

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

semnal

„Ia lama și rade firul de praf/ de pe impresia mea”

Alexandru Sfârlea

Ana Ardeleanu

Realități interzise

Editura Neuma, 2020

În recentul volum al Anei Ardeleanu, par a avea loc diverse confruntări cu mize cel mai adesea incerte și ai căror „prizonieri” se dovedesc a fi derizoriul și alteritatea. Sunt ipostaziate spațiul și temporalitatea în interiorul unor noțiuni și cauzalități restrictive, pentru că, de fapt, are loc o punere în scenă cu mijloace fictive și, deci, nedestructive : „Numai aici timpul are putere deplină, disciplină/ Ia lucrurile diafane pe palme/ Și le pune în coastă degetul arătător./ Țintește steaua din fruntea iluziei/ Iar sângele gălgâie pe cămașa de borangic./ Spațiul dintre bine și rău/ Va fi întotdeauna plin/ cu opiniile celor ce fac din asta o vendetă./ După ce își bea ceaiul fierbinte/Urcă manuscrisul pe fruntea ce va deveni țintă” (În spațiul dintre bine și rău). Mai multe poeme au titluri ce se continuă în alte texte, procedeul nefiind marcă proprie, dar având o câtimă de prospețime tocmai pentru că sfidează „logica” așezării în pagină: „Sunt pasărea albă/ Ce a intrat în părul tău prin refracție”, sau : „De câte ori prind între palme cuvântul,/ De atâtea ori descopăr în el copilul răsfățat”, dar și : „Umblă prin interiorul meu /Ca printr-o țară străină”etc.

În alte poeme, poeta se abandonează unei evanescente a unor stări energizate de combustii preponderent ludice; sunt invocate forme și reprezentări mai mult sau mai puțin simbolistice, care pun „în priză”, uneori, neverosimilitatea, excesivitatea și chiar absurdul : „Știi câte cuvinte nevorbite/ Sunt în capul unei fantome?/ Intră sau ies prin el,/ Fără a se uita la ceas, pentru a pleca la slujbă/ La ora... fix, cum fac vârcolacii sau Scufițele roșii./ Ori cucuvelele ce ne introduc subtil veștile triste/ În cutia poștală, atunci când nu le vede nimeni./

Poliția bufnițelor face o razie de rutină, / Pentru a descoperi lupii ce vor să treacă strada pe roșu,/ Spre a îmbrățișa Scufițele/ Rămase pe celălalt trotuar, mult prea singure”. (Cuvinte nevorbite). Ana Ardeleanu folosește în unele texte interogația drept vehicul oarecum omniscient, de nu chiar revelator, pentru a exprima un punct de vedere nu arareori hăituit de contrarietăți și juxtapuneri tranșante : „Oricine trece pe la poarta versului meu, întrebă/ Chiar și cel care trece prin întrebare întrebă,/ Are buzele disponibile/ Pentru binele întrebării./ Ce înțelege versul din schema făcută la tablă,/ Pe această temă?” (Viața mi-a fost numai o întrebare). Rezultă destul de clar că, într-adevăr, ca în poemul ce dă titlul volumului, unele realități nici nu pot fi altfel decât interzise, dat fiind că, ni se spune, „Simt fiorul lui ieri săpat, precum o tranșee,/ În spațiul unei logici ciudate/(...) Din esența căreia/ Răsar semințele poeziei și filozofiei,/ Pe care mulți le caută/ Creând un risc din această dorință,/ Pentru că realitatea se pliază pe o altă realitate”. Mai apoi, în alt loc aflăm un motiv dacă nu la fel de stringent, în orice caz tot pe atât de plauzibil și convingător ; pentru că, ni se pune în vedere, este vorba despre o adevărată... isterie a metaforei : „Știi cum aduni firul pe ghemul dezamăgirii/ Cu intenția de a-i limita efectul./ Sunt lucruri pe care le ocrotești la sân, / Până în momentul când/ Se transformă în vipere./ Și, culmea, vecinii nu iau atitudine/ Pentru a tempera isteria metaforei”. (Isteria metaforei).

Ar fi putut fi evitate, totuși, formulări nefericite de genul „cu lacrimile suflecate până la brâu”, „chiștoacele unor gânduri”, ori „Cuvintele care ne aparțin/Stau picior peste picior”. Dar, nu-i așa, important (cu precădere) este faptul că, în febricitatea și acuitatea poeticeștilor căutări, lirismul neechivoc nu se lasă învins de relativizări și „eticisme”, oferind cititorului (cel lipsit de prejudecăți disjunctive), momente foarte apropiate de o reală și vie satisfacție.

Pe copertă:

Radu-Anton Maier

Reminiscențe III (2017)

tehnică mixtă pe pânză, 100 x 100 cm

detaliu



www.clujtourism.ro

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com

comentarii
analize
interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Ideile cosmogonice ale lui Anaximandru și Heraklit laureate ale premiului Nobel pentru fizică 2020

Mircea Arman

Departe de noi ideea de a bagateliza un premiu care, an de an, începe a se bagateliza singur. E ceva lipsit de sens. Alfăm, nu fără oarecare uimire, că în acest an un matematician, filosof, scriitor, psiholog, astronom și filozof a luat premiul Nobel pentru cercetările sale în fizică, care sunt doar modele matematice, asupra găurilor negre, respectiv domnul Roger Penrose.

Desigur, ceea ce ne interesează pe noi este mai ales concepția acestuia despre lume și despre nașterea universului, dar și teza arhicunoscută conform căreia timpul și spațiul dispar fizic (în măsura în care ele nu sunt doar apriorisme, intuiții sensibile pure), pur și simplu se opresc, reținute fiind de respectiva gaură neagră. Teza pe care o afirmă s-ar putea traduce astfel: universul este o entitate care naște și moare la infinit. Aserțiunea ar putea părea interesantă dacă ea nu ar fi fost făcută de Anaxagoras și Heraklit la vremea lor, adică de mai bine de 2500 de ani. Concepția domnului Roger Penrose e atât de nouă încât este cunoscută de orice liceean care se respectă.

Într-o discuție cu eminenta savantă de origine română Cătălina Oana Curceanu, care a lucrat cu domnul Penrose, afirmam următoarele:

„Observ ca sunteți foarte convinsă de capacitatea științei de a „descoperi”, fapt asupra căruia științele cunoașterii, metafizica bunăoară, are semnificative și întemeiate dubii. Nu este oare această capacitate de descoperire doar o proiecție imaginativă rațională (nu imaginară) a subiectivității noastre? Nu cumva putem să descoperim doar ceea ce putem dezvolta datorită *capacității noastre imaginative* ca posibilitate, și nu este acesta răspunsul nesfârșitelor contradicții dialectice care apar în însuși corpul științei care, la rigoare, nu este altceva decât o metodă, un alt tip de a cunoaște, printre altele? (chiar dacă veți spune că e cea mai exactă dintre toate, lucru cu relevanță relativă, cred eu).”

Răspunsul, la care mă așteptam, de altfel, a sunat în felul următor:

„Interesantă întrebare. Fizica, într-adevăr, descoperă de multe ori ceea ce caută – având la bază teoriile asupra Universului; se poate întâmpla însă – și se întâmplă destul de des – să «descoperim» ceea ce nu am căutat, proces pentru care există minunatul cuvânt «serendipity». Când așa ceva se întâmplă înseamnă că ceea ce descoperim are cu adevărat de-a face cu Universul așa cum este, și nu neapărat cu proiecția imaginativă. Încă nu avem (și poate nu vom avea niciodată) teoria teoriilor, adică cea finală, însă ceea ce avem este cea mai bună descriere a Universului care există în afara noastră și independent de noi, și pe care încercăm să-l înțelegem, atât prin teoriile pe care le dezvoltăm cât și, mai ales, și aceasta este marea putere a științei, prin experimentele și măsurătorile pe care le facem. Este un proces fascinant, în

care fizica, regina științelor, și filozofia au multe de împărțit și de învățat una de la alta. Rămâne însă faptul că știința, fizica în mod specific, a făcut pași uriași în descoperirea structurii și compoziției Universului și a legilor fizicii care stau la baza acestuia. Știm însă că teoria noastră, în mod specific Modelul Standard al particulelor elementare, nu este nici pe departe cea finală, nefiind, de exemplu, în stare să descrie interacțiunea gravitațională între particule. În plus se pare că Universul este alcătuit în mare parte din materie și energie întunecate – despre care încă nu știm din ce sunt compuse (și dacă într-adevăr există). Însă în viitor, sunt convinsă, vom înțelege mult mai bine Universul tocmai prin noile descoperiri pe care le vom face. Poate teoria noastră în viitor va fi foarte diferită de cea actuală – precum cea a lui Einstein este diferită față de cea galileeană, însă acesta este progresul științific și aceasta este importanța descoperirilor în știință. Un pas înainte pentru un fizician, un salt înainte pentru omenire (parafrazând primul om care a pășit pe Lună, ceea ce a fost posibil tocmai datorită descoperirilor științifice). Fizica (știința în general) nu este doar un alt mod de a cunoaște ci, dacă ne gândim la Univers, este unicul mod de a-l cunoaște: nu există altul!”

Desigur, acest fanatism al omului de știință a cărui metodă e la fel de inexactă pe cât e oricare alt tip de cunoaștere nu m-a mirat, întrucât două secole de absolutizare a cunoașterii științifice au dus, de fapt, la un adevărat blocaj al structurii și capacității imaginative raționale a cercetătorului contemporan, respectiv la blocarea creativității sale și la stoparea aproape totală, în secolul nostru, a marilor creații (am evitat în mod intenționat cuvântul „descoperiri” în cercetarea fundamentală). Datorită acestui fapt, savantul și cercetarea științifică devin redundanți, iar „metaanalizele” și alegațiile fantastice și delirante modelate matematic nu sunt decât expresia unei neputințe creatoare în gândirea contemporană. Desigur, subsemnatul a luat afirmația doamnei Curceanu, după care fizica este unica metodă de cunoaștere, sub beneficiu de inventar întrucât consider că cea mai importantă întrebare se referă la cum e posibilă cunoașterea în general și abia apoi la modele de cunoaștere, așa cum de pildă știința e doar un model, religia altul, filosofia altul și, de altfel, cel mai general și prin acest fapt cel mai abstract. *Logica naturii nu funcționează precum logica umană, de aceea nici nu poate fi desc. frată în integralitatea ei.* Să nu uităm că teoria heliocentristă a fost descoperită de un individ care se ocupa cu gândirea și care a imaginat sistemul solar aproape la fel de bine ca și Copernicus, mă refer la Aristarhos din Samos, numai că (la acel timp) a fost luat în deridere iar sistemul său înlăturat. *Fizica actuală nu reușește să demonstreze practic mare lucru și lucrează tot cu proiecții*



Mircea Arman

imaginative poetice de tip subiectiv, cum de alfel o recunoaște și Heisenberg. Cutia lui Schroedinger a fost imaginată încă în antichitate de către Platon în dialogul Gorgias(493 a): „Și poate că în realitate sîntem morți. Am auzit-o din gura unui înțelept. Spunea că noi acum sîntem morți, că trupul nu-i pentru noi decît un mormînt”, prin urmare nu e nimic nou sub soare... Totuși, mă întreb, ca să nu părăsim domeniul fizicii, cum se face că savanții maghiari au urmărit comportamentul unui atom de heliu care emitea raze de lumină pe măsură ce era supus descompunerii. Unghiul la care a avut loc diviziunea atomică a fost de 115 grade, un fapt care nu putea fi explicat folosind cunoștințele actuale ale fizicii. Este a doua oară când cercetătorul maghiar Attila Krasznahorkay sesizează noua particulă. El și echipa sa au denumit-o X17 deoarece i-au calculat energia cinetică la 17 megaelectron-volți. „X17 ar putea fi particula care face legătura între lumea vizibilă și materia întunecată”, fiind o particulă căreia îi e frică de lumină. Astfel s-ar putea verifica o ipoteză extrem de veche (cu rădăcini în gândirea lui Anaximandru) care vorbește despre materia întunecată (apeiron). S-ar descoperi, astfel, a cincea forță, dincolo de cele patru cunoscute pînă în prezent de către fizică. Astfel, ne-am afla în fața unei descoperiri epocale.

Pe de altă parte, nu este aceasta dovada peremptorie că mintea noastră este structurată într-un fel în care îi scapă „logica naturii” care în opinia mea e în afara oricărei logici și că, într-adevăr, multe „descoperiri” se datoresc doar *capacității noastre imaginative poetice raționale* dar că, în același timp, nu vom putea vreodată surprinde fenomenul care este într-o neconținută mișcare și devenire?

Această problemă nu are nevoie de cercetare de tip științific și, în fond, nici nu este o astfel de cercetare întrucît ține de *capacitatea imaginativă poetică*, capacitate rațională specifică omului și modalității sale de cunoaștere de tip „mijlocit” așa cum arăta biologul Jakob von Uexküll, respectiv de capacitatea creației și re-creației subiective specifice omului și numai lui.

Acesta este motivul pentru care Anaximandru și Heraklit au reușit să îl pastişeze pe savantul Robert Penrose, om de știință laureat Nobel și profesor la Oxford care consideră că nu a existat un Big Bang

și că lumea survine dintr-un indeterminat material cum ar putea fi, bunăoară, o gaură neagră, adică din „materia gea” sau apeironul (indeterminatul) lui Anaximandru. Dar să încercăm să demonstrăm afirmația noastră, astfel încât ea să nu fie considerată tendențioasă și hazardată:

A fost remarcat, încă din vechime, faptul că *Indeterminatul* avea în concepția lui Anaximandru mai multe atribute, dintre care nici unul nu era un atribut pozitiv: negenerat, neperisabil, inepuizabil, indestructibil.

Este foarte greu de determinat, din cauza informațiilor extrem de puține, ce reprezintă exact ideea de *apeiron* în gândirea lui Anaximandru, în ciuda interpretărilor numeroase din epoca modernă¹, care, însă, ne apar de foarte multe ori fanteziste sau hazardate.

Caracterul definitiv al acestui *Indeterminat* (*apeiron*) pare să fie mișcarea, care determină elementele asemănătoare să se apropie, iar elementele contrare să se respingă. În acest fel, asistăm la un proces de constituire a Universului și de distrugere a sa, în conformitate cu *timpul* care se generează la infinit și dă naștere unei infinități de lumi, o viziune oarecum apropiată, intuitivă, de ceea ce înțelegem noi prin *imaginativul poetic rațional aprioric* dar pe care Anaximandru nu avea cum să o emită. Prin urmare, Universul nu este altceva decât o entitate care moare și se naște infinit, cum bine zice laureatul premiului Nobel pentru fizică din anul 2020.

Pe de altă parte, încă din antichitate, Simplicius și Alexandru din Afrodisia au considerat că *apeiron* ar fi tot atât cât o substanță omogenă cu o anumită determinare nesensibilă pentru noi, diferită de cele patru elemente, pământ, apă, aer, foc, și doar în acest sens *indeterminată*, prin urmare *indeterminată* raportat la cele patru elemente.

Așadar, ceea ce se poate deduce de aici este că *apeiron* ar fi *substanța comună tuturor lucrurilor* (*materia neagră?*), din care ele apar și, mai apoi, în conformitate cu timpul, pier. Această idee a vertebrat gândirea europeană, în variate aspecte și formulări, pînă în contemporaneitate, fiind una dintre ideile fundamentale ale metafizicii occidentale, dar care nu pot fi susținute în afara ideii de *substantia* sau, în cazul construcției noastre, de *imaginativ poetic aprioric*.

Tot de aici, referitor la *nașterea și pieirea lucrurilor* (*vede, Roger Penrose*), apare pentru prima oară ideea de *necesitate*, chiar dacă *nu ca principiu*, așa cum crede Abel Rey², ci doar ca intuiție primară, nematerializată într-un concept bine structurat cum va deveni mai apoi. La Anaximandru, această necesitate menține sensurile mitologice ale lui *anagke*, adică *necesitatea ca fatalitate*.

O poziție mai apropiată de modul nostru de a vedea lucrurile o are W. Nestle³, care vede în necesitatea anaximandriană un melanj de gândire conceptuală și mitologică.

O altă idee, pe care cu oarecare generozitate i-o putem atribui lui Anaximandru, este cea de *mișcare eternă*, ca *principiu al mișcării*, intrinsecă lui *apeiron*, incluzînd astfel mișcarea din și pentru sine însuși ca principiu dialectic al re-construirii lumii în perspectiva subiectivității imaginative.

Vom aminti, la sfîrșit, *teoria inelară a universului*, o mostră foarte frumoasă de *inducție imaginativă*, proprie într-adevăr modalității științifice primare de a raționa și care a rămas pînă în zilele noastre un fel de ciudățenie pentru epoca în care a fost dezvoltată⁴ și care nu este deloc îndepărtată de teoria găurilor negre ale distinsului profesor oxfordian Roger Penrose.



Radu-Anton Maier Îngerul zburător (2019), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Pentru a extinde informațiile despre activitatea de gânditor a lui Anaximandru vom aminti aici pe HIPPOLYTUS⁵ *Refutatio omnium heresium* I 6, 1 care ne spune că: „Anaximandru este discipolul lui Thales. Anaximandru din Milet, fiul lui Praxiades. El a spus că principiul ființelor este o anumită natură, cea a *Nemărginitului* (noi traducem *apeiron* prin *Indeterminat*, considerînd inexacte celelalte traduceri. n.n. M. A.), din care se ivesc cerurile și lumea din sînul lor (asemănarea cu producerea lumii din cosmogonia hesiodică, proprie imaginativului mitologic dar prin aceasta nu nerațional, este izbitoare și vine să susțină teoria imaginativului poetic rațional, dar și lumea nenăscută din Big Bang a lui Roger Pensrose, n.n. M.A.). A daugă că ea ar fi veșnică și *lipsită de bătrînețe* / fragm. B 2 /, cuprinzînd deopotrivă toate lumile. Pe de altă parte vorbește de timp, în sensul că nașterea, ființarea și pieirea ar fi determinate. (2) El a enunțat drept principiu și element al realităților *Nemărginitul*, folosind cel dintîi numele de «principiu». A mai spus că mișcarea e veșnică, în sînul ei petrecîndu-se nașterea cerurilor. (3) Despre pămînt a spus că e suspendat în văzduh, nefiind sprijinit de nimic, ci menținîndu-se prin egala distanțare de toate. În ce privește forma lui, ea ar fi rotunjită și curbată, ca o coloană de piatră. Dintre suprafețele de bază, pe una pășim noi, alta este de cealaltă parte. (4) Despre aștri, spune că se ivesc ca un cerc de foc, desprins din focul cosmic, și că sunt împresurați de aer. Există niște deschizături de expirat în formă de tuburi, prin care se văd aștrii (găurile negre ?, n.n. M.A.); de aceea se și produc eclipsele, odată cu astuparea deschizăturilor. (5) Luna ar apărea uneori ca fiind plină, alteori ca fiind în scădere, după cum deschizăturile sunt astupate sau nu. Mai spunea că ciclul soarelui este de 27 de ori mai mare [decît al pămîntului și de 18 ori cît acela al lunii și că ciclul soarelui e cel mai înălțat] după care vine ciclul lunii, ciclurile stelelor fiind cele mai scoborîte. (6) Animalele s-ar naște din umezeala evaporată de soare. În ce privește omul, el s-ar fi ivit la început asemănător cu alt viețuitor, în speță cu peștele. (7) Vînturile s-ar produce din straturile de aer cele mai ușoare ale văzduhului, ce se desprind și intră în mișcare atunci cînd se îngrămădesc laolaltă, ploile în schimb se produc din exhalăția de aer ridicată de soare din pămînt. Fulgerele se nasc atunci cînd vîntul în căderea lui despică norii. Acesta / Anaximandru / s-a născut către anul 111 al celei de-a 42-a olimpiade (610)”.⁵

Demne de remarcat ni se par și alte constructe ale imaginativului poetic rațional de ordin cosmogonic ale lui Anaximandru, mulți cercetători,

printre care Guthrie și Russel și, mai nou, Roger Penrose, fiind tentați să acorde o doză de „realism științific” acestor așa-zise „descoperiri.” Noi credem însă că aceste fragmente, de pildă cel referitor la faptul că pămîntul stă suspendat în gol, nu sunt decît fragmente ale unei cosmogonii mai ample, fiind nu atît produse ale observației științifice și experimentului, cum era și firesc, ci produse ale *imaginativului poetic rațional* care crează o cosmogonie, să-i zicem „filosofică”, spre deosebire de *același tip* de creație din perioada mitologică și pe care o întîlnim la Hesiod sau Homer, metaforică și analogică.

Trecînd la Heraclit din Efes și acesta afirmă că lumea în sensul Universului nu este altceva decît „Un foc care se aprinde și se stinge pe măsură”, lumea – *kosmos* – „nu este creată de nici un zeu, de nici un om, ci a fost, este și va fi întotdeauna un foc veșnic viu, aprinzîndu-se și stingîndu-se după măsură”. Ceea ce Heraklit spune aici, spune și Roger Penrose, iar diferența între stingere și moarte și aprindere și viață nu poate să nu fie făcută. Totuși, cineva ar putea spune că între metoda pe care o foloseau Anaximandru și Heraklit și cea pe care o folosește Roger Pensrose există o diferență uriașă, însă ea nu este chiar atît de uriașă pe cît le-ar plăcea unora să creadă. Căci complicatele modele matematice de care se folosește savantul englez nu suplînesc și nu pot suplîni capacitatea imaginativă poetică pe care *physiologii* greci o aveau și domnul Roger Penrose nu o are. Domnul Roger Penrose, sunt convins, este un strălucit cunoscător și creator al *metodei matematice* care este, totuși, doar o *metodă* și nu o știință, întrucît știința este doar cercetarea asupra naturii și, eventual, asupra spiritului. În rest toate sunt doar metode, iar matematica este *metoda* științei așa cum *logosul* este metoda științelor spiritului.

Altfel, dincolo de măreția științei fizicii, a astrofizicii și a altor științe aflate actualmente într-o reală criză creatoare, stă la pîndă nebulonia scrierilor, studiilor, analizelor, metaanalizelor și tratatelor *redundante*. Acestea nu vor duce nicăieri, iar actualitatea gândirii presocratice în astrofizica contemporană pare de necombătut, raportat la lipsa creativității savanților contemporani. Astfel, tot mai mult, teorii și cercetări redundante vor fi socotite sclipiri ale geniului uman, pe cînd, în realitate, ele nu mișcă cu un micron mai departe gândirea umană. Și mai este ceva de adăugat: nu, nu vom descoperi nimic din ceea ce nu am căutat întrucît lumea omului este echivalența perfectă a capacității sale imaginative poetice raționale care stă la baza tuturor apriorismelor, conceptelor, judecăților, descoperirilor sau teoriilor de orice tip sau natură.

Note

1 Vede, Mircea Arman, *Eseu asupra structurii imaginativului uman*, Ed. Tribuna, 2020.

2 A. Rey, *Cp. cit.*, p. 83, crede că putem vorbi deja de *principiul necesității* dezvoltat încă de Anaximandru, ceea ce ni se pare prea mult, fiindu-i atribuite milesianului dezvoltări pe care nu le-a intenționat și pe care, în opinia noastră, încă nu le putea avea.

3 W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos*, Kröner, Stuttgart, ed. A II-a, 1942.

4 Pentru a avea o imagine clară a acestei teorii vidi, J.-P. Vernant, *Géométrie et astronomie sphérique dans la première cosmologie grecque*, în “La Pensée”, nr. 109, 1963, p. 84-85.

5 Hypp., *Cp. cit.*, I, 6, 1, după Diels, *Fragm...*, trad. rom., p. 113, fr. 11, A.

Eros și Thanatos – patos și destin în proza lui Ladislau Daradici

Iulian Chivu

Critica noastră literară cred că încă nu îl urmărește atent pe Ladislau Daradici, cu toate că autorul a primit de două ori premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor (2010, 2014), iar epica acestuia consecvent mărturisește și reclama mai mult decât i se acordă. Ladislau Daradici, statornic în tematici ce țin de registrul grav al existenței, excelează în conexiuni și determinări esențiale. El a semnat, printre altele, *Chiulind de la ora de moarte* (povestiri, 2018), *Să fi păstor la mieii-apelor* (roman, 2014), *Călăuzitorul de suflete* (povestiri, 2014), *Maria, viața ta e o flacără* (proză fantastică, 2010), a scris critică literară avizată (*Rezervor. Despre frumusețea imaginației poetice*, 2017; *Rezervor. Despre alcătuirea poemului*, 2016), dar și versuri (*Cocostârcii domnului*, 2001).

Cu deschideri spre cultura germană, dar și spre culturile franceză, engleză, poloneză ori maghiară, Ladislau Daradici vine, așadar, cu lecturi serioase din orizontul unor experiențe bogate în genul prozastic, de aceea proza sa globalizează teme majore ale lumii actuale și le performează. În plus, autorul călătorește suficient cât să cunoască pe viu particularități, reacții, atitudini și profunzimi omenești cu care dă o notă distinctă

nuvelisticii sale. Este și cazul recentului său volum de proză scurtă, *Povești de dragoste muritoare* (Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020), în care explorează intensiuni și idei cu care ne-a prilejuit întâlnirea și în volumul *Chiulind de la ora de moarte*. Chiar din titlurile celor două volume de proză scurtă suntem conduși spre o temă profund umană care, oricât repugnă, rămâne o eternă îngrijorare și frică tănuțată a lumii vii.

Moartea inevitabilă, reflecție, finalitate, ipoteză, spaimă, soluție sau accident – în definitiv tot atâtea hipostazieri ale eșuării ființei. Ladislau Daradici nu face filosofie ca atare, însă o prilejuește cu argumente și dileme, cu facticități spontane, cu premoniții și obsesii, cu angoase și resentimente, cu condescendențe și reverberări cultivate. O lume care nu-și mai este suficientă și nu-și mai rezistă sau numai o falsă impresie? Ceea ce ne prezintă Ladislau Daradici nu este totul, însă e suficient pentru a sublinia câteva mutații nu în educația sentimentelor, ci în determinările lor care invită ființa la o altă abordare de sine, la incidența aspirațiilor și a ritmurilor personale cu presiunile cotidianului agitat, imprevizibil, obositor, lipsit de regularități, incomod.

Poveștile de dragoste muritoare vin cu iubiri pasionale, cu remanente tulburătoare, cu sentimente viabile și presentimente funeste, cu psihologii abisale, cu introspecții exigente, dar și cu candoare, cu credință; Eros și Thanatos! *Poveștile* nu își caută nemurirea în modele gen Romeo și Julieta, Dante și Beatrice, Orfeu și Euridice, Ulise și Penelopa etc., fiindcă ele, prin stingerea frecvent dintr-o cauză exterioară, epatantă a personajelor, prin tensiune cazuistică, fără a trimite explicit la o anume culpă factuală, ci doar la contraste de impact, ating tangențial celebritatea celor dintâi fără să-și propună instituirea sau consacrarea de simboluri, nici atunci când le sugerează în subsidiar.

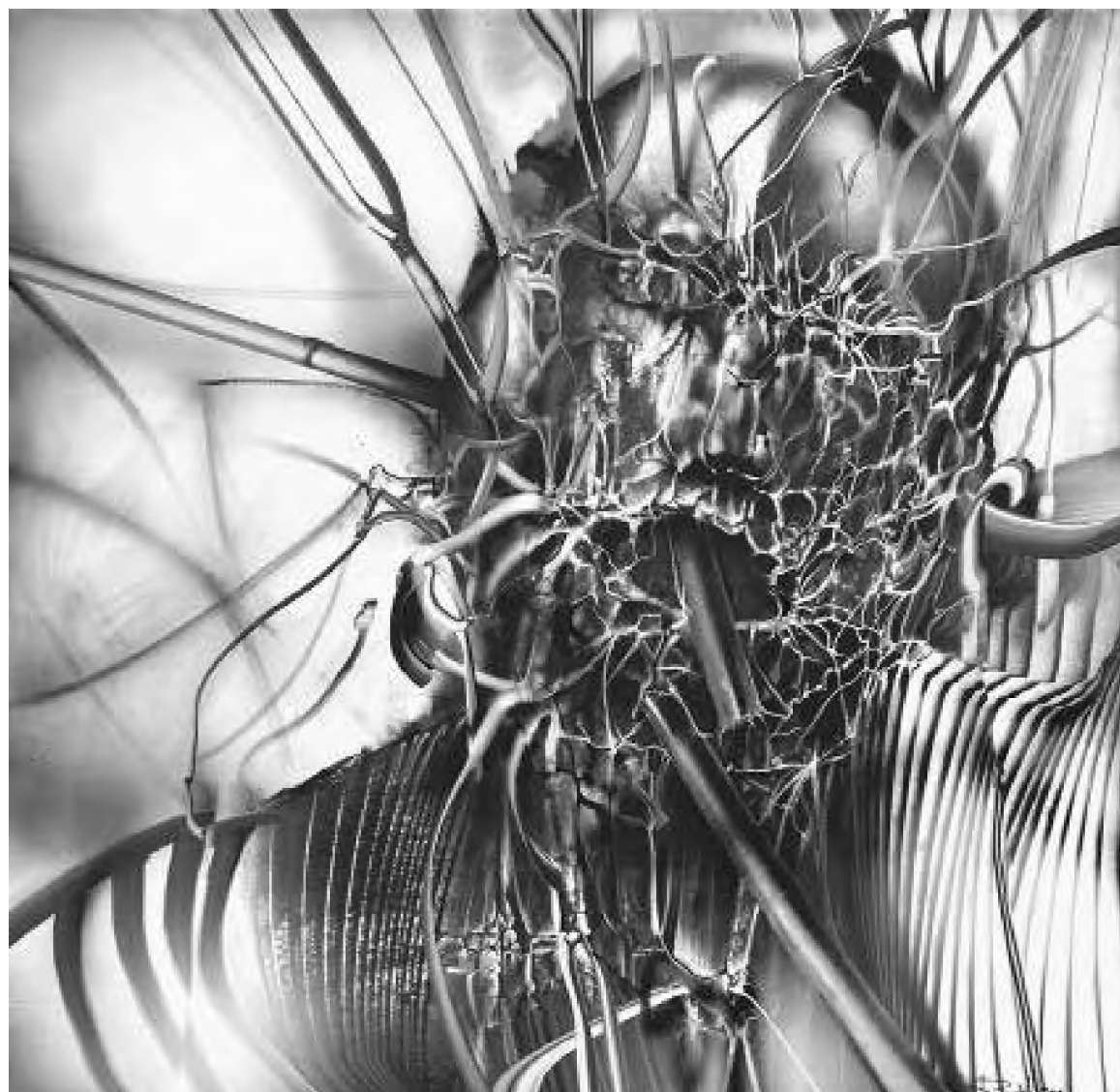
Cele treisprezece nuvele din sumarul cărții, unele inspirate din realitatea terifiantă a cotidianului, propun paradigma integral simfonică a iubirii, o dispun pe câteva paliere de rezonanță și, în consecință, răspund și celor care caută erotismul cu care i-au obișnuit cărțile lui Mihail Drumeș, G.M. Zamfirescu, Balzac ori Al. Dumas, dar și celor care se ridică deasupra trebuințelor primare spre a găsi răspunsuri în registrul determinărilor fizice și metafizice sau în natura soluțiilor. Autorul, firește, mizează suficient pe conotativ; arta empatiei transcende cuvântului și se statornicește în rațiunile factualului atent selecționat, în verosimilul biologic și în cel al lucidității.

Personajele care polarizează subiectele sunt predilect femei: în cele mai multe cazuri adolescente cu idealuri pure sau înrobite pasional, dornice de statornicie, debusolate de tentații, demobilizate în refuzări, eșuate în aspirații, dar și în imposibilități sau în naivități fără vină.

De la *Agnes sau nefârșitele drumuri ale tristeții* și până la *Zilele și nopțile fierbinți ale Budapestei* (aproape de la A la Z), se păstrează structura didactică cvadripartită a simfoniei clasice, ca la Haydn (*Simfoniile londoneze*): cu *allegro*-ul în formă de sonată, se continuă cu un *adagio*, urmează *menuetul* și se încheie în tempoul alert al *rondoului*. Acestora, Ladislau Daradici le adaugă și canoul dimensiunii (maximum trei mii de cuvinte): accentul epic acumulează în tensiuni mai ales în *adagio* și se stinge invariabil în *rondo*.

Agnes se teme pentru dragostea ei; Michael, un taximetrist de culoare, pasionat de muzică, are prilejul să o ducă acasă în comă alcoolică pe Amy Winehouse, idolul lui, însă aceasta nu mai este capabilă să răspundă sentimentelor nobile (*Camden Square. O iubire imposibilă*); Svetlana și Sevastian (*Capidava. Până când se întorc păsările călătoare*) dezvoltă un subiect de basm fantastic; Matylida (*Cracovia. În oglinda ochilor tăi albaștri*) se dăruiește cu pasiune, ridicând inepuizabilă erotismul la nivel de apoteoză, însă teama de impur, de profanare, o apropie de mitul fetei-pasăre din nuvela anterioară și conturează tristețea „că multe povești nemuritoare sunt de fapt de dragoste muritoare” (p.67) – altfel, mesajul cărții lui Ladislau Daradici.

Și aș mai adăuga-o aici pe Laura (*Scurtă relatare despre Laura*), o pasională cuceritoare, la limitele ninfomaniei, decentă totuși, fiindcă se suspectează: „...mă întreb dacă nu cumva am stofă de târfă, pentru că sunt dependentă de ideea de bărbat...” (p.112). Pentru plăcerile ei, își învață iubitul s-o descopere într-un crescendo erotic, deși mărturisește o polaritate inversată a plăcerilor: „doar pe gură nu ne-am sărutat niciodată, ea decretând că avea să-i permită acest lucru doar tatălui copiilor ei, dacă Dumnezeu va îngădui într-o bună zi să devină mamă” (p.114).



Radu-Anton Maier

Gladiatorul (2019), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Un caz aparte este cel din *Amstetten. Poveste de dragoste muritoare*, unde contractul căsniciei decurge în toate clauzele lui și numai după moartea soțului Angelika Shlubeck dă curs primei iubiri pe care a tăinuit-o, fără a o profana pe cealaltă, și se motivează copiilor: *Iubirea nu este un păcat, mai degrabă o lumină lină!* În virtutea acestei credințe, Angelika mărturisește că „noi am înțeles asta abia după ce ne-am căsătorit, acest lucru neînsemnând că ne-am trădat partenerii pe care îi aveam deja” (p.29), „am știut că nu este posibil să trăim împreună și ne-am propus, încă de atunci ca, dacă vom supraviețui tuturor obligațiilor noastre, să facem acest gest de a muri alături „ (p.32).

Reflecțiile asupra dedublării trupului de suflet nu puteau nici ele lipsi din acest curs practic de thanatologie și atunci când împing la suicid, dar și când se confruntă cu moartea iminentă (*Zburătăcind prin labirintul nopții. Colectiv*): „Oare de ce e atât de greu să te desparți de tine, din moment ce însuși îți devii povară, de ce e atât de dureros să faci pasul; rămânem atât de fideli față de propria noastră alcătuire, încăpățânați să amânăm cât de mult desprinderea” (p.147) și se mizează pe credința „că dorul morților de cei vii poate fi la fel de năucitor ca dorul nostru de ei” (p.154) – cazul Anastasiei, victimă a carnagiului de la *Colectiv*.

Alteori, victime ale pasiunilor bestiale, femeile se sting surprinzător; e cazul femeii din *Gândurile mele pentru Petra*, aproape similar cu cel al Lujzei din *Zilele și nopțile fierbinți ale Budapestei* – caz emoționant din lumea oamenilor străzii, capabili de recunoștință până la sacrificiu. Lujza este violată și aruncată într-un lac, iar la scurtă vreme „Poliția a deschis o anchetă privind moartea tânărului Miklos, la oamenii străzii nefăcându-se, însă, nicio referire „ (p.167), dar lăsând de înțeles cel puțin că el s-ar fi făcut de vină pentru moartea Lujzei.

Astfel de lucruri odioase se petrec și la Viena (*Viena, orașul sufletelor înstrăinate*), dar ele cutremură în tihna lui până și un sat din Dobrogea (*Sefika sau cronică unei neverosimile iubiri*); mireasa ucisă în preajma nunții, ca în proza lui G.M. Zamfirescu. Victor rămâne cu imaginea feței moarte cu ochii deschiși și face din aceasta o obsesie patologică, încât ajunge să o creadă vie și chiar să se imagineze căsătorindu-se cu ea: „Am convenit cu Sefika să ne întoarcem în țară... Ne vom căsători peste o lună, la sfârșitul lui mai, în Dobrogea, acolo unde ne-am văzut pentru prima dată „ (p.108), scrie Victor într-o scrisoare înainte de a muri.

La limita patologicului ajunge și obsesia pentru familia înghițită de apele Dunării la Bratislava (*Jana Belarowska sau din punctual de vedere al îngerilor*), când Jana Belarowska este salvată de la înec de un înger: „dar nu era singură: un bărbat tânăr într-o cămașă albă, cu ochi imenși și adânci ca veșnicia și brațe puternice, ocrotitoare, se afla alături; parcă plonjase din ceruri după fată, au spus cei de pe pod” (p.95).

Iată, așadar, de ce cred că proza lui Ladislau Daradici își situează consistent originalitatea în orizontul așteptărilor afirmând viguros teme pe care spectacolul lumii contemporane le împropătează cu fiecare ființă, cu fiecare generație și le face astfel inepuizabile și surprinzătoare.

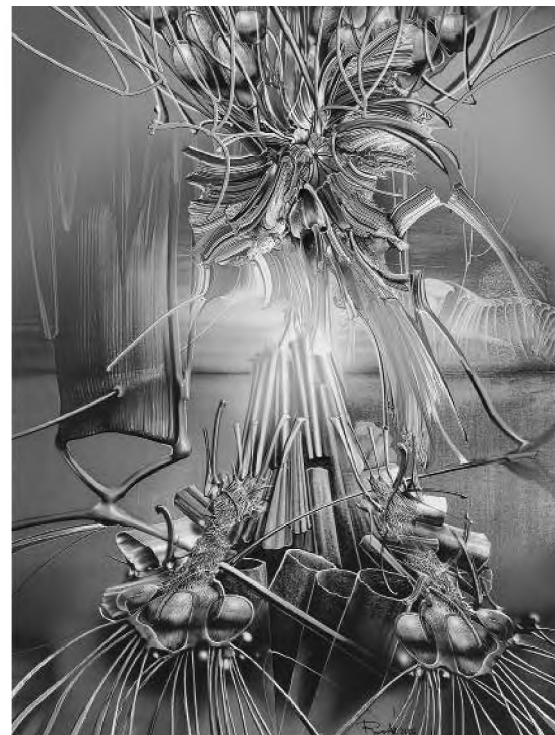
Lecție de estetică în formula memorialului

Constantin Cubleșan

Despre „frumosul natural” s-au scris de-a lungul vremii nenumărate eseuri și tratate de estetică, care mai de care mai docte și mai teoretice, de obicei pentru uzul studenților în domeniile umaniste, așa încât o nouă *disertație* pe această temă pare, la prima vedere, un demers superflu. Numai că excursul lui Nicolae Busuioc, într-un atare teritoriu, e atractiv prin chiar titlul pe care îl avansează, *Din memoriile unei frunze. Scurt tratat (ne)academic despre frumosul natural* (Editura Vasiliana...89, Iași, 2020) și incitant ca formulă, inedită, de abordare. Adică, una lejer-eseistică, speculativ evocatoare, autorul construind o elegantă alegorie prin care să eludeze rigiditatea teoretică a explicitărilor de ordin didactic. Ceea ce îi reușește de minune. Căci, povestea frunzei desprinsă de pe o ramură de copac, pe care vântul o poartă în largul lumii, și care își povestește peripețiile unei atari peregrinări, relatând întâlnirile cu personaje de o incontestabilă ținută intelectuală (docte), într-o succesiune de tablouri, desprinse din natură dar și cu nenumărate intruziuni livrești, având fiecare tâlcul său, amintește oarecum fascinanta înlănțuire a poveștilor Șeherezadei, urmând unele după altele, la nesfârșit. Și, mai înainte de orice, se desprinde din totul o pledoarie pasionantă pentru natură, pentru frumusețea ei din totdeauna (frumosul natural, vezi bine!), ce vine din partea *frunzei plutitoare*: „De când mă bucur de propriu-mi zbor, văd altfel lumea, spectacolul ei îmi dă motive de contemplare și în același timp de meditație adâncă asupra vieții mereu surprinzătoare, mereu născătoare de revelații [...] Poate nostalgia orizontului alunecă acum spre senzația mântuirii sub povara unei tristeți metafizice”.

Comentariul alunecă astfel pe o coardă lirică bine temperată, pentru a puncta chiar subiectul propus în... dezbateri: „Natura, prin vitalitatea și frumusețea ei aproape indescriptibilă, nu are conținutul fizic, etic și estetic al unei imense opere de artă? Cine-mi poate fi rivalul? În chiar sintagma definiție: natura este un amestec de ordine și dezordine se ascunde, paradoxal, forma cea mai înaltă a frumosului natural. Ordinea este predominantă, dezordinea controlată încât echilibrul este perfect atâta timp cât nu se fac presiuni dinafară”. E momentul unei atitudini polemice: „Într-o epocă în care întregul glob pământesc se află în primejdia de a sări în aer, din ceruri, din stele ne pândesc umbre mari – mai multă lumină, mai multă bunătate în sufletul omului și mai multă prețuire pentru universul natural armonice care să fie ca esență în lumea de azi”.

Adevărata frumusețe a introducerii în lumea esteticului o dă cadrul *memorialistic* al frunzei povestitoare despre lume și înțelesurile ei, orânduindu-se astfel descrieri de peisaje, de obiceiuri, de întâmplări de pretutindeni, toate având suportul unor citate, să le zic așa, din operele marilor savanți de odinioară sau contemporani. Eseul dobândește astfel un soi de caracter enciclopedic pe tema frumosului natural. Stilul de povestitor al lui Nicolae Busuioc se identifică de-acum cu acela memorialistic, desigur deghizat: „Cutreer



Radu-Anton Maier *Rădăcinile cerului* (2015) acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

în zbor lumea de-a lungul și de-a latul, înregistrez imagini fascinante, cu peisaje seducătoare, parcă totul e aranjat din perspectiva picturală. Și unde-s nostalgiile? Dacă acceptăm că «nostalgia» vine de la *nostos*, cu sens de revenire, reîntoarcere, atunci eu încerc să revin mereu acolo de unde am plecat. Văd cu ochii aproape miopi, și totuși văd, cum unele locuri se schimbă, se preschimbă (nu în bine), de parcă nu le mai place cum arătau la începuturi, vor să arate altfel. Mai original, mai modern? Să nu mai fie apreciate câmpiile idilice cu mirosurile lor de basm, cu spațiile paradisiace râvnite de oricine? Dar înșelătoare este firea omului, că de la el se trag multe”. Amplul eseu partizan al frumuseților naturale devine astfel o deplină și pitorească pledoarie pentru natură, pentru puritatea frumuseților ei care adaugă vieții omului frumusețea însăși a cugetării sale despre sensul vieții pe pământ. Nicolae Busuioc este aici pe cât de reporter pe atât de teoretician, pe cât de evocator nostalgic pe atât de combatant polemic, punând totodată la lucru, cum se zice, o vastă cultură în domeniu. Totul pentru a ne determina să ne responsabilizăm în apărarea a ceea ce ni s-a dat dintru început ca domeniu-cadru în care să viețuim, pe cât se poate, mai frumos.

Cartea lui Nicolae Busuioc se citește ca o poveste seducătoare („Viața însăși a Naturii este o poveste”), instructivă, nici vorbă, care emoționează prin frumusețea evocărilor și mai ales prin frumusețea gândului despre o natură (de pe toate meridianele pământului) care prin măreția ei simplă dă adevărata măreție a omului ca ființă aparținătoare acestui univers natural primordial.

Muzică și cuvânt. Vitrării

Cleopatra Lorințiu

A semeni unui vitraliu e cartea Sofiei Gelman Kiss, am să explic de îndată această impresie a mea. Prin bucățele de sticlă colorată se vede varietate de teme și subiecte: ba e vorba de polifonie, ba de poezia lui Yakov Barzilai, o altă culoare e cea prin care se proiectează amintirea întâlnirii cu scriitorul Amos Oz și o cu totul alta când e vorba de interviul cu pianistul Tibor Szasz sau cu maestrul Sigismund Toduță. Un galben ocru e așezat în fața discursului despre viața de vie și elogiul vinului... și am putea continua căci fiecare text din carte are rostul și nuanța lui.

Sofia Gelman Kiss, absolventă a prestigiosului Conservator „George Dima” din Cluj, este muzicolog, pedagog, compozitoare și a predat la această mitică instituție de învățământ superior până în 1986 când a făcut Alia. În Israel și-a continuat activitatea pedagogică la Academia de Muzică din Tel Aviv, apoi la Colegiul de Artă Natania și la școlile de muzică din Givataim și Natania. A compus lucrări corale și instrumentale, scrie tablete, recenzii, interviuri publicate în presa de limba română din Israel. Ziceam de curând, într-o întâlnire găzduită evident pe zoom, cum se petrece în aceste vremuri de restriște a întâlnirilor, dedicată lucrărilor sale muzicale, că dumneaei nu încetează să ne surprindă: căci publică nu doar cronici la concertele lui Zubin Mehta, studii despre Bach, dar și

cărți cu intrigă polițistă! Ca să zic așa, e un spirit nuanțat, foarte îndrăzneț și gata să se înroleze în apărarea unor cauze felurite, important este să fie muzicale, și să ne frământă mințile și sufletele.

Întâlnirea cu dumneaei mi-a adus însă în minte atmosfera extraordinară a Clujului muzical al anilor 60-70, un Cluj de neuitat, impregnat de dragoste de cultură, de muzică, și din care au pornit mari interpreți, mari spirite, mari compozitori. Am dat, așa, un ocol în amintire, vizitând cariere emblematice: Sigismund Toduță, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu și Mihai Moldovan. Și mi-am dat seama că prin asociație de idei, pornind de la lucrarea *Vitrării* a lui Mihai Moldovan, mi-a venit gândul asemănării scrierilor Sofiei Gelman Kiss cu bucățelele colorate și transparente.

Corul clujean dirijat de Mihaela Cesa Goje i-a interpretat de curând trei lucrări pe versurile unor poeți cunoscuți. Una din lucrări este inspirată de poemul superb al poetului Dinu Flămând *Cum cele șapte culori...*, altele sunt compoziții pe versurile israelianului Yacov Barzilai: *Trei focuri*, de pildă, este o litanie tulburătoare omagiiind sacrificiul lui Ytsak Rabin în numele apărării păcii.

Aceasta e doar o paranteză la notația mea pe marginea cărții *Meditații subiective* (Editura Saga, Israel, 2019), în care observația atentă a autoarei funcționează nu odată pe post de contrapunct.

Interesant interviul luat pianistului Tibor Szasz, „adeptul tradiției alături de acceptarea concepțiilor inovatoare”, cum îl caracterizează autoarea, cel cu Ioan Holender, sau cel luat compozitorului Sergiu Natra (stabilit în Israel din 1961), despre care spune: „Tulburătoarea solitudine zăvorâtă în paginile creației compozitorului Sergiu Natra se lasă deslușită doar de cei cunosători ai muzicii sale”.

Frumoase destăinuirile despre predilecția pentru harpă a compozitorului, legătura sistematică cu evenimentele legate de harpă, în Israel, legătura dintre muzică și cuvânt, atunci când cuvântul înseamnă poezii de Eminescu, Arghezi, Șt.O.Iosif, poemul lui Erhenburg, *Fata soldat*, sau pagini din *Biblie*. Dialogul dintre doi oameni ai muzicii presupune cunoaștere, interes, documentare, întrebările Sofiei Gelman Kiss creează puntea necesară de comunicare.

Interesante sunt portretele create de autoare: de pildă cel dedicat pianistului Radu Lupu în care notează: „Sunetul pianisticii sale, acel sunet diafan la care puțini instrumentiști pot ajunge, îi caracterizează interpretările. Diversitatea culorilor, prin care rostește textul muzical, este imposibil de imitat: paleta sa, de la un fortissimo impresionant, cuprinde o infinită varietate a expresiei sonore pusă în slujba formulării esenței mesajului. Meditația esoterică, în care gândurile autorului se confundă cu cele ale pianistului Radu Lupu, conduce către o perfectă simbioză concepută spre a asigura recepționarea mirabilei comunicări nemijlocite dintre compozitor și auditor”.

Cred că aparițiile editoriale ale autorilor care trăiesc în Israel trebuie cumva parcurse într-o cheie diferită. Poate că pentru o carte publicată în România, ne-ar fi contrariat juxtapunerea unor texte atât de diferite ca factură: interviu, rememorară, proză scurtă, notație emoțională din pagina de jurnal, critică de specialitate. Trăind într-o lume culturală, exprimabilă în limba română oarecum de mici dimensiuni, autorii au nevoie să prezinte cititorilor o viziune diversificată dar și oarecum clarificatoare a scrisului lor, în ansamblul său. Ceea ce autoarea noastră a decis să facă în aceste vitralii.

Gândurile despre Bach, Mozart, Stravinski sunt punctate cu „excursii meditative”, de o altă factură, notații onirice, filozofări romantice referitoare la pacea universală și la deruta umanității. Există și o latură pragmatică, binevenită de altfel, în textele inserate: foarte interesantă și documentată e relatarea „aventurii” *Requiemului* de Mozart - începând cu istoria propriu-zisă a celebrei lucrări până la contradictoria lui abordare într-un spectacol susținut de Filarmonica Israeliană.

Evident miza, sau mai exact numitorul comun nevăzut al cărții, e relația muzică-cuvânt. Așa cum simte autoarea, cum își deslușește această sublimă relație și evident așa cum ne-o poate preda. „Asemenea unui covor de frunze toamna, unde cromatica și multitudinea irizării reprezintă însăși bogăția sine qua non a culorilor, sonoritatea cuvintelor, încă înainte de a fi înțelese, prefigurează melodicitatea limbii care urmează a fi pătrunsă apoi de multiple înțelesuri și sensuri.”

Compozitoare și, iată, autoarea Sofia Gelman Kiss scrie în limba română, în lumea israeliană de astăzi, deopotrivă perfect integrată ca personalitate a unei lumi artistice active și ca autor în stare să scrie convingător și memorabil, de drag față de cei care citesc românește, de drag de muzică și cuvânt.



Radu-Anton Maier

Crepuscul VI (2015), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Istorie și cărturărie

Vistian Goia

Aurel Răduțiu,
Istorie și cărturărie
Univers Enciclopedic, 2020

Aurel Răduțiu a fost și este un intelectual distins, care și-a consacrat timpul și energia deopotrivă istoriei și literaturii. Așa cum afirmă în „Argumentul” cu caracter de „prefață” al cărții cu titlul amintit, el s-a consacrat în primul rând istoriei, urmând „modelul” marilor maestri: N. Iorga, C. Daicoviciu, Moga, Pall, dar în primul rând al cunoscutului David Prodan, mentorul său, pe care l-a cultivat peste 30 de ani.

Cartea pe care o prezentăm este unică prin profilul ei, prin erudiția și accentele memorialistice. De la un capitol la altul, cititorul face cunoștință cu numele celebre ale pasionaților istorici din diferite epoci, îndeosebi din epoca medievală, dar și cu freamătul memorialistului, care nu poate uita casa părintească din ținutul Orăștiei. „Romosul”, unde își are casa copilăriei, îi amintește mereu de Săliștea lui Ioan Lupaș, de Rășinariii lui Octavian Goga și Emil Cioran. „Țărănia” locuitorilor a fost înțeleasă mai mult ca o stare de conștiință civică și mai puțin ca profesie a plugarului înrobite de creșterea animalelor, de lucrutul pământului până la epuizare. Așadar, „țărănia” locuitorilor era acceptată mai puțin ca îndeletnicire agricolă epuizantă, ci mai mult ca datorie a viitorului cetățean român care se supune limbii și credinței creștinești,

păstrând tradițiile și obiceiurile neamului. În felul acesta i s-a cuibărit în conștiință sentimentul de prietenie și solidaritate cu tovarășii de joacă în cei „șapte ani de acasă”.

Firească, unele pagini conțin destule informații despre trăitorii ținutului țărănesc, pe care i-a cunoscut și admirat, precum Ioachim Rodeanu, Leonida Tudor, istoriograful Iuliu Vuia, Ioan Mihalyi, Ioan Cavaler de Pușcariu. Aceștia li s-au adăugat cărturari cunoscuți în epocă, precum Gheorghe Bogdan-Duică, Nicolae Popea ș.a.

În aceeași ordine de idei, Aurel Răduțiu nu uită să consemneze „exercițiile” pe care le inițiau fie istoricii maturi, precum B.P. Hasdeu, fie cei din generația tânără (la 1870), pentru a impune „istorii critice”, menite să pregătească mult plănuita „istorie națională”, pe care marele istoric o tot „visa” mereu.

Un capitol aparte, scris deopotrivă cu curaj și discernământ, este cel cu titlul: „Istoriografia la apogeu”, unde sunt prezentați „maestrii genului”, Nicolae Iorga, Constantin Daicoviciu, Ioan Moga. Paginile consacrate acestora sunt temeinic sistematizate și drămuite pentru a surprinde esențialul. De pildă, când discută cel mai dramatic capitol din „istoria religioasă”, Aurel Răduțiu reține esențialul, argumentând temeinic chestiunile esențiale, pe care le-a evocat fără să clipească. E vorba de „armată, temnițe, țărani în lanțuri, bătăi la sânge, moarte de martir, lume învrăjbită, preoți



Radu-Anton Maier *Reminiscențe (2019)*
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

goniți” ș. a. m. d. Istoricul le-a notat pentru ca viitorimea să vadă și să nu uite „realitatea istorică”, cât mai obiectiv cu putință. De asemenea, istoricul Răduțiu consemnează „mentalitatea” nobilimii maghiare al cărei crez era de neclintit, după cum citim într-o „Scriere din 1748”:

„Dumnezeu însuși a ales între noi, hărăzind iobagului munca și lipsurile, iar nobilimei belșugul și viața veselă”!

Două materiale (o „evocare” și un „necrolog”) au fost scrise de Aurel Răduțiu în postura lui de „memorialist”, evocând personalitatea istoricului Francisc Pall, pe care l-a cunoscut în 1962, când tânărul se silea să intre la Institutul de Istorie din Cluj-Napoca. Candidatul a surprins esențialul din cultura și mentalitatea istoricului, precum și „meșteșugul cercetării propriu-zise a trecutului medieval”.

Dincolo de amănuntele biografice, tânărul aspirant Aurel Răduțiu a surprins calitățile esențiale ale lui Francisc Pall, situându-l, pe drept, în elita medievistilor români, alături de Gheorghe Brătianu și Mihai Berza.

Sigur, dintre, cele mai multe și însemnate judecăți tânărul „aspirant” le-a notat pe cele cu privire la David Prodan, pe care l-a cunoscut cel mai bine dintre „studenții” acestuia.

Colegul nostru de studenție a devenit, cu timpul, discipolul marelui istoric, pe care l-a cunoscut în toate manifestările lui. În calitate de profesor, își amintește Răduțiu, lecțiile istoricului „curgeau liniștit, aproape „monoton”, dar ele nu vizau „efecte emoționale”, ci se bazau pe „simplitatea oralității”, pe rostirea cu „sobrietate” a judecăților. De aceea ele comunicau o „viziune clară despre trecutul medieval din istoria poporului român”.

Devenind, la scurt timp după eliberare, cel mai apropiat „discipol” al marelui istoric, Aurel Răduțiu i-a surprins și notat, în cartea de față, principalele calități ale distinsului istoric.

Om „dintr-o bucată, aparent inflexibil”, David Prodan nutrea și sentimente adevărate, dar fără să-și laude ori să-i adreseze „muștrări” discipolului. L-am admirat pe colegul meu de studenție, Aurel Răduțiu, pentru răbdarea și discreția cu care l-a „citit”, admirat și prețuit pe istoricul David Prodan, devenind el însuși un istoric de real talent.

La moartea lui David Prodan (în 1992), discipolul i-a judecat cărțile de „căpătâi” ale istoricului cu aceste cuvinte: „Cu cărțile lui nu ne întoarcem în trecutul cel mort”, abolit de istorie, ci în trecutul cel viu, în trecutul care durează ca parte integrantă a unui destin colectiv. Este trecutul cu impact în conștiința unei națiuni, „fără de care un popor încetează să existe”. (pag. 165)



Radu-Anton Maier

Delimitări vegetale (2017), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

O capodoperă în șapte lecturi

Marin Iancu

După debutul editorial cu un eseu *Despre George Bacovia* (Editura Orator, 2002), urmat de volumele *Ion Creangă sau pactul cu cititorul* (Editura Paralela 45, 2004) și *Însemnări de La Mancha* (Editura Academiei Române, 2015), Mircea Moț se lasă sedus de această dată de proza lui Mircea Eliade, propunând o nouă lectură a nuvelei *La țigănci*, (*O capodoperă în șapte lecturi* Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2020), capodopera literaturii „din exil”, prin noul tip de fantastic, experimentat, parțial, cu peste două decenii în urmă, în romanul *Șarpele* (1937). Sensul mărturisit al cărții lui Mircea Moț constă în a stabili *strategia generală* a evoluției epicului în cele opt episoade care susțin itinerarul spiritual al personajului principal, și, mai apoi, în mod cu totul special, să pună în evidență valorile simbolice ale elementelor ce dau consistență celor două „Universuri paralele” create aici de Mircea Eliade. Fixat asupra unei asemenea strategii de abordare a textului, Mircea Moț operează o ordonare a „spectacolului” propriu-zis pe o scară a observațiilor organizate în șapte trepte semnificative, „șapte lecturi ale capodoperei lui Mircea Eliade”: I. *Păcatele profesorului Gavrilăscu*; II. *O călătorie întreruptă*; III. *Zidul, gardul, poarta și ușa*; IV. *O pălărie aproape nouă*; V. *Un spațiu al metamorfozelor*; VI. *Tramvaiul, mersul pe jos, trăsura și dricul*; VII. „...spre pădure, pe drumul ăla mai lung”. Pe plan ficțional, narațiunea sugerează, prin toate secvențele ce se succed cu multă rapiditate, proiecția în timp a unei existențe umane mediocre. Purtător-de-sacru, Gavrilăscu profesorul de muzică își reține, ca într-un vis, întreaga viață. El trece din real în ireal fără să știe că a părăsit lumea comună „de aici” pentru lumea veșnică „de dincolo”, parcurgând, după cum s-a observat, un itinerar spiritual dinspre Viață spre Moarte, dinspre Profan spre Sacru (Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, în vol. *La țigănci și alte povestiri*, 1969, p. XL).

Vizibil preocupat să ofere, după cum singur o mărturisește, „o lectură detașată a nuvelei, pe cont propriu și pe propriul risc”, Mircea Moț se supune unui exercițiu hermeneutic de analiză a întregului șir de codificări, asumându-și riscurile, inerente, de altfel, în a sugera vastitatea orizontului conotativ al evenimentelor, în toate planurile de semnificație ale evoluției acestora. Nuvela povestește despre insucces și neîmplinire, Gavrilăscu alăturându-se prin acest destin altor personaje eliadești care se găsesc în postura neîmplinirii semiotice și povestesc în propriile lor povestiri despre nenorocul de a nu fi reușit să se împlinescă. Plasat la limita dintre reconstituirea minuțioasă a narațiunii și apetitul speculativ de analiză, eseistul stăruie asupra elementelor realului din structura universului secund. În călătoria sa cu tramvaiul, pe una din străzile Bucureștiului, profesorul de pian Gavrilăscu, care tocmai părăsise casa unei eleve, discută cu ceilalți pasageri. În conversația aparent banală se strecoară câteva obsesii, fiecare dintre acestea găsindu-și în eseu *O capodoperă în șapte lecturi* interpretări „care contează pentru o lectură autentică” a nuvelei lui Mircea Eliade. Susținut

de o abilitate neobișnuită de înțelegere a textului, Mircea Moț se arată receptiv la sugestiile venite dinspre exegeza modernă, cu toate influențele ce țin de naratologie, hermeneutică, fenomenologie, mitologie, dar mai cu seamă din semiologia textului, un ecletism superior, controlat ireproșabil în acest caz, semn mai mult decât sigur al unei certe originalități. Ca atare, teoria literaturii trăiește în eseu *O capodoperă în șapte lecturi* forma ei cea mai subtilă, iar tehnica hermeneutică este privită ca procesualitate originară, de recuperare a totalității, cu mult peste limitele domeniului teoriei literaturii. Este vorba de o orientare analitică și interpretativă reperabilă nu doar în exercițiul de fixare definitivă a unei coexistențe substanțiale a planurilor real și fantastic, cu evidente sugestii dinspre *Noaptea la Serampore* și *Secretul doctorului Honigberger*, cât și în relevarea unor impresionante reverberații de sensuri ale elementelor cu valoare simbolică, venite dinspre folclor, unde, după cum o demonstrează chiar Mircea Eliade în *Folclorul, instrument de cunoaștere*, basmele conservă un șir de imagini ale lumii de demult, cu „alte semnificații

decât cea literală” (Sorin Alexandrescu). Pe de altă parte, atras de amestecul ciudat de fantastic și real, Mircea Moț își propune să sugereze vastitatea orizontului conotativ al textului, la oricare nivel al lui.

Spirit marcat de o vitalitate delicată, Mircea Moț merge spre un discurs acreditând o metodologie orientată pe direcția ingeniozității și a plăcerii lecturii, ca revelație a unei fuziuni cu textul cărui i se supune cuprins de o stare aproape hipnotică. La cei 49 de ani ai săi, Gavrilăscu este înfățișat în postura unui muzician decăzut, în ciuda insistenței de a-și păstra titlul său de noblete, de *artist*, de „creator”, după cum, în momentele faste ale existenței sale, se confesează fără reținere celorlalți: „Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilăscu, artist. Și înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu *am trăit un vis de poet*”. Tehnica hermeneutică pusă insistent în aplicare de Mircea Moț răspunde nevoii de pătrundere în timpul mitic, originar, de a ajunge direct spre esențe, nemediat rațional și discursiv. Atenț la detaliile scenariului, cu toate semnalele legate de diversitatea decorului, actorilor și a perspectivelor divergente ale acestora, Mircea Moț procedează la o serie de reconstituiri ale formelor textuale, găsind, de exemplu, în pierderea memoriei pământești a personajului un nou prilej de a dovedi substratul mitic al momentului în care personajul lui Eliade își amintește speriat de servieta uitată („emblemă a condiției profesorului de pian”) la o elevă a sa de pian. Momentul echivalează cu tendința spre ideal, spre condiția sa de



In memoriam



Filiala Cluj a Uniunii Scriitorilor din România anunță cu tristețe stingerea din viață a scriitorului **Marius Tabacu**, personalitate marcantă a vieții culturale clujene, traducător remarcabil din literatura maghiară. De curând, a primit Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru traducerea *Trilogiei Transilvane*, cartea lui Miklós Bánffy.

Odihnească-se în pace!

Marius Tabacu (13 ianuarie 1952, Tăuteu, județul Bihor - 9 octombrie 2020, Cluj-Napoca). Muzician, producător TV și traducător. Liceul de Muzică „Ion Vidu” din Timișoara (1971). Conservatorul „Gh. Dima” din Cluj, secția pian (1976). 1976 - 1990, profesor la Liceul de Muzică din Cluj. 1990 - 1993, redactor la Studioul de Radio și Televiziune Cluj. 1993: președinte al Fundației Video-Pontes și fondator al studioului de producție cu același nume. Din 2007 director al Filarmonicii de Stat „Transilvania”. 1982 - Certificat de traducător din limba maghiară în limba română.

Volume de traduceri: 1988 - Lászlóffy Aladár: *Dimineața universală*, culegere de nuvele, Editura Kriterion, București; 1990 - Székely János: *Ce este norocul*, roman, Editura Kriterion, București; 2001 - G. M. Tamás: *Idola tribus* (Esența morală a sentimentului național), eseu - în colaborare cu Ștefan Borbely - Editura Dacia, Cluj; 2005 - Bodor Ádám, roman: *Zona Sinistra* - Editura Koinónia, Cluj; 2010 - Editura Humanitas, București; 2007 - Bartis Attila: *Plimbarea*, roman - Editura Polirom; 2007 - *Lumea fără mine*, Antologie de prozatori clujeni - Editura Tinivar, Cluj; 2010 - Bodor Ádám: *Vizita arhiepiscopului*, roman - Editura Polirom, București; 2010 - Bodor Ádám: *Mirosul pușcăriei*, interviu-autobiografic - Editura Curtea veche, București; 2011 - Józsa Márta: *Bunicuța pierdută*, roman - Editura Curtea veche, București; 2012 - Papp Sándor Zsigmond: *Vieți mărunte*, Editura Polirom, București; 2013 - Csiba László: *Faceți-mi autopsia* - Editura Didactică și Pedagogică; 2013 - Márton László - Zoltán Novák Csaba: *Povara libertății* (Târgu-Mureș 16-21 martie 1990) - Institutul pentru Studiul Problemelor Minorităților Naționale - Cluj; 2015 - Szilágyi Júlia: *Cartea insomniilor* - în curs de publicare; 2014 - Báffy Miklós: *Trilogia transilvană* - în curs de definitivare.

În periodice: Szöcs Géza, versuri, nuvele de Esterházy Péter, Szilágyi István, Parti Nagy Lajos, Dobai Péter, Csaplár Vilmos, Hajnóczy Péter, Nádas Péter, Szilágyi István.

Premii și distincții: 1975 - Premiul I la festivalul de lucrări de Enescu de la Iași; 1990 - Premiul Bethlen, Budapesta; 1996 - Premiul Füst Milán, Budapesta; 1996 - Premiul pentru cel mai eficient studio la Festivalul de film de la Siófok; 1997 - Premiul Televiziunii Duna, de la festivalul de la Fehérgyarmat; 2006 - Premiul pentru cel mai bun scenariu de lungmetraj la Festivalul Anonimul 2007 - Cavaler al Republicii Ungare.

„artist”, spre iubirea pentru Hildegard, „nemțoaică”, iubita pierdută în tinerețe, considerată de el „femeia vieții mele”. Trecând dincolo de structura de suprafață a textului, acesta găsește în numele și în vestimentația profesorului de pian, cu deosebire în pălărie, indicii ale unui comportament „ezitant” între statutul lui de „profesor de pian” și condiția ideală, „cea de artist”. Tot mai alerte și cu trimiteri năucitoare spre diverse echivalențe simbolice, interpretările lui Mircea Moț au în prim-plan numărul simetric de *intrări și ieșiri* sau, cum susține și Eugen Simion, de *treceți* ale personajului de la o existență la alta, la o altă condiție, dublată de trecerea „de la căldura ce descompune, la răcoarea care-i ademenește lui Gavrilescu simțurile”, la grădina enigmatică, semn al pătrunderii într-un alt timp, al trecerii din viață în moarte, „cu sugestiile grădinii adamice, de dinaintea izgonirii în lume”, locul de verdeață unde „nu este nici întristare, nici suspin, ci viață fără de sfârșit”, cum îl numea Mircea Eliade în eseu *Locum refrigeri*. Se zăbovește, în acest context, asupra simbolisticii teiului și a florii de tei, „asociate somnului și domolirii simțurilor”, ca „o primă etapă a trecerii lui Gavrilescu spre spațiul grădinii țigăncilor, a nukului, cu simbolismul său „demonic și funest”. Înțelegă ca o apropiere de moarte și ca recuperare a unei experiențe erotice, intrarea la țigăncii îi provoacă profesorului Gavrilescu o ciudată *anamneză*, constând în rememorarea unui episod petrecut în urmă cu douăzeci de ani. Semn al perplexității și neîntreruptei abulii a protagonistului, amintirea iubirii sale pentru Hildegard este pe cât de bruscă pe atât de inexplicabilă. Ajuns în „bordei”, unde îl îndrumase baba, el încearcă o puternică senzație de euforie, momentul, fiind însă repede urmat de declin. Nefericitul profesor își pierde viața autentică și, în mod implicit, condiția de artist, persistând într-o viață distantă, anodină. Procedul determină ambiguitatea textului, imprimându-i o deschidere plurală.

În acest context, este de părere Mircea Moț, „Gavrilescu, întoarce așadar spatele realității citadine, a asfaltului încins și a scrâșnetului metalic al tramvaiului, un spațiu nu obligatoriu «profan», cât, mai ales, al omului comun, atras fiind, chiar ademenit, se poate spune, de vegetal.” Privite din acest unghi, simbolurile ce-și găsesc interpretarea se succed cu repeziciune. Bunăoară, bordeiul în care este condus Gavrilescu la prima sa vizită „la țigăncii” reprezintă terenul sacru cu încărcătura sa ocultă, exemplificată de Mircea Eliade prin descrierea „ritualurilor de inițiere care implică un regressus ad uterum”, un fel de „întoarcere la matrice” figurată prin „recluziunea neofitului într-o colibă”. De aici sensul altor detalii privind bezna atotstăpânitoare („nu-și dădea seama de când umbla așa, în genunchi sau târându-se pe pântec în întuneric”). Plasat în lumina acelorași idei incitante, Mircea Moț recunoaște în ritualul cafelei băute la bordei, un moment care se pare să-i fi reactivat memoria, provocând o a doua *anamneză*, cu mult mai profundă, în timp ce se străduiește să-și aducă aminte de motivul tragediei sale, după cum, în altă parte, se insistă asupra semnificației unor cifre. De exemplu, toate acțiunile în care personajul este angrenat sunt în număr de trei: acesta se urcă de trei ori în tramvai; fetele care îl întâmpină sunt tot trei; prezența celor trei mijloace de transport, tramvaiul, birja și dricul, cu întraga lor semnificație „pentru traiectoria profesorului Gavrilescu”; eforturile acestuia de a încheia acțiunile începute în stare de veghe sunt subordonate

aceluiasi număr: căutarea labirintică, popasul la doamna Voitinovici spre a-și recupera servieta uitată, încercarea de a pătrunde în clădirea pe care o credea propria lui locuință, persoanele cu care vorbește sunt în număr de trei; prezența celor trei fete este echivalată cu ursitoarele. Numărul trei este de asemenea în simbologia universală sinonim cu începutul unei noi existențe (trecutul, prezentul și viitorul). Ajuns în acest domeniu al jocului superior de lectură, Mircea Moț stăruie și asupra simbolisticii cifrei șapte, corespunzătoare, în opinia sa, „celor șapte zile ale săptămânii, celor șapte trepte ale desăvârșirii, celor șapte sfere sau trepte cerești, celor șapte petale ale trandafirului”. Prin cea de a doua călătorie, sugestia morții se îmbogățește cu alte elemente. Există, din acest punct de vedere, și o pură dispoziție de subiectivitate, considerațiile eseistului dezvoltându-se pe o latură ingenioasă, delectabil-seducătoare. Disponând de această manieră dezinvoltă în a-și folosi „bisturiul” printr-o deplină stăpânire de sine și fără avânturi impulsive, eseistul ajunge la definiții aparent riscante, în fond substanțiale prin intensitățile și virtuțile critice, prilej al nuanțelor disociative, ceremonioase, ca într-un joc plăcut de sugestii și idei. Episodul labirintic își dezvoltă, bunăoară, sensul și necesitatea prezenței lui în structura nuvelei, secvența cu „iluzoriile sale paravane” fiind un coșmar tipic, caracteristic delirului, pe durata căruia Gavrilescu „știe” că a uitat ceva, și spiritul lui pleacă în căutarea servietei cu partituri într-un alt „real”, depărtat de cel lăsat în urmă. Treptat, fenomenul va sta sub semnul circularității, ceea ce ar presupune că avem deja semnul unei paradigme spirituale.

Tot atâtea rădăcini mitologice își găsesc la Mircea Moț și simbolurile caracteristice universului oniric, camere necunoscute, pereți ce se rotesc, oglinzi, paravane, draperii sufocante, mersul anevoios, alunecarea în neant. În acest caz, prin mai multe aspecte, tărâmul „țigăncilor” se încarcă de aceeași potențialitate mitică (ursitoarele, proba ghicitului, proba numărării, zidurile din grădina țigăncilor), „semn” al unei „treceri spre altceva, cu siguranță spre o altă condiție”. Conștient că insolitul întâmplărilor scapă adeseori logicii comune, Mircea Moț se supune unor explicații menite să deschidă punți de înțelegere a unui nou mod de a înțelege prezența fantasticului în *La țigăncii*, care, după cum nota Mircea Eliade în alte pagini din *Jurnalul* său, „relevă semnificații nebănuite, dă un sens vieții de toate zilele”. Ajuns „prin hazard la grădina țigăncilor”, cadru stimulator de emoții, dar și un semn al unei posibile regresii în natură din calea spațiului citadin, cu totul ispititoare par sugestiile provocate de culorile florilor din grădina, unde, „ademenit de răcoarea și de umbra copacilor”, Gavrilescu este întâmpinat de tânăra oacheșă. Tufele mari de liliac, „floarea memoriei”, și de boz, o plantă infernală, numită „poama dracului”, regina-noptii, floarea „cu atribute nobiliare”, despre care îi vorbește birjarul, floare plăcută nu neapărat „printr-o frumusețe ce se adresează privirii, ci prin parfumul ei”, devin sugestii ale „esențelor amplificate de întuneric”. Atent la vibrațiile cosmosului, Mircea Moț înregistrează alte semne ale acestui spațiu misterios, indicii ale unui prim-plan realist în care, în ignorarea totală a oricărui mister, evoluează profesorul de pian: penumbra din interiorul „căsuței”, culorile geamurilor de la fereastra care delimitează spațiul interior de cel exterior,

culoarea verde-aurie care invită la reflecție, ca o rotire între lumini și umbre, prezența trandafirului, proba ghicitului, refuzul de a o alege de soție pe „nemțoaică”, iubita din tinerețe, refuzul cafelei, metamorfoza începută în spațiul țigăncilor, perceperea realității prin geamul aceluiasi tramvai, revenirea la trăsura și dialogul dintre Gavrilescu și birjar, care, „fire de artist, iubește în egală măsură și florile și caii”. Mai mult decât atât, cuprins de febra identificării unor noi căi de interpretare, apte să se constituie în alte noi forme de incitare a lecturii într-o manieră cât mai originală, Mircea Moț își continuă actul său de pură hermeneutică filologică, prin a descifra în subtextul nuvelei *La țigăncii* recuzita mitologică și coexistența substanțială a planurilor real și fantastic. Revenind la simbolistică, nu trec neobservate comentariile privind valențele simbolice ale spațiului oglinzilor și al iluziei, ale jocului labirintic, prin care „se dorește scoaterea lui Gavrilescu dintr-un anumit orizont de gândire și sensibilitate”. Inteligența disociativă e în cazul de față un mod de a dubla observația asupra amănuntului în fine considerații teoretice prilejuate de adâncimile textului. Păstrându-se în acest domeniu cuceritor al speculației, Mircea Moț oferă o gamă inepuizabilă de alte racorduri mitice, *zidul, gardul, poarta și ușa*, păstrându-și rolul pentru etapa de «trecere» în care este surprins profesorul Gavrilescu. Poarta, este de părere Mircea Moț „coincide cu începutul schimbării, al unui drum spre regăsirea condiției pierdute și permanent evocate”, după cum, apropiat de simbolismul porții, pragul marchează „trecerea dintr-un spațiu în altul, într-o nouă fază a existenței”, ipoteză foarte aproape, de altfel, de ceea ce, în unele pagini din *Fragments d'un journal*, Mircea Eliade sublinia că nuvela „întemeiază” un univers ficțional inedit, cu altfel de legi decât cele specifice realității cotidiene. Ancorând în mitologie, deci în sacru, sau în substratul ritualic al folclorului, sensul vechilor practici, spune Mircea Moț, ar consta în reconstituirea unei viziuni cosmogonice congruente cu mentalitatea arhaică.

Formă de manifestare a unui profund spirit reflexiv, eseuul lui Mircea Moț propune un tip de lectură care lasă impresia unei conversații degajate cu cititorul, mai aproape, să presupunem, de critica impresionistă a lui Emile Faguet, a cărui *Lart de lire* (1923), tradusă în limba română, este *arta de a gândi* în plus „încă ceva”. Ferindu-se de „erudiții” cu posibile efecte traumatizante asupra cititorului, Mircea Moț impune cursivitate și eleganță comentariului, stilul are finețe și precizie, iar inteligența speculativă, asupra căreia dorim să insistăm, ni se dezvoltă de fiecare dată, prin surprinzătoare subtilități de detaliu. Foarte adecvată interpretării și descifrării unui univers, „în ciuda translațiilor de planuri temporale” (Ștefan Borbély), nuvela *La țigăncii* îi facilitează lui Mircea Moț nu doar o analiză critică propriu-zisă, ci și elaborarea unui supertext teoretic, în fapt un discurs ce ajunge adeseori acolo unde multora dintre noi le-ar fi fost aproape imposibil să plonjeze. În afara unei anume facilități de a sistematiza și reorganiza toate aceste achiziții ale științei literaturii, venite dinspre exegezele străine și, deopotrivă, ale celor din spațiul românesc, deducem eleganța stilistică, fără emfază metodologică, vizibilă în fraza expresivă, cu o incitantă cadență inerioară, suplețea expresiei devenind, în acest caz, semn de asumare matură a actului critic. ■

Epistolar B.P. Hasdeu

Gheorghe Glodeanu

În 2018, la Editura Vestala din București, a apărut volumul *O corespondență pentru eternitate*, reunind schimbul epistolar dintre cunoscutul savant B.P. Hasdeu și fiica acestuia, Iulia, dispărută tragic la nici nouăsprezece ani. Traducerea textelor, ediția și prefața cărții poartă semnătura Jenicăi Tabacu, o excelentă cunoscătoare a operei reputatului filolog, cea care a condus o lungă perioadă de timp complexul muzeal „Iulia Hasdeu” de la Câmpina.

După cum se precizează în *Nota asupra ediției*, epistolarul reproduce corespondența dintre Iulia Hasdeu și tatăl acesteia din perioada 1881-1888, răstimp în care fiica savantului se afla la studii, la Paris. Este vorba de trei sute șaiszeci și cinci de scrisori, care s-au păstrat în Arhivele Naționale ale României și în Biblioteca Academiei. Dintre acestea, poeta aflată în devenire a semnat o sută optzeci și șapte, mama acesteia (numită tot Iulia) nouă, celelalte aparținând tatălui rămas în țară. Este interesant că marea majoritate a textelor tinere autoare (o sută cincizeci și șapte) au fost redactate în limba franceză.

Jenica Tabacu precizează faptul că, de-a lungul timpului, o bună parte din acest amplu corpus epistolar a fost deja publicat de Hasdeu însuși, de Iuliu Dragomirescu (executorul testamentar al savantului), de C. Manolache (semnatarul studiului *Scânteietoarea viață a Iuliei Hasdeu*), de Crina Decusară Bocșan și de alți cercetători. În 1976, sub egida Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, a apărut o ediție cvasi-integrală a *Corespondenței B.P. Hasdeu - Iulia Hasdeu*. Reunind patru sute șaptezeci și patru de pagini, lucrarea a fost îngrijită și comentată de Paul Cornea, Elena Piru și Roxana Sorescu. Din păcate, ediția realizată de către cei trei cercetători de prestigiu nu a scăpat de cenzura vremii. În plus, textele redactate în limba franceză nu au fost traduse în limba română.

În 2004, Crina Decusară Bocșan a publicat o amplă selecție din scrisorile adresate de către Iulia tatălui ei. Este vorba de volumul *Epistolar Iulia Hasdeu*. O ediție integrală a acestei corespondențe, cu traducerea textelor din limba franceză, a realizat Jenica Tabacu în 2015. Lucrarea se intitulează *Iulia Hasdeu - Epistole către tatăl său, B.P. Hasdeu*. Cu această ocazie, au fost tipărite integral și acele texte care nu au putut fi publicate decât în mod trunchiat în 1976. În plus, scrisorilor din ediția Paul Cornea, Elena Piru și Roxana Sorescu li s-au adăugat și câteva texte inedite, descoperite în fondul Iulia Hasdeu de la Arhivele Naționale.

Jenica Tabacu vorbește despre dificultatea traducerii epistolelor în limba română. Transpunerea a urmărit să redea spiritul comunicării, care gravita adesea între extreme precum hazul și durerea profundă, tonul derutându-l până și pe adresant. Scrisorile sunt însoțite de notele editoarei, comentariile având menirea să contextualizeze mesajele. În cazul fiecărui text, se precizează și proveniența acestuia. Publicarea integrală în limba română a corespondenței celor trei epistolieri are meritul de a dezvălui personalitățile lor, precum și numeroase aspecte ale biografiei acestora.

În fruntea volumului se găsește un amplu

studiu introductiv semnat de Jenica Tabacu, intitulat *Epistolele, izvoare de cunoaștere a unor elemente biografice hasdeene*. De profesionalismul editoarei vorbește faptul că aceasta este autoarea unei teze de doctorat dedicată vieții și operei lui B.P. Hasdeu. În același timp, ea a contribuit la publicarea manuscriselor spiritiste ale savantului, texte aflate în prelungirea corespondenței. Tot în prelungirea acesteia se găsesc și însemnările zilnice ale savantului și ale fiicei acestuia, texte ce ne lasă să pătrundem în intimitatea celor doi reuți oameni de cultură.

În ciuda numeroaselor sale calități, Iulia, talentata fiică a savantului Bogdan Petriceicu Hasdeu, s-a născut sub o zodie nefastă. A văzut lumina zilei la 14 noiembrie 1869 și, îmbolnăvindu-se de ftizie, s-a stins din viață în data de 29 septembrie 1888, înainte să împlinească vârsta de 19 ani. Destinul ei se dovedește, astfel, mai neînduplecat chiar decât cel al lui M. Blecher, marele bolnav al literaturii române. Extrem de afectat de pierderea fiicei sale, tatăl îndurerat a construit, la Câmpina, Castelul „Iulia Hasdeu”, unde încerca să evoce ființa adorată prin intermediul ședințelor de spiritism. Recursul la magie dă rezultate în momentul în care fiica îi răspunde din lumea umbrelor: „Sunt bucuroasă. Te iubesc. Ne vom revedea. Asta ar trebui să-ți ajungă”. Chiar dacă vocația tinere poete nu a avut timpul necesar să se desăvârșească, se pare că fiica a moștenit din plin inteligența tatălui ei, a cărui copie spirituală fidelă pare să fie. Deși scrierile acestui copil teribil al literaturii române anunțau apariția unui important om de cultură, cititorul de azi nu are la dispoziție prea multe opere finalizate pentru a putea aprecia adevăratele calități ale unei autoare aflate în plin proces de devenire. Cu toate acestea, geniul Iuliei s-a manifestat de timpuriu. Se spune că deja la doi ani și jumătate a început să descopere taina literelor și să învețe limba franceză; la numai patru ani deja scria, iar la cinci, deja compunea primele poezii. Adolescenta a reușit să își uimească dascălii prin cunoștințele ei neobișnuite, care o situau mult peste nivelul colegelor ei de generație. La numai 11 ani absolvise cursurile gimnaziului Sf. Sava, la scurt timp termina secția de canto și pian a Conservatorului, pentru ca în 1886, la numai 16 ani, să devină prima femeie din România care studiază la Sorbona. De altfel, contactul cu limba franceză a marcat-o puternic pe juna studentă, transformându-se în limba poeziilor și a corespondenței sale. Chiar dacă numeroasele calități ale acestui veritabil copil-minune au reușit să îi impresioneze pe contemporani, re-lectura textelor vorbește, totuși, despre altceva. În ciuda talentului indiscutabil și a maturității neobișnuite, creațiile poartă atât amprenta vârstei, cât și cea a epocii. Pentru cititorul de azi, versurile Iuliei Hasdeu nu depășesc nivelul liricii pașoptiste și postpașoptiste, astfel încât autoarea rămâne o promisiune împlinită doar parțial. Numeroasele proiecte ale scriitoarei aflate în plină formare ne lasă mai mult să întrezărim ceea ce ea ar fi putut deveni dacă timpul ar fi avut mai multă răbdare.

Amplul corpus epistolar publicat de Jenica Tabacu ne introduce în intimitatea Iuliei Hasdeu. În felul acesta, informațiile din scrisori



Radu-Anton Maier

Cruce eternă (2014)

acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

completează cele publicate în însemnările zilnice ale tinere autoare. Este vorba de volumul *19 file de jurnal*, publicat în anul 2000 de Crina Decusară-Bocșan. Teoreticienii acestui gen situat la periferia literaturii au remarcat faptul că scrisoarea presupune, în același timp, prezența și absența. Mai exact, este o conversație purtată la distanță, în absența celor doi interlocutori. Scrisoarea este vehiculul unui mesaj, un mesaj ce nu beneficiază de avantajele mimicii (specifice dialogului purtat față în față) și care trebuie să țină cont de anumite reguli specifice, cum ar fi: precizarea datei și a locului redactării, utilizarea formulelor de adresare și de încheiere, atenția consacrată stilului, semnătura etc. Spre deosebire de cuvântul care zboară, scrisoarea reprezintă dovada materială a comunicării. De aici importanța accentuată acordată exprimării, stilului. Și tocmai pentru că scrisoarea reprezintă un document, ea angajează mai mult decât dialogul verbal. Diferențele dintre *scrisorile oficiale* și *scrisorile particulare* se dovedesc semnificative. În mod firesc, greu putem găsi valențe estetice în prima categorie, unde preocupările vizează exclusiv informația și claritatea mesajului. Abia scrisorile private (cu predilecție cele de dragoste) vizează sfera afectivității, felul în care este exprimat conținutul mesajului fiind la fel de important ca mesajul însuși. Apropierea de literatură se realizează doar în sfera corespondenței private și nu în cea a scrisorilor oficiale. Grijiile materiale continue, programul de studiu riguros și radiografia atentă a bolii Iuliei alcătuiesc principalele teme ale unei lucrări dramatice.

Cel de-al doilea portret schițat în acest fascinant schimb epistolar este cel al savantului Bogdan Petriceicu Hasdeu. Drama acestuia se declanșează în momentul în care, acuzat de infidelitate, este părăsit de soția lui și culminează cu dispariția tragică a fiicei sale. În 1981, acesta conducea Arhivele Statului, ținea cursuri la Universitatea din București, făcea parte din Consiliul Național al Instrucțiunii Publice și era membru al Academiei Române. Cu toate acestea, unul din cei mai erudiți oameni ai timpului său este prezent în acest amplu roman epistolar mai ales în calitate de părinte. Eforturile acestuia de a asigura un trai decent în străinătate soției și unuia lor copil merită toată considerația.

Alcătuind radiografia minuțioasă a relațiilor dintre un tată ocrotitor și o fiică de excepție ce încearcă să îi calce pe urme, volumul *O corespondență pentru eternitate* are o inestimabilă valoare documentară.

Dumitru Velea



Radu-Anton Maier

Judecătorul singuratic (2018), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Mult mai târziu

Imaginea vine mult mai târziu,
cum iarba sub calota de gheață
va înverzi sau se va topi
în focul stârnit din senin.

Să fii îmbrățișat de gheață și să arzi
e ca și cum te-ai întoarce în cer
pe cea mai scurtă cale a minții,
evitând norul de fum de deasupra.

Animalele de pradă aleargă besmetic,
fără să știe dacă sub tălpi mai este iarba,
dacă mâine va plesni gheața,
sau dacă se va prinde la loc.

Rădăcina ierbii se răsucesce ca trupurile
oamenilor în camera de gazare.
Imaginea trece zidul, mult mai târziu,
când nu va mai fi nici rădăcină, nici foc;

doar ochii celor pieriți sub gheață,
căutând gura de aer să întrețină focul,
se întorc în cer ca să privească haosul,
incendiul de sub gheață.

Iarbă firavă și oameni sărmani
se adăpostesc de frig sub cerul de gheață;
focul este o bucurie, o poartă de salvare,
până încep să audă clopotul din fum.

Șoarecii căzuți din cer

Soarele aleargă pe linia orizontului,
ca un paznic, de jur împrejurul șoarecilor –
fire de borangic sunt țesute de la el până la ei,
o strălucitoare pânză de zăpadă.

Când soarele se-acoperă cu ea
e semn că șoarecii trebuie să facă la fel,
dacă nu vor să devină gheață sau hrană
gurilor nesățioase înmulțite din umbră.

Vântul sporește cu cât noaptea se-ndesă;
șoarecii se trag sub pânza cea albă,
în galerii de gheață și pământ, și se zbat
precum sângele prin arterele omului.

Vulpile pândesc, scormonesc și îi înfulecă,
chiar bufnița cu puii săi – o mie de șoareci
sunt prea puțini pentru o gușă de pui!
Pe deasupra nepăsător calcă boii mascați.

Când soarele, ca după-un vis, se ridică din
zăpadă,
firele de borangic se fac de lacrimi și
umplu galeriile disperaților șoareci. Fericirea
nu vine niciodată neînsoțită de moarte.

Șoarecii ies. Aceleași guri hulpave îi așteaptă.
Într-un singur rost de gheață sau piatră
s-ar ascunde o mie. Pentru ei nu-i loc niciunde:
nici în pământ, nici pe zăpada de deasupra.

Zadarnic sunt înrudiți cu soarele. Se spune
că sunt căzuți din cer, ca sufletele artiștilor,
că disperați, de pe prima faleză ivită,
se-aruncă-n apă, confundând marea cu cerul.

Nimic

Păsări cu aripi solzoase au umplut văzduhul
- nimic nu se mai vede;
fâlfăitul aripilor lasă un vuiet asurzitor
- nimic nu se mai aude;
întinzi brațele cu palmele deschise printre ele
- nimic nu cuprinzi;
ai vrea să ai vedenii, dar solzii ți se lipesc de brațe
- nimic nu mai atingi;
ai vrea să auzi fâlfăitul de aripi asurzitor
- dar nu mai știi unde ești.

Doar vântul

Până mai ieri era obiceiul să se pună
lângă ușorul porții o ladă de argint
(precum un vas cu apă pentru morți),
în care să arunce arginți pentru ctitor
cei ce intră sau ies pe ușă,
sau trec prin fața locuinței.

Cu arginții strânși să plătească
pictorii sau cioplitorii de piatră,
ca-n partea dreaptă a intrării, cât mai ferit
de privirile urmașilor, să-și însemne chipul,
cum alții, cavourile. Altfel, el nu putea
să treacă pragul definitiv.

Acum, niciun treător nu mai aruncă
un ban în lada pusă lângă stâlpul casei.
Mai mult, noaptea, au luat-o și-au rupt-o bucăți,
pentru a le vinde, a doua zi, în piață.

Acolo, ochiul Domnului a văzut
vânzătorii de grămezi de argint
și niciun cumpărător. Doar vântul trecea prin ele
și scotea sunet de pierzanie. Doar vântul!

În ziua năvoadelor

Stea cea mare se zvârcolește-n prăpastie;
lumina roșie se-ntinde pe fețele celor
ce au aruncat năvoadele ca s-o salveze;
ea le vorbește de scaunul cel mai înalt
ce i se cuvine ei, ce li se cuvine lor.

Nori negri șterg fereastra și plase de foc
se văd pe deasupra prăpastiei. Delatorul
te strigă să sari în ajutor uzurpatorului,
el știe prețul pânzei și al năvodului aprins,
al profitului strălucitor din zorii zilei.

- Nu răspunde, ci strânge-te între pereții
locuinței și-ascultă-ți doar răsufletul
din ziua cealaltă, când, copil, te jucai
cu fluturii, printre pomii înfloriți.
Acum, e ziua năvoadelor de salvare și-a stelei
căzute.

Cum își pierd/recuperează oamenii strălucirea

Ștefan Manasia

În era entertainmentului isteric, nu doar actorii și muzicienii, influencerii și vlogerii trăiesc într-o casă de sticlă. În același mediu transparent trăiesc (și) scriitorii starificați de societatea de consum. Toți cultivă prezențismul și imaginea în exces – extrem de rar mai alege cineva excesul... discreției, camuflându-și (până la un punct) profesia și biografia, asemenea Elenei Ferrante. Un caz aparte este reprezentat de Karl Ove Knausgård și de seria lui romanescă monumentală, unde autobiografia și autoficțiunea se împletesc nu pentru a exploata pecuniar voyeurismul epocii noastre, ci pentru a face publică o spovedanie dostoevskiană, (aparent) netrucată, în răspăr cu rețetele pline de îndulcitori ale multor autori de succes. Fără să vrea neapărat, Knausgård și-a expus, în miile de pagini, familia și prietenii. Un portret de o sinceritate tulburătoare, pasional și brutal, îi este creat, pe sute de pagini, Lindei Boström Knausgård, soția și muza sa. Din cartea lui Karl Ove reținem, firește, un adevăr subiectiv, despre femeia supereducată (fiica unei celebre ac-

trite suedeze), creativă și sălbatică, mama celor patru copii ai autorului, poeta suferind de sindrom bipolar. Că romancierul și-a dorit sau nu și-a dorit asta, Linda Boström Knausgård este *torța* care luminează epicul (adesea) infernal din *Min Kamp*/Lupta mea.

Scriitorii nordici au divorțat au divorțat prin 2016 și fiecare și-a urmat propriul drum literar. Karl Ove a devenit un autor de succes planetar, inclusiv în română fiindu-i traduse douăsprezece (douăsprezece!!!) romane până acum, ajungând probabil în numai 3-4 ani norvegianul cel mai popular printre cititorii de la noi. Pe de altă parte, portretul – cum spuneam – seducător, extrem de viu pe care i-l pictează în *Min Kamp*, a creat un orizont de așteptare pentru literatura Lindei Boström Knausgård, pe care o putem citi, din toamna lui 2020, cu un prim roman tradus în română.

Bine ai venit în America! este unul dintre cele patru titluri selectate de editura Pandora M pentru a inaugura colecția Anansi Contemporan, în toamna lui 2020. O colecție

care, iată, *atacă* surprinzător, propunând prin romanul Lindei Boström Knausgård (dar și prin celelalte titluri) o recuperare a marginalilor și originalilor care operează ficțional în afara sistemului anglo-saxon.

Bine ai venit în America! este un microman dens și hipnotic, construit în cheie autobiografică: cei care au citit *Lupta mea* vor recunoaște episoadele depresive, tulburările bipolare, delirul Lindei. Dar elementele autobiografice (tulburările psihice ale eroinei, mama actriță, strălucitoare și dominantă, tatăl fragilizat și învins etc) sînt disimulate perfect în narațiunea interioară a lui Ellen, o puștoaică din Stockholm în vîrstă de unsprezece ani. Textul de aproape 110 pagini este altminteri un decupaj din narațiunea interioară a fetei ajunse la pubertate: Ellen crește dramatic în înălțime într-o perioadă foarte scurtă, (i se pare că) se urîțește, se consideră vinovată pentru moartea tatălui (mai ales că s-a rugat la Dumnezeu pentru asta) și *last but not least* nu ezită să așeze o povară enormă pe umerii strălucitoarei sale mame, practicînd mușenia voluntară, refuzînd să scrie și să învețe ori să vorbească pînă și la școală. Mușenia din exterior privilegiază focul de artificii al gîndurilor, al amintirilor din prima copilărie (cînd, în prezența mamei, străluciau și tatăl, și frățiorul lui Ellen), plus o serie de narațiuni care formează mitologia copilului de oricînd. Scriitura e simplă și neînzorzonată, așa cum nu ne-am fi așteptat de la romanul unei poete. Cum se scria într-o publicație nordică, „ea doar povestește și o face perfect”. Suspansul acestei proze este menținut elegant. În atîtea momente te-ai aștepta ca adolescenta să lichideze cu rebeliunea mușeniei, care aproape că îi destructurează familia. Și totuși nu o face, împingînd provocator limita, fixîndu-și o alta, sfidîndu-și frumoasa și strălucitoare mamă (o femeie perfectă poate cu excepția listei interminabile de amanți), fratele urîcios și stafia, agasantă și agresivă, a tatălui mort. Și mușenia asta își găsește rezolvarea (sau nu și-o găsește deloc) în excelentul poem închinat luminii, din final. Pe care n-am să vi-l povestesc și de unde nu am de gînd să citez. Pentru că vreau să vă stîrnesc plăcerea lecturii cu pasajul acesta de-a dreptul salingerian (una din oazele unde nu regăsești atmosfera sumbră – Bergman!, au chițait criticii – din micul roman):

„Înainte ziceam că raiul e asemenea unui copac. Că pămîntul avea tuneluri ce duceau către iad. Că diavolul stătea și asculta ce-și spuneau copiii. Ziceam că îl slujesc încă de mici. Spuneam că pedeapsa eternă seamănă cu viața pe care o trăim și că doar se prelungește la infinit. Și mai erau minciunile nevinovate: eram asistenta profesorului de călărie și aveam trei cai ai mei, iar în cada mea puteai găsi un rechîn argintiu. Nu știi ce voiam să obțin cu minciunile, dar le scoteam de fiecare dată cînd deschideam gura la școală. Nu puteam să le evit. Eram neajutorată în fața minciunilor care erau așa de mărunte. Eu eram cu mult mai mare, dar degeaba. Acum trăiam în adevăr.” (p.53)

În final, o mențione pentru traducerea din suedeză a Roxanei Dreve, care a încercat să păstreze ritmul, spontaneitatea și muzica unui text (sînt convins) destul de sălbatic și de incomod.



Radu-Anton Maier

Wadi-Rum V (2013), acrilic pe pânză, 101 x 101 cm

Scheme dialectico-speculative triadice, tetradice și pentadice

Acad. Alexandru Surdu

Schemele triadice, de tipul teză-antiteză-sinteză, obișnuite în sistemele dialectico-speculative germane, ca la Hegel: Ființă-Nimic-Devenire, Calitate-Cantitate-Măsură, nu sunt de fapt nici măcar scheme „dialectice” propriu-zise, căci sunt discutabile relațiile, considerate contrare, între Ființă-Nimic și Calitate-Cantitate. Însă, chiar dacă ar fi „dialectice”, tot n-ar fi speculative, căci nici contrarietatea și nici unitatea contrariilor (chiar autentice fiind) nu se reproduc catoptronic unele pe altele, cum o fac, de exemplu, Marfa și Banii din schema dialectico-speculativă binară de mai sus.

Schema triadică frecventă la Hegel este aceea prin care reduce silogismul clasico-aristotelic la raportarea celor trei categorii: Singularitatea (*die Einzelheit*), Specialitatea (*die Besonderheit*) și Generalitatea (*die Allgemeinheit*), notate cu: E (*Einzelheit*), B (*Besonderheit*) și A (*Allgemeinheit*). Ele provin în mod evident din Singular, Specie și Gen. Traducerile prin Individual, Particular și Universal, cum s-a făcut adesea în limba română, nu sunt corecte.

Tipurile de silogisme (trei) sunt prezentate de către Hegel prin scheme: 1) E-B-A; 2) A-E-B și 3) B-A-E. Schemele acestea sunt universale, adică se aplică oriunde, căci, zice Hegel, „totul (orice) este un silogism” (*Alles ist ein Schluss*), adică aplicația uneia dintre cele trei scheme, în care unul dintre termeni este „mediul”. Singularitatea, de exemplu, ca Logică, are Natura ca mediu (*die Natur zur Mite hat*) care o leagă de Spirit. Personalizată însă, „Logica devine Natură și Natura devine Spirit” (*das Logische wird zur Natur, und die Natur zum Geiste*).

Schema triadică E-B-A nu este ca atare nici dialectică nici speculativă, dar în exemplul de mai sus, devine astfel prin aplicare și interpretare, căci Logica și Natura sunt opuse, deși, ce-i drept, nu prin negare, iar Spiritul este sinteza lor. Specificul Speculativ ține tot de aplicare, căci, în sistemul lui Hegel, Natura este o reproducere catoptronică a Logicii, ceea ce, în mod evident nu este corect.

Mergând pe linia lui Hegel, filosoful Constantin Noica reduce, la rândul său, silogismul la trei termeni care ar alcătui „triunghiul logic”: generalul (G), determinațiile (D) și individualul (I). Se observă faptul că, spre deosebire de Hegel, la care toți termenii erau din domeniul gândirii (de la gen, specie și singular), la Noica, deși îi numește „ontologici”, ceea ce poate fi acceptat pentru ultimii doi, generalul este *logic*. În rest, se fac aceleași trei combinații de scheme, numite la Noica „figuri”: I-G-D; I-D-G; D-I-G. Schemele acestea, „triunghiuri” sau „silogisme” au, ca și la Hegel, valabilitate universală. „Silogismele, zice Noica, nu figurează numai în demonstrații, ci se plimbă printre noi”, ca „silogisme ale lucrurilor”. Dar nici în aceste cazuri nu se poate vorbi despre aspecte speculative ale raportării termenilor și nici măcar despre aspecte dialectice care să denote prin

exprimare semnificații antitetice, căci cele antilogice sunt excluse (Hegel vorbea despre „generalitate”, *Allgemeinheit*, nu despre simplul „general”, cum face Noica).

Exemple de scheme dialectico-speculative triadice sunt cele referitoare la: Subsistență-Existență-Ființă (S-E-F); Existență-Ființă-Realitate (E-F-R); Ființă-Realitate-Existență Reală (F-R-ER). Este evident că în astfel de cazuri, ca și la Hegel sau la Noica, literele utilizate în scheme nu sunt „variabile” în sensul intelectual al logicii simbolice, ci sunt simple prescurtări ale denumirilor utilizate pentru Supercategoriile respective.

În cazul (S-E-F), generalitatea Subsistenței, reproducă catoptronic în cuprinsul Ființei, mai ales ca Rațiune Speculativă la Hegel, i-ar fi permis acestuia inversarea raportului de precedentă în forma (F-E-S). Aceasta, prin raportarea pseudo-dialectică a Ființei la Nimic (în loc de Neființă) prin care ar începe devenirea Existenței. Trebuie să remarcăm faptul că și la Constantin Noica se produce personalizarea categoriilor, respectiv a termenilor din „triunghiul logic”; „individualul își dă determinații”; „determinațiile se ridică la general”; „generalul se întrupează în individual” etc.

Se înțelege că în accepțiunea în care „trei lucruri sunt una”, cum considera Noica, situația devine *triplu* dialectică, mai ceva ca la Hegel, care mergea pe schema dialectică a dedublării unului (pe linia Arheotomiei binare). Dar această triplitate dialectică în devenire *nu este speculativă și Noica însuși o transpune în cadrul aristotelic al categoriilor, adică la nivelul Rațiunii, în care substanța primă este Individualul* (la Hegel era Singularul și, respectiv Singularitatea, *die Einzelheit*), substanța secundă este *Generalul*, (corect este *Esența, to ti esti* la Aristotel), iar restul genurilor de categorii sunt *Determinațiile*. În această ilustrare a „triunghiului logic” pierd și semnificația dialectică a triplității, căci ne găsim pe tărâmul clasic al Rațiunii aristotelice.

Acestea sunt exemple de „decădere” a schemele dialectico-speculative de la nivel supercategorial la nivelul categorial al Rațiunii.

Dialectico-speculativă este însă triada compusă din Șirul numerelor naturale, Șirul numerelor pare și Șirul numerelor impare. Dar nu este vorba despre „trei în una”, ci despre trei entități infinite, dintre care două (a numerelor impare și a celor pare) pe porțiuni finite sunt părți ale primei entități, care se dovedesc însă de aceeași „putere” cu prima. Adică partea se dovedește egală cu întregul (elementele lor sunt în corespondență biunivocă, adică în reproducere catoptronică). Opoziția este între par și impar (nepar).

Teza, antiteza și sinteza sunt, firește, numai expresiile lingvistice ale unor scheme dialectico-speculative triadice, de regulă însă numai ale unor scheme dialectice. Teza: „Electronul este particulă” și Antiteza: „Electronul este undă



Alexandru Surdu

(non-particulă), plus Sinteza: „Electronul este și particulă și undă” se referă la triada electron, particulă, undă, față de care contradicția dintre Teză și Antiteză exprimă *opoziția* dintre particulă și undă, fără nicio implicație speculativă.

Teza: „Spațiul este continuu”; Antiteza: „Spațiul este discontinuu” (non-continuu) și Sinteza: „Spațiul este continuu și discontinuu” exprimă o schemă triadică dialectico-speculativă, căci „discontinuu-ul” este o reproducere catoptronică referitoare la același Spațiu (continuu și discontinuu = aspectul opozițional).

Schemele dialectico-speculative tetradice de genul: D (dimineața), P (la prânz), S (seara) și N (noaptea) utilizate frecvent în terapiile obișnuite, cu precizarea, uneori a opoziției dintre P și N, ca și cele de tipul P (Primăvara), V (Vara), T (Toamna) și I (Iarna) denotă și anumite aspecte speculative, de repetări catoptronice ale unor simptome sau de inversări catoptronice previzibile.

Schema tetradică a temperamentelor S (sangvin), C (coleric), M (melancolic) și F (flegmatic) nu se găsește ilustrată ca atare, ci numai în combinații, de exemplu: CS (colerico-sangvin) sau SC (sangvino-coleric) și MF (melancolico-flegmatic) sau FM (flegmatico-melancolic), formându-se astfel cupluri opoziționale cu precedente și succedente determinate, caracteristice opoziției fundamentale dintre boală și sănătate.

Ciclicitățile astronomice tetradice erau cunoscute încă din antichitate și erau folosite, de exemplu, pentru prevederea eclipselor de Soare sau de Lună și aveau aplicații în astrologie.

Cele patru „elemente”: Pământul, Apa, Aerul și Focul au stat la baza construcțiilor antice grecești ale teoriilor ontologice, ca și cele patru substanțe componente ale circuitelor fiziologice: apa, aerul, sângele și limfa, prin ponderea cărora erau diagnosticate diferitele maladii.

Sf. Toma din Aquino are o schemă demonstrativă tetradică pentru câte un enunț pus la îndoială (*Videtur quod non...*), după care urmează (1) un argument (*Enim*, căci, deoarece); (2) o completare (*Praeterea*, în plus); (3) un contraargument (*Sed contra*, dar împotriva) și (4) răspunsul (*Respondeo*, răspund). Repetarea acestei scheme tetradice după fiecare enunț pus la îndoială este obositoare, după cum o spune de altfel chiar mai

dur autorul însuși în *Prologus (repetitio fastidium generabat in animis auditorium)*. Dar intenția era de obișnuire a începătorilor cu arta argumentării și a respingerii în manieră scolastică a oricărei probleme.

Este evident aici aspectul contradictoriu, chiar de la început, al unei teze și al negației sale. Hegelian vorbind, avem aici o afirmație și o negație, apoi afirmarea negației („căci” și „în plus”), după care urmează negarea negației (dar împotriva) și argumentarea afirmației. Aspectul dialectic este evident, iar cel speculativ rezidă în reproducerea catoptronică a negării negației prin afirmație. Schema dialectico-speculativă tetradică este aplicată de Sf. Toma la sute de enunțuri în tot cuprinsul celebrei sale *Summa Theologiae*.

Ceva asemănător a încercat să facă și Constantin Noica aplicând în diferite domenii o schemă tetradică de forma: 1) temă; 2) antitemă; 3) teză și 4) temă regăsită.

Noica oferă exemple în care cele patru componente ale Schemei, numită „cercul dialectic”, sunt de tip categorial, uneori chiar categorii din „tabla” lui Immanuel Kant. 1) Tema: Totalitate; Antitema: *Pluralitate*; Teza: *Unitate* și 4) Tema regăsită: *Totalitate cantitativă*; la Kant era: 1) (Teză) *Unitate*; 2) (Antiteză) *Pluralitate*; 3) (Sinteză) *Totalitate*. Se observă diferențele: inversarea ordinii categoriilor; „desfășurarea” ordinii în patru și, respectiv, trei componente; intitularea lor cu denumiri care sugerează, în mod evident, context propozițional, căci altfel nu se explică terminologia dialectică. Căci între categorii există *contrarietate*, nu *contradicție*. Dar, oricum, există un fel de justificare inversă a (sintezei) prin (teză) și (antiteză), notația fiind a lui Kant, care se transformă în temă, antitemă, teză și tema regăsită. Aspectele dialectice și speculative ale acestei scheme, cel puțin terminologic, rezidă în opoziția Temă-Antitemă (pentru dialectică) și Temă-Temă regăsită (cu completări) pentru reproducerea catoptronică.

Schemele dialectico-speculative pentadice, în ciuda complexității lor, au numeroase aplicații în toate domeniile, constituind, după terminologia lui L. Wittgenstein, „osatura Lumii” (*das Gerüst der Welt*), eșafodajul pe care a fost construită Lumea, începând cu distanțele astronomice, orânduirea și mișcarea astrelor, distanțele de cvintă în muzică, proporțiile și structurile pentadice și pentagonale în arhitectură și în toate domeniile artistice, în medicină, antropologie și sociologie ș.a.m.d.

Schemele pentadice sunt adesea productive-„constructive”, cum le-am numit, dar, de regulă, sunt „proiective” și au fost, ca atare, cunoscute de mult, dar fără a li se cunoaște semnificația și importanța, încă de pe vremea pitagoreicilor.

A devenit un loc comun, de exemplu, faptul că au existat cinci formațiuni sociale: 1) Comuna primitivă; 2) Sclavagismul; 3) Feudalismul; 4) Capitalismul și 5) Comunismul; că ultima formațiune este un fel de reproducere catoptronică a celei dintâi; că toate sunt opuse; că între ele sunt relații de precedentă și succedență, de excludere reciprocă, dar și combinații neașteptate, însă existente până în zilele noastre, între acestea, cum sunt cele dintre capitalism și sclavagism, comunism și feudalism sau capitalism și comunism. Sunt o mulțime de reproduceri catoptronice ale unora dintre ele în celelalte, care ar trebui să dea de gândit. Nu intrăm în amănunte, căci formațiunile social-politice țin de domeniile Realității și ale Existenței Reale.

Adevărata politică este educația

Viorel Igna

Apariția în Italia a lucrării *Sub semnul lui Platon. Conflictul interpretărilor în Germania secolului al XX-lea*, Carocci Editore, o culegere de studii îngrijită de Mauro Bonazzi și Raffaella Colombo conține numeroase contribuții a mai multor studioși, ce ilustrează raportul instaurat cu Platon de câteva nume ale filosofiei germane din secolul al XX-lea. Printre alții, autori mai importanți ca Martin Heidegger și Hannah Arendt, n-au încetat să mediteze asupra gândirii marelui discipol al lui Socrate. Cei doi studioși, care se confruntă în ce privește actualitatea concepției politice a lui Platon, dialog pe care-l prezentăm mai jos, apărut în *Lettura* din 4 octombrie 2020. Pentru Mauro Bonazzi¹ filosoful atenian se temea de schimbări și nu iubea democrația din Cetatea greacă, expusă degradării în tiranie, deoarece era convins că numai experții cunosc binele și sunt îndrituiți să guverneze. Francisco Gonzales², dimpotrivă afirmă că este greșit să vedem în anumite opere platonice o tentație totalitară. În dialogul *Republica* Platon nu pretinde să construiască un Stat perfect, ci încearcă să indice calea pentru a-i educa pe cetățeni să caute binele prin intermediul unui efort comun, bazat pe recunoașterea faptului că nimeni nu deține monopolul adevărului. Iată confruntarea lor, care ni se pare extrem de relevantă în ce privește actualitatea lui Platon.

Mauro Bonazzi: Poate părea surprinzător, dar secolul al XX-lea este un secol platonice, filosofic și politic, în bine și în rău. De la Martin Heidegger la Michel Foucault, de la Hannah Arendt la Karl Popper, Platon este o prezență controversată cu care toți simt nevoia să se confrunte. Pe bună dreptate, așa cum spunea Gilles Deleuze, tema gândirii contemporane ar fi aceea a răsturnării platonismului? Și a ideilor sale politice?

Francisco Gonzales: În mod sigur este și o prezență actuală. Există de exemplu ceva profetic în paginile *Republicii* unde se descrie cum o democrație poate să se prăbușească în ea însăși, în măsură să dispară atunci când se încredințează unui tiran, adică omului puternic al momentului, am putea spune. Este eclipsată orice idee de bine comun, în timp ce revendicarea propriei libertăți, datorită legitimității urmăririi propriului interes fără a se îngriji de ceilalți, se însoțește în mod paradoxal unei supuneri totale față de liderul momentului, urmat orbește în tot ce face.

Mauro Bonazzi: Platon însă, a scris ca un adversar al democrației, și acest lucru ridică problema compatibilității sale cu valorile societăților noastre democratice și liberale. Aceasta era problema pusă de Popper: Platon a dominat prima jumătate a secolului trecut, a fost izvor de inspirație pentru regimurile totalitare, este cunoscut faptul cât de important a fost pentru nașiști, încât să facă din el un exemplu. Mai avem oare nevoie azi?

Francisco Gonzales: Totul depinde de cum se citește Platon. Nu cred că mulți, azi, mai dau credit unor lecturi ca cea a lui Popper, care a făcut din Platon un fel de precursor al fascismului. În dialogul *Republica* nu există nicio fascinație pentru omul puternic, surprinzătoare sunt însă cele legate de rolul

jucat de întâmplare în istoria umană și de reflexiile sale în ce privește fragilitatea instituțiilor politice. Constucția unei societăți juste este un proces care nu poate fi ținut total sub control, fiind expusă în mare măsură insuccesului. Este valabil pentru democrație cât și pentru celelalte sisteme politice. Până și Cetatea perfectă, cu condiția să fie realizată, mai devreme sau mai târziu, se va lovi de erorile care o vor duce la dezastru. Problema este deci de a opri acest inevitabil proces de degradare. Este deci problema noastră în ultimă instanță.

Mauro Bonazzi: Dar aceasta era chiar teza lui Popper: fiindu-i teamă de schimbări, văzute totdeauna ca negative, Platon ar fi teoretizat mai întâi societatea închisă, încercând să înghețe lumea, fugind de complexitatea vieții noastre asociate.

Francisco Gonzales: Din nou nu sunt de acord: Platon nu era așa de pesimist. Era conștient de slăbiciunea lumii și a instituțiilor sale, dar nu pentru aceasta s-a închis într-un vis al unei imposibile întoarceri la trecut. Nu s-ar explica altfel importanța pe care a rezervat-o educației: aceasta este adevărata temă a dialogului *Republica*, nu construcția unui Stat ideal sau a unei societăți perfecte. Singura soluție sau unica posibilitate, este să se asigure că cine ajunge la putere se va ocupa de interesul comun. Ne gândim la călătoriile sale la Siracusa, de care vorbește în a *Șaptea scrisoare*: Platon acceptă să meargă nu pentru că a visat să cucerească puterea sau să pună bazele a nu se știe ce Cetate perfectă, ci pentru că era un Suveran, Dionisie, care se interesa de filosofie, și se deschide astfel o porțiță pentru un dialog între un filosof și un guvernant în tentativa de a elabora Legi mai bune, așa cum scrie, legi care să contribuie la bunăstarea comunității. În momentul în care și-a dat seama că nu e așa, experiența sa s-a încheiat, și Platon își reia dezolat strada spre Atena.

Mauro Bonazzi: Leo Strauss, un alt interpret din secolul al XX-lea, nu s-ar fi mirat. Politica și filosofia urmează căi diferite, care nu se încrucișează, și chiar dacă se încrucișează nu produc nimic bun, așa cum ne arată cazul lui Socrate. Nu despre aceasta ne povestește Mitul peșterii? Cineva, adică filosoful, a reușit să se elibereze de lanțurile prejudecăților și a ajuns pe tărâmul adevărului. De ce trebuie să reintre în peșteră, dat fiind faptul că el nu vrea să stea în compania prizonierilor, iar prizonierii la rândul lor nu-l doresc printre ei? A încercat Socrate și se știe cum s-a sfârșit...Poate este mai bine ca filosoful să nu se amestece prea mult cu puterea, ci mai degrabă să-și continue cercetările.

Francisco Gonzales: O filosofie izolată de lume ar avea vreun sens? Suntem toți în aceeași barcă, (nu este vorba de Pascal, ci despre același dialog *Republica*), și noi trebuie să ne preocupăm ca navigația în care suntem implicați să se desfășoare într-un mod cât mai normal posibil. Alternative nu sunt. Nu este vorba ca filosoful să dorească puterea sau să se erijeze într-un conducător al poporului: mai degrabă trebuie să se străduiască să conștientizeze ce înseamnă viața în comun. Atunci când se întoarce în peșteră filosoful nu dorește să devină un tiran, ci să-i ajute pe ceilalți să înțeleagă, aducând un

pic de lumină. Este foarte periculos, dar în același timp necesar, lucru în care Platon a crezut cu toată ființa sa.

Mauro Bonazzi: Pe scurt, *adevărată politică este educația*. Este ideea care l-a preocupat și pe Heidegger, atunci când a acceptat să devină Rector la Freiburg, pentru a crea o nouă universitate nazistă.

Francisco Gonzales: Se povestește că Wolfgang Schadewaldt, mare studios al tragediei grecești și naziste de la începutul epocii, atunci când l-a întâlnit pe Heidegger, chiar după ce acesta a renunțat la funcția de Rector (Heidegger a fost Rector mai puțin de un an) l-ar fi întrebat în mod ironic: „Vă întoarceți de la Siracuză?”. Este o idee răspândită printre studiosii lui Heidegger, apărută și de unii dintre discipolii săi: decizia sa de a intra în politică ar fi fost consecința confruntării sale cu Platon, care ar fi fost însăși vocația politică a lui Platon, și care ar fi exercitat o influență negativă asupra lui Heidegger.

Mauro Bonazzi: Heidegger, vulpea care intră singură în capcană, așa cum ar fi scris Hannah Arendt. Rămâne faptul că în acei ani Heidegger lucra intens la interpretarea dialogului *Republica* a lui Platon, dedicând multe prelegeri chiar mitului peșterii, adoptând un limbaj care preia într-un mod preocupant cel al propagandei naziste.

Francisco Gonzales: Dar Platon s-a gândit vreodată că este în posesia adevărului sau s-a gândit vreodată să fie conducătorul poporului? Filosofia este o dorință de cunoaștere și de înțelepciune, și este dorința totdeauna îndreptată spre ceea ce nu avem. Filosofia este o aspirație, o căutare; nu o posesie a ceva nedefinit. A pretinde că ești în posesia adevărului este contrariul filosofiei! Dificil, deci, ca *filosoful* (liniuța aici este obligatorie), ar dori să se erijeze într-un conducător absolut. De aceea este atât de

important dialogul. Pariul lui Platon este acela al existenței binelui; filosofia în mod dificil va putea ajunge la o înțelegere deplină și exhaustivă a acestui Bine, dar provocarea este aceea de a putea face să renască în fiecare dintre noi conștiința propriei existențe. Nu este puțin.

Mauro Bonazzi: Este contrar a ceea ce a spus Dostoievski: „Dacă Dumnezeu nu există, totul este permis”.

Francisco Gonzales: Conștiința binelui, sau a dreptății, ne dă simțul datoriei: binele există, trebuie să-l căutăm, dacă dorim să ducem o viață sănătoasă. Și așa cum nimeni n-o posedă cu adevărat, căutarea ei va trebui să fie rezultatul unui efort comun, în încercarea de a ne apropia pe cât posibil de adevăr.

Mauro Bonazzi: Putem spune că un Platon cu totul diferit de cel la care se referă Heidegger în discursul său de la Rectorat, la conducerea comunității în mijlocul furtunilor și luptelor, pregătiți să înfrunte destinul (termeni asemănători celor folosiți de retorica nazistă). Dacă l-ar fi citit mai bine, Platon ar fi putut să-l salveze, departe de a-l fi influențat negativ.

Francisco Gonzales: Heidegger a recunoscut acest lucru, în anumite scrisori adresate soției în anii '50, în care a anunțat intenția de a scrie o carte despre Platon, propunând o nouă interpretare. Păcat că n-a făcut-o.

Mauro Bonazzi: În mod curios această lectură a lui Platon ne amintește în schimb de anumite teze aparținând lui Arendt. Numai că aceste idei ea le-a luat de la Socrate, nu de la Platon. Mai ales în mediul anglo-american, noua atenție acordată lui Socrate nu este cazuală: după cel de-al doilea Război mondial, necesitatea de a reflecta asupra celor întâmplate, de a înțelege de ce Europa a putut cădea atât de jos, se traduce printr-o întoarcere la Socrate și la

Aristotel împotriva lui Platon. Este Socrate modelul filosofului care se cercetează pe sine însuși și are curajul să intre în spațiul public cu o conștiință critică, (tăunul care înțeapă calul adormit), încercând să promoveze o analiză a valorilor care trebuie să stea la baza modului de viață în comun.

Francisco Gonzales: Dar pe acest Socrate Arendt nu-l găsește chiar în dialogurile lui Platon? Deseori studiosii au încercat să facă distincție între Socrate, gânditorul liber, și Platon, maestrul cel „rău”. Socrate din dialoguri, însă, este totuși o construcție platoniană. Platon este evaziv, discret, pe care este nevoie să învățăm să-l citim. Așa cum a făcut Hans-Georg Gadamer, unul dintre puținii care a continuat să insiste asupra importanței dimensiunii dialogice și a deschiderii în filosofia lui Platon. Este unul din puținii, deci, care a rămas conștient de *importanța temei educației*.

Mauro Bonazzi: Arendt n-a greșit cu totul când l-a acuzat pe Platon de a fi cel care a dezvoltat un model tehnocratic de politică: faptul că numai experții știu ce este bine și au dreptul să guverneze. Idei asemănătoare au fost propuse în ultimii ani în contextul criticii democrației...

Francisco Gonzales: Cu adevărat un sistem democratic se poate lipsi de oamenii competenți? A găsi un echilibru între participare și competență este problema vitală a oricărei democrații. Se spunea și înainte: pentru Platon, ceea ce este cu adevărat decisiv este chiar educația guvernanților. Este tema de bază a dialogului *Republica*, și este o chestiune pe care n-o putem trece cu vederea azi.

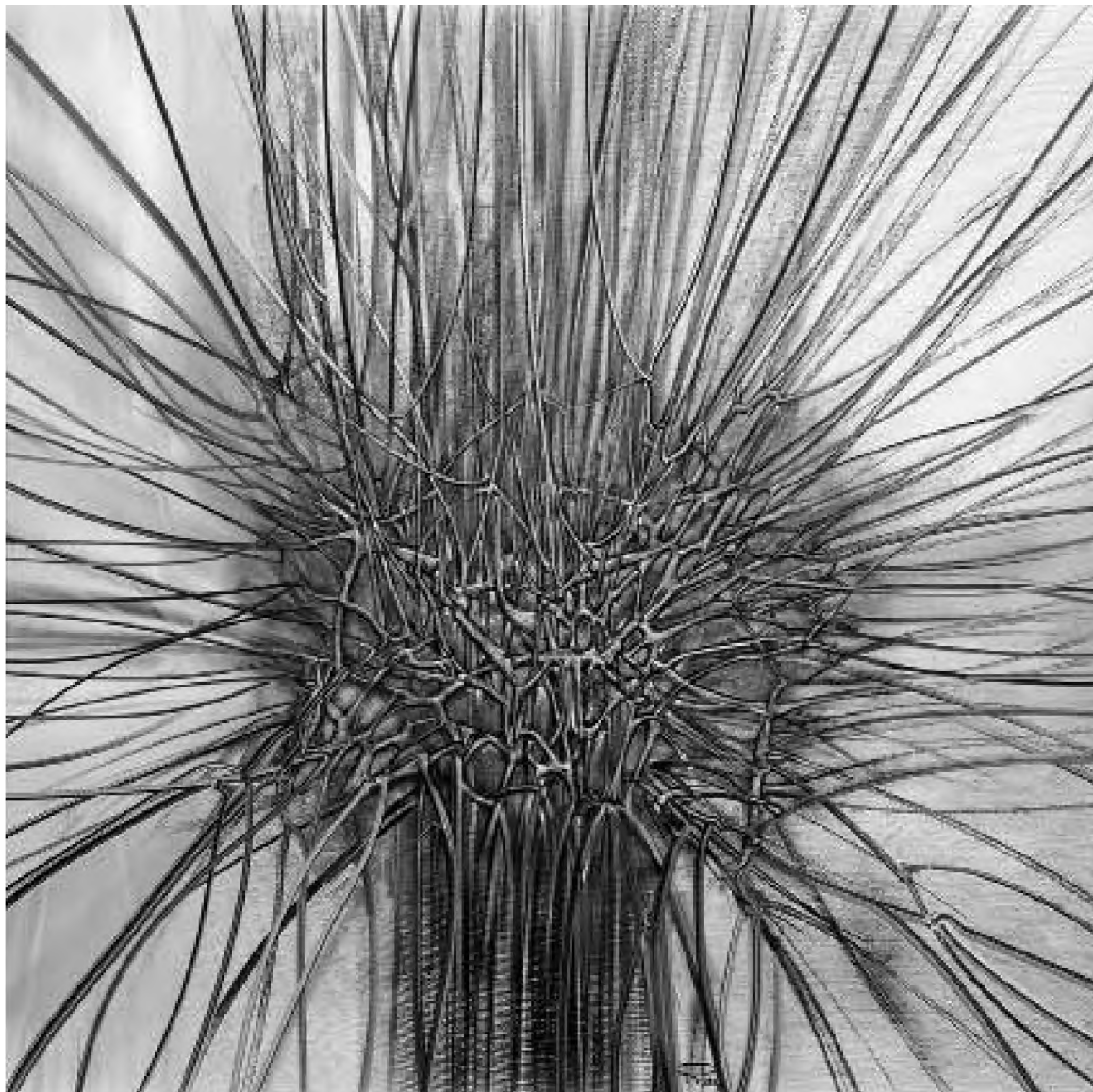
Mauro Bonazzi: Ne întorcem astfel la tema educației, care este de fapt o problemă politică decisivă și azi. În primul rând pentru că, așa cum am spus înainte, se pierde cu totul ideea acceptată a binelui comun. Poate exista o comunitate, un grup, o societate care să nu se regăsească într-o scară de valori comune?

Francisco Gonzales: Nu vreau să vorbesc mult de țara mea, dar este dificil de rezistat tentației de a observa că tocmai aceasta se-ntâmplă în Statele Unite. Și mai grav: nu numai că nu ne recunoaștem în aceleași valori, ci ne credem cu totul diferiți, ca și cum am trăi realități paralele, diferite unele de altele și care nu mai comunică între ele.

Mauro Bonazzi: este o problemă care-l neliniștează și pe Platon, care în dialogul *Fedru*, unde Socrate se aseamăna lui Tifon, monstrul cu o sută de capete ce vorbea multe limbi diferite. Nu este altceva decât o descriere a noastră și a contemporanilor noștri, bombardată de informații, știri, discursuri, fără filtre în măsură să pună ordine în această masă de „voci” discordante. Totul în jurul nostru încearcă să ne condiționeze, și rezultatul este un zgomot de fond, o confuzie în care este imposibil să te mai poți orienta. O educație autentică gândea Platon, nu poate consta în adăugarea unei alte voci care să se pretindă cea adevărată, toți afirmă că au dreptate, de ce ar trebui să creadă în mine? Educația nu consistă deci, în a le spune altora ce trebuie să gândească, ci *a-i învăța pe alții să gândească*, încredințați că a investi în inteligență aduce folese neașteptate. Va fi suficient acest lucru?

Francisco Gonzales: Pentru Platon nimic nu este mai important decât o viață dedicată căutării Binelui, cunoscându-se pe sine însuși și pe alții. Cred că a avut dreptate. Dar destinul lui Socrate ne învață că multe persoane n-au ales și nu vor alege o asemenea viață. Platon era încrezător în ce privește potențialitățile educației, dar sceptic în ce privește natura noastră umană. Speranță și fragilitate: toată politica este aici. (Trad. ns. VI)

Aceste lipsuri puse în evidență de interlocutorii



Radu-Anton Maier

Desfrunzire (2017), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

de mai sus trebuie compensate de un extraordinar efort de educație permanentă, care transformă polis-ul însuși, în toate articulațiile sale, într-o agenție educativă integrată. „Auto-educația corpului civic este necesară, scrie Mario Vegetti, prezent și el în această culegere cu un text despre Karl Popper, necesară deoarece ea trebuie să fie în măsură să facă față complexelor exigențe politico-morale ale Cetății, ce reprezintă probabil trăsătura cea mai caracteristică a experienței culturale a secolului al V-lea î. Hr. în Grecia. „*Polis andra didaskei*”, „Cetatea îl educă pe om”, scria Simonide (fr. 53) reluând conceptul de *didaxai* solonian.”³

Am văzut și în alte texte publicate aici, cum educația (*paideia*) constituie pentru Platon punctul de contact și de trecere de la individ la Cetate, între un proiect și realizarea lui. Este necesar ca oamenii să fie educați deoarece prin ei poate să se nască o Cetate dreaptă, care va trebui să administreze un Program educativ permanent pentru a le face dreptate locuitorilor în ce privește relațiile lor cu Statul, și a-i feri astfel de neregulile care le poate crea o birocratie agresivă. La baza acestei insistențe asupra centralității educației stau anumite convingeri consolidate despre condiția umană.

„Natura nu produce oameni predispuși să acționeze just, așa cum mai târziu au gândit stoicii, deoarece ea îi înzestrează la început cu un corp și cu pasiuni psihice elementare (plăcere și durere, speranță și frică), dar nu de o rațiune în măsură să le governeze pe unele și pe celelalte. Din contră, noul născut este dotat în mod potențial de facultăți intelectuale, cu atât mai mult acestea, dacă nu sunt controlate, îl fac subiectul unei evoluții degenerate... Pesimismul antropologic și social a lui Platon este totodată corectat de un profund optimism educativ. De bine sau de rău, *eul* este plasmabil, mai ales dacă se intervine asupra copilului, când este încă în perioada formativă (Leg. 789E). Această modelare poate aduce rezultate printr-o educație justă, care în mod sigur va reuși să formeze oameni drepti, conștienți de misiunea lor”⁴.

Grupul *arhonților* cărora le-a fost încredințată puterea politică, și-a bazat înțelepciunea pe un sistem de cunoștințe științifice, rod al unei educații exemplare. Caracterul esențial al acestei funcții de putere era acordată unui mic grup, datorită extraordinarelor dotări intelectuale și morale cerute. Datorită acestor capacități intelectuale, acest grup era în măsură să dea caracter de universalitate acțiunilor sale de guvernare a treburilor publice, care erau administrate în numele polis-ului întreg și nu în numele unei părți (428D). Nu-i de mirare că Francisco Gonzales este uimit de ce se întâmplă în societate americană de azi, sau aiurea în condițiile în care liderii nu duc lipsă de informații, ci de ceva mai profund, de înțelepciune.

Note

1 Mauro Bonazzi predă Istoria filosofiei antice la Universitatea din Utrecht, în Olanda, și la Universitatea statală din Milano. A publicat în acest an eseu *Creature di un sol giorno* despre viziunea despre lume a Grecilor, Einaudi.

2 Francisco Gonzales predă în Canada în Departamentul de filosofie al Universității din Ottawa. A publicat două cărți despre gândirea și practica filosofică a lui Platon: *Dialectic and Dialogue*, (Northwestern University Press, 1998) și *Plato and Heidegger*, (Penn State University Press, 2009).

3 Vegetti Mario, *Etica degli antichi*, Editori Laterza, Roma-Bari 1998, p. 48

4 ibid. op. cit. p. 139

Plotin, maestru spiritual

Vasile Zecheru

Întregul ton al filozofării lui Plotin este acela al conducerii spre virtute și spre *contemplarea intelectuală a Veșnicului și Unicului* (iluminarea, n.n.), *ca izvor al virtuții*. Hegel

Plotin (204/5-270 e.n.) a rămas pentru posteritate unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai neoplatonismului târziu; adesea, el este menționat în istoria filozofiei în cadrul unei veritabile *cathena aurea*, avându-l în amonte pe Ammonios Saccas¹ – vestit dascăl alexandrin al vremii – și în aval, pe Porphyrios² – discipol celebru care a lăsat importante lucrări filozofico-ezoterice în epocă. Și totuși, Plotin nu pare să vină în filozofie după o acumulare de erudiție în materie ci, îndeosebi, după un autentic și remarcabil parcurs inițiativ căci, îndrumat metodic de către maestrul său, el adoptă un stil de viață virtuos, anume proiectat pentru a-i facilita cunoașterea Sinelui prin trăire directă și nemijlocită. Trebuie spus aici că, în credința unui inițiat din acele timpuri, metafizica³ nu se putea reduce doar la o simplă abordare speculativă, aceasta fiind, înainte de orice, un *modus vivendi* anume asumat pentru a recepta la propriu iluminarea și înțelepciunea. (Arman, pp. 198-209)

Metafizica trăită plenar era, pe atunci, un exercițiu spiritual specific, destinat a-l pregăti pe adept, încă din timpul vieții, pentru un traiect viitor în cea mai bună variantă posibilă. În urma unui asemenea demers, intelectul lui Plotin pare să fi intrat, la un moment dat, într-un proces accelerat de limpezire dobândind, ca atare, o comprehensiune mai pronunțată asupra realității și o înțelepciune mai în acord cu legile universale. După ce va fi trăit ființial cunoașterea de Sine, preceptele metafizicii i-au devenit mult mai clare lui Plotin; totodată, înțelegerea realității și dorința de a împărtăși această cunoaștere excepțională au crescut și ele în intensitate. Abia mai târziu, metafizica devine, la Plotin, filozofie în actuala accepțiune a termenului, adică o teodicee⁴ cu caracter descriptiv și interpretativ privind sacrul și eterna devenire a omului; aceasta dimensiune teoretică și speculativă a fenomenului se naște firesc din impulsul trăitorului de a explica în cuvinte omenești ceea ce el a înțeles subit în urma experiențelor sale mistice.

Atunci când Porphyrios a început să redacteze *Enneadele* – cartea care cuprinde întreaga învățătură a maestrului său – amintirile despre Plotin se estompaseră, în mare măsură; puțini mai erau cei care și aminteau de *patos*-ul filozofului și încă, și mai puțini cei preocupați să înțeleagă cu adevărat cosmologia lui fondată pe analogii și vechi credințe platonico-pitagoreice. Porphyrios însuși era, pe atunci, un venerabil sexagenar și recitea, probabil, notițele sale din tinerețe după expunerile orale la care asistaseră în urmă cu trei decenii. Fără îndoială, a fost un privilegiu pentru Plotin, dar și pentru posteritate, faptul că Porphyrios i-a rămas spiritualmente devotat, i-a redactat opera cu acribie și pasiune și, apoi, i-a consemnat, în stilul epocii, o primă biografie care a rămas de referință. (Luc Brisson în Porphyrios, pp. 91-122)

Ca și Socrate sau Ammonios Saccas și, desigur, în deplină consonanță cu tradiția inițiativă pitagoreică, Plotin va respecta regula oralității; potrivit acestei exigențe, el va transmite predania doar

prin viu grai, sub forma unor prelegeri și dialoguri. Târziu, la senectute, poate și din impulsul firesc de a mai pune stavilă uitării omenești, Plotin va conserva, totuși, prin scriere, o parte din învățătură dar această inițiativă n-a afectat caracterul preponderant oral al întregului său demers. Un ochi avizat va constata, totodată, că scrierile lui Plotin au prins contur mai cu seamă ca răspuns la întrebările adresate de către cursanții săi și nu ca imbold personal întru notorietate, atragere de prozești sau câștig material.

De regulă, când se explică oralitatea plotiniană se trece prea ușor cu vederea peste legământul de tăcere pe care erau obligați să-l presteze adeptii pitagoreici. În calitate de ucenic, Plotin va fi jurat și el, solemn, în fața maestrului său, că nu va dezvălui învățătura pe care a primit-o; putem conchide că, în linii mari, el și-a respectat legământul chiar dacă, spre sfârșitul vieții, a consemnat o parte din această cunoaștere. În fond, ceea ce a găsit el de cuviință că poate fi lăsată în formă scrisă este doar o prelegere teologică despre *Principiu*, nicidecum metoda specifică prin care aspirantul poate cunoaște direct și nemijlocit, prin trăire directă, Lumina ce sălășluiește în centrul Ființei. Metoda spirituală, în sine, constituie de fapt esența inițiativă și, în mod tradițional, aceasta nu se poate fi transmisă decât sub jurământ.⁵

Datele biografice cu privire la Plotin, pe care le deținem astăzi, sunt nu doar insuficiente, ci și învăluite într-un misterios aer de legendă. Mai exact, cunoaștem doar câteva episoade dispartate, transmise în variante aproximative, unele comentarii și referiri și, desigur, cărțile lui Porphyrios închinat maestrului său. Știm astfel că Plotin s-a născut în Egipt și că, în tinerețe, era decepționat, la un moment dat, pentru că nu reușiseră să găsească un magister calificat care să-i transmită *gnosis*-ul ca metodă eficace și ca *logos* distinct.⁶ Soarta îi surâde totuși și la vârsta de douăzeci și opt de ani îl va cunoaște pe Ammonios Saccas care-l acceptă ca discipol.

Porphyrios ne spune că un prieten, ...*ghicind parcă ce-i pcftea inima, l-a dus la Ammonios. Pe acesta nu-l încercase până atunci. După ce a mers și l-a ascultat, Plotin i-a zis prietenului său: “Pe acesta îl căutam!”* – ca și cum el l-ar fi ales pe maestru. În realitate, potrivit tradiției, maestrul își alege discipolul. Plotin va rămâne în preajma lui Ammonios timp de mai bine de un deceniu după care, dintr-un impuls întru perfecționare spirituală, se va alătura suitei împăratului Gordian al III-lea în expediția militară antipersană care a avut loc între anii 243-244 e.n.; s-a spus că singurul mobil care va fi animat decizia lui Plotin era gândul că, odată ajuns în Persia și chiar în India, cum spera el, ar fi putut intra în contact cu înțelepții din acea parte a lumii care exercitau în mod constant o teribilă atracție asupra elenismului.

Din nefericire pentru Plotin, expediția a fost un eșec lamentabil: împăratul roman (protectorul său) își va pierde viața în acele timpuri iar aspirantul nostru întru *philosophia perennis* se va salva cu greu, fiind nevoit să facă față numeroaselor încercări ce au urmat. Într-un final, Plotin va ajunge, la Roma unde se va stabili definitiv și va domicilia timp de peste un sfert de secol; aici,

el a funcționat ca întemeietor de școală platoniano-pitagoreică și, mai mult, ca magister calificat în predarea metafizicii pentru o întreagă generație de ucenici proveniți din elita romană a timpului.⁷ Judecând după unele privilegiile care-i sunt acordate de către conducerea imperială, s-ar părea că Plotin a fost un mentor apreciat inclusiv de către Gallien, împăratul roman din acea vreme și de anturajul acestuia.

La vârsta deplinei maturități și în calitate sa de profesor reputat ce se bucura de o mare cinstită în capitala imperiului, Plotin are o conduită specială subliniind, și prin aceasta, descendența sa din venerabila tradiție întemeiată de Pithagora la Crotona și continuată de Platon la Athena. Astfel, *...el s-a comportat, din punct de vedere exterior, într-un mod bizar, potrivit vechilor obiceiuri pitagoricene: nu consuma carne, postea mult și umbla chiar în costumul vechi pitagorician.* (Hegel, p. 164) Ca orice pitagoreic autentic, Plotin ducea o viață cumpătată, căuta cu insistență locurile liniștite și solitudinea cea favorabilă meditației și evita sistematic băile publice unde, în Roma acelor timpuri, domnea o promiscuitate degradantă.

Scrierile lui Plotin, redactate în mod salvator de către Porphyrios au fost intitulate *Enneade* și cuprind șase cărți separate, fiecare dintre acestea având câte nouă expuneri distincte. Există, așadar, cincizeci și patru⁸ asemenea secțiuni, inegale ca întindere și abordare. Luate ca un ansamblu de sine stătător, *Enneade* nu alcătuiesc, totuși, un întreg coerent și, prin conținutul lor, nu lasă impresia că, autorul ar fi avut intenția să producă o tratare unitară a metafizicii tradiționale. Expunerea, în sine este greu de urmărit căci autorul pare a fi preocupat doar de descrierea unor stări și mai puțin de conceptualizare sau de formularea unor tipologii care să sistematizeze materia și să ușureze

înțelegerea mesajului filozofic.⁹ În timpul vieții sale, Plotin a difuzat discret doar câtorva discipoli aceste scrieri ca pe niște îndreptare pentru exercițiile spirituale ce urmau a fi efectuate în liniște și în tăcere; desigur, cei ce primeau lucrările erau anume selectați cu multă atenție și rigoare.

Prima și a doua enneadă au un caracter preponderant etic subliniind prin aceasta că învățătura, în sine, nu poate fi predată unui ucenic nepregătit și care încă nu s-a stabilizat sub aspect moral. Cartea a treia, cea referitoare la dialectică, expune sumar metoda consacrată de *moșire* a Adevăturii – demers clarificator al gândirii patentat de Socrate și rafinat de către Aristotel. Cea de-a patra enneadă vorbește despre fericire (*eudaimonia*) ca semn al realizării spirituale – stare finală pe care căutătorul de Adevăr o va atinge numai dacă își va duce traiul potrivit canoanelor tradiționale. În sfârșit, ultimile enneade, mai speculative și mai exoterice, tratează tematici referitoare la Binele suprem sugerând o posibilă ieșire rațională a omului din viața terestră cea plină de suferință, numeroase tentații și iluzii.

În urma studierii metafizicii plotiniene, Hegel formulează câteva concluzii care, prin ele însele, sunt în măsură să contureze o concentrare a mesajului filozofic. Astfel, este subliniată, la început, preocuparea constantă pe care o manifestă Plotin pentru *Arhé*, Ființa supremă, imuabilă și absolută – *...temeiul și cauza oricărei ființe ce apare, a cărei posibilitate nu este despărțită de realitatea ei, ci care în ea însăși este realitatea absolută.* Unitatea este esența tuturor esențelor, *Principiul este Unul, Binele, Adevărul* și cuprinde laolaltă *Tot ceea ce este*, cum spunea Platon, suprema obiectivitate, cum va afirma Plotin mai târziu. (Hegel, pp. 171-174)

Este menționată, în al doilea rând, nașterea, din suprema Unitate, a Spiritului – Fiul, *Noûs*¹⁰, cea de-a

doua esență divină. Spiritul apare ca o emanație, fără ca esența să sufere vreo schimbare, el fiind o răsfrângere a Ființei absolute, o străluminare venită din profunzimile Unului care, în același timp, rămâne Unicul. *Fiind în sine desăvârșit, fără lipsuri, el (Unul, n.n.) se revarsă și acest prinos este produsul (Noûs-ul, n.n.). Acest produs se întoarce însă în chip absolut spre Unu, spre Bine. Unul este obiectul, conținutul și împlinirea lui.* Așadar, Unul / Unitatea este esența absolută, universală, *Noûs* -ul, având doar funcția de contemplare (ogindire, gândire¹¹) a Unului; în același timp, lumina ce se răspândește fulgerător, din central Ființei, este un efect al contemplării Totului de către *Noûs*. (Hegel, pp. 174-177)

În fine, este evidențiată tendința lui Plotin de a afirma și demonstra că realitatea este supusă unei veșnice transformări și că formele, în varietatea lor infinită, apar, toate câte sunt, din acțiunea *Noûs*-ului. Pentru Spirit, există un întreg obiect de reflectare: Unul / Unitatea, multiplicitatea și, apoi, emanarea tuturor lucrurilor în sensul gândirii acestora ca obiecte de sine stătătoare. (Hegel, pp. 177-179) În treacăt fie spus, lui Plotin îi displace doctrina gnostică tocmai pentru că aceasta promovează un dualism absolut și nejustificat din moment ce realitatea este *non*-duală. Tot astfel, la vremea sa, Empedocle a reproșat pitagorismului faptul că, pe fondul unei reprezentări generale de inspirație monistă introducea elemente care sugerau dualismul naturii (lumina și întuneric, bine și rău etc.); din cauza acestei contradicții fundamentale, Empedocle a părăsit pitagorismul. (Cornfort în postfața la Iamblichos, pp. 151-188)

În concepția lui Plotin, *Principiul* rezidă într-o triada a cauzelor prime fiind alcătuit ca atare din Unul, *Noûs* (activ, masculin, etern...) și Sufletul binar (pasiv, feminin, *...numai în parte veșnic*); constant și natural, întreaga mișcare a Sufletului caută spre *Noûs* iar rațiunea (lumina, *logos*-ul) acestuia din urmă se îndreaptă către Suflet și astfel se naște rodirea – Sufletul reflectă Lumina. În pledoariile sale, Plotin e mereu preocupat să purifice și să salveze Sufletul de tot ceea ce este muritor, corporal, imoral și, în consecință, necurat. (Hegel, pp. 179-180) Iată două citate semnificative: (i) *Întoarce-te spre tine însuși și privește și dacă încă nu te vezi frumos, fă cum face sculptorul unei statui care trebuie să devină frumoasă: taie, cioplește, slefuește, curăță până când statuia capătă un chip frumos!*; (ii) *Devenind cineva, tocmai prin adaos de neființă* (materie, fizicalitate, n.n.), *nu mai ești Totul decât dacă înlături neființa. Vei crește deci înlăturând tot ceea ce este altceva decât Totul și, dacă vei înlătura acest lucru, Totul îți va fi prezent.* (Hadot, p. 43 și pp. 87-88 din En. I 6, 9, 7 și En. VI 5, 12, 13)

Indicii privind tehnica inițiativă sunt doar presărate în *Enneade*; pentru ilustrare au fost selectate câteva dintre acestea: (i) *Trebuie să nu mai privim; trebuie ca, închizând ochii, să înlocuim acest fel de a vedea cu un altul și să trezim acea facultate pe care toată lumea o posedă, dar de care foarte puțini se folosesc.*; (ii) *...conștiința va trebui să se întoarcă spre înăuntru și să-și îndrepte atenția spre transcendent. E ca atunci când cineva ar aștepta un glas pe care dorește să-l audă: dă la o parte toate celelalte voci și ciulește urechea căutând să surprindă apropierea sunetului pe care îl preferă tuturor celorlalte...;* (iii) *Iluminarea venită de la Spirit dă Sufletului o viață mai senină... îl face să se întoarcă spre sine, îl împiedică să se împrăstie și îl face să iubească strălucirea care este în Spirit.* (Hadot, p. 58, pp. 55-60 și pp 131-132 din En. I 6, 8, 24 și V 1, 12, 12; 3, 8, 29) Citim printre rânduri că,



Radu-Anton Maier

Golgota III (2008), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

în integralitatea lor, îndemnul la orthopraxie și regulile de urmat erau comunicate discipolilor doar prin viu grai.

Posturile repetate pe care Plotin și le asuma în mod voluntar fac și ele parte din tehnica inițiativă, infometarea ritualică fiind promovată în toate spiritualitățile. Aspirantul nostru postea vreme îndelungată, avea apoi un scurt răgaz de așteptare a *feedback*-ului biologic, după care simțea cum mințea i se ascuțea și clarviziunea-i devenea tot mai evidentă. Știința actuală certifică ferm beneficiile biologice ale postului, precum și faptul că acesta schimbă metabolismul primar al creierului uman și capacitează funcția cerebrală producând o mai mare claritate a mentalului, o conexiune mai profundă a intelectului cu Sinele și, în genere, o amplificare a parametrilor spirituali. (Perlmutter & Villoldo, pp. 178-188)

În recomandările sale voalate, Plotin insistă îndeosebi asupra liniștii mentalului agitat pentru a se putea atinge, în final, starea de pace lăuntrică. El insistă, totodată, asupra incantațiilor și se referă la acestea ca la niște mante misterioase în măsură să ușureze sarcina Sufletului aflat în chinurile facerii când e privit lăuntric de către Spirit. Plotin sugerează o anume repetitivitate a acestor incantații care fac ca Sufletul să vibreze armonios și să articuleze explicit o experiență unică, fundamentală și inexprimabilă despre care Plotin vorbește ca un maestru pe deplin autorizat. Așadar, Spiritul privește către centrul Ființei și, din acest joc, se naște Lumina originară însoțită de o imensă bucurie, ca și când Sufletul ar percepe privirea care-l scrutează. *Trebuie să recunoaștem că Sufletul Îl vede, atunci când se umple deodată de Lumină. Căci această Lumină vine de la El și este El însuși. Și atunci trebuie să credem că El este prezent, când, aidoma unui alt zeu pe care-l chemi în casă, vine și ne iluminează. Dacă n-ar fi venit nu ne-ar fi iluminat. Dacă nu este iluminat de El, sufletul este lipsit de Dumnezeu. Dar dacă este iluminat are ce căuta.* (Hadot, p. 119 din Enn. V 3, 17, 28)

Chiar dacă nu spune explicit, Plotin pare să fi avut o reprezentare exactă privind calea inițiativă: în scrierile sale, el insistă asupra experienței mistice – vedere Luminii interioare – și descrie, în felurite modalități, nu doar conduita ascetică favorizând trăirea respectivă ci și mijloacele care-l pot apropia pe aspirant de această stare. El insistă, de asemenea, în a zugrăvi cum poate arăta o realizare spirituală – contopirea în Tot, comuniunea experimentală cu Unul – scopul și finalitatea întregului parcurs inițiativ: *...Plotin aprofundează ori modifică unele aspecte ale doctrinei platoniciene, dar miezul problemei rămâne identic: cum se ajunge la unirea cu Unul / Binele¹² și în ce măsură filozofia poate fi angajată...* (Bădiliță în prefața la Hadot)

Exegeții îl numesc pe Plotin *marele filozof, celebrul neoplatonician*, întemeietorul de școală etc. Aceste titulaturi, precum și altele asemănătoare sunt aprecieri generale venite dinspre filozofia modernă, cea care, în timp, a pierdut contactul cu fenomenul inițiativ și cu parcursul tradițional destinat cunoașterii de Sine prin trăire experiențială; în egală măsură, filozofia modernă a pierdut legătura cu ceea ce îndeobște a fost denumită în spiritualitatea tradițională ca fiind nevoița (străduința) aspirantului întru iluminare și *unio mistica*. Pentru toate acestea, ca o reparație târzie, va trebui să luăm în considerare și faptul că Plotin a fost și un mare maestru spiritual pătruns prin toți porii ființei sale trecătoare de fiorul transcendentului și de imensa dorință de a împărtăși trăirile sale lăuntrice – inexplicabile și indicibile, de altfel.



Radu-Anton Maier

Vegetație nealterată (2018), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Bibliografie

- Arman, Mircea – *O istorie critică a metafizicii occidentale*, vol. II, Ed. Grinta, 2007;
 Cornford, Francis – *De la religie la filozofie*, Ed. Herald, 2009;
 Dumitriu, Anton – *Istoria logicii*, Ed. Didactică și pedagogică, 1969;
 Faivre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, vol. I, Ed. Nemira, 2007;
 Flew, Anthony – *Dicționar de filozofie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;
 Guthrie, W.K.C. – *O istorie a filozofiei grecești*, Ed. Teora, 1999;
 Hadot, Pierre – *Plotin sau simplitatea privirii*, Ed. Polirom, 1998;
 Hegel, Georg, Wilhelm, Friederikh – *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol. II, Ed. Academiei, 1963;
 Johnsen, Linda – *Maeștrii perduți*, Ed. Curtea veche, 2016;
 Messadié, Gerard – *Patruzeci de secole de ezoterism*, Ed. Nemira, 2008;
 Perlmutter, David & Villoldo, Albert – *Neuroștiința iluminării*, Ed. For You, 2013;
 Porphyrios – *Viața lui Pitagora; Viața lui Plotin*, Ed. Polirom, Iași, 1998
Sentențe, Ed. Herald, 2008;
 Roșca, Dumitru, D – *Prelegeri de istoria filozofiei antice și medievale*, Ed. Dacia, 1986;
 Whittaker, Thomas – *Neoplatonism*, Ed. Herald, 2007.

Note

- 1 Chiar și după ce și-a consolidat propria sa învățătură, Plotin l-a omagiat în permanență pe magistrul său spunând, în manieră tradițională, că el n-a făcut decât să continue cercetarea metafizică ...în spiritul lui Ammonios.

- 2 Porphyrios (234/5-circa 305) a rămas în preajma lui Plotin timp de cinci ani, între anii 263-268.
 3 Doctrină cuprinzând ansamblul de cunoștințe și credințe revelate, de natură pur spirituală și supraumană. După Aristotel, metafizica este știința principiilor prime având o metodologie consacrată privind descoperirea acestora.
 4 Parte a metafizicii antice reprezentând o învățătura despre *Principiul* suprem – cauza cauzelor.
 5 O tradiție spirituală autentică relevă trei aspecte constitutive: (i) doctrina metafizică având în central său *Principiul*; (ii) practica specifică de purificare și cultivarea virtuților; (iii) măiestria prin care se edifică devenirea aspirantului având ca esență inițiativă o tehnică de elevare.
 6 Ansamblu unitar și coerent de cunoștințe care explică misterul întâlnirii intelectului uman cu marea Lumină ce sălășluiește în centrul ființei.
 7 Porphyrios introduce o distincție indicând o primă categorie de cursanți din care fac parte *akroatai* – simpli participanți (foarte numeroși) și o a doua categorie, *zelotai* – discipolii propriu-zisi, anume selecția de către maestru.
 8 Porphyrios face unele speculații asupra numărului respectiv dovedind, prin aceasta, cunoștințe temeinice de aritmosofie pitagoreică.
 9 Despre ordine cărților plotiniene, vezi Porphyrios, p. 122. pp. 127-131 și pp. 150-154, precum și Whittaker, p. 51.
 10 Termenul are diferite traduceri fiind consemnat și cu înțelesul de *intelect, inteligență, rațiune* etc. (Hadot, p. 33)
 11 Pentru Plotin, scopul gândirii metafizice constă în exprimarea, cu cea mai mare exactitate, a adevărului pur.
 12 *Binele este acela de care atârână totul!* – spunea Plotin

Războiul nevăzut al cuvântului

Christian Crăciun

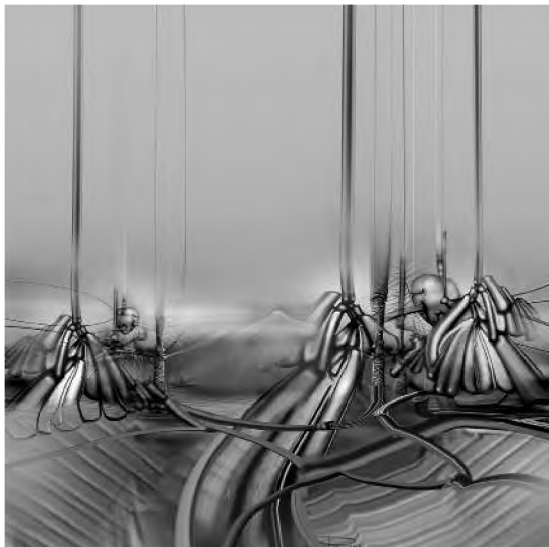
Scrisul este o religie seculară. Cu dogmele, preoții, credincioșii și ritualurile sale. Tocmai pentru că el nu face concurență numai stării civile, cum s-a spus despre Balzac, ci Creatorului însuși. Construind lumi alternative și fictive, mai mult sau mai puțin îndepărtate de lumea noastră, a Tatălui. Nu mă închipui altfel decât citind – scriind (operațiune univitelină). Anume, scriind despre ceea ce am citit. La scara mare a lumii, în culturo-sferă, operațiunea critică sau eseistică poate părea la o privire grăbită tautologic inutilă, sporind inflaționist cuvintele mestecate în creiere și consumând la fel de zadarnic hârtia. A înțelege „creația” numai sub forma care presupune imaginația, ficțiunea mi se pare restrictiv. Asta este o viziune, apărută cam odată cu modernitatea, care sărăcește nepermis perspectiva. Cultura cu majusculă a fost întotdeauna cultură a comentariului. Marile opere se citeau și „creșteau” odată cu valorile de comentarii pe care le nășteau. La modul propriu. Și care deveneau parte din operă. Sunt scriitor pentru că iubesc nuanța. Și pentru că domeniul cel mai înalt al nuanțelor este Cuvântul. Scrisul – comentariu adaugă, sau face vizibile, nuanțe. Din reverență și închinare la cuvânt scriu. Scriu deci comentarii din iubire față de operă. De cartea respectivă. Încep brusc să văd, prin lectură, Altceva-ul. Lectura te ajută să vezi timpul, așa cum vezi aerul undeva sus pe munte, unde este incredibil de curat. Locuri și timpuri, de la Troia la Moscova lui Cehov, de la Dublinul lui Joyce la Parisul lui Proust, de la Verona sau Danemarca shakespeare-iene la Siliștea Gumești a lui Preda. Dar îl văd și pe Socrate umblând desculț, cu mare chef de vorbă, prin Atena și pe Pascal purtând centura cu ținte direct pe piele și pe Poe bântuind beat pe străzi. Văd îngerii lui Rilke și pe ai lui Nichita. Nu am deloc talent epic, sunt mai degrabă un tip abstract, dar tocmai de aici se ivește dialogul, de aceea mă fascinează povestea, dorești ceea ce-ți lipsește. Pentru că sunt un scriitor s(e)cund, nu am vanități auctoriale, scrisul nu mi se pare pentru afirmare ci pentru confirmare (în sensul catolic, sacramental al termenului). De aceea scriu în marginea cărților și chiar a cuvintelor. Mă bucur mult mai mult când citesc decât atunci când scriu. Cuvintele, și cărțile compuse din ele, au aere. Încerc să învăț oamenii să vadă această aură. Căci ochi avem și nu vedem, urechi avem și nu auzim. Suntem zidiți dintr-un oximoron insurmontabil: pe de o parte scrisul te ajută să te refugiezi din viață, construiește exact acel spațiu alternativ, insulă fantasmatică în care să te simți în largul tău, la adăpost. Pe de alta, același act scriptural te jupoaie de piele pentru a lăsa viața să te atingă dureros pe fiecare celulă a trupului și a sufletului. Îți anulează orice armură de apărare. Din această dilemă nu putem ieși... Balans mortal și vital deci! Respirație fundamentală a ființei, cei doi timpi între care ni se petrece viața, tensiune din care i se naște energia de a continua.

Scriu pentru că lumea devine din ce în ce mai monocromă. Și monotona. Și tot mai insuportabilă în rapida ei sărăcire. Scriu pentru o lume bogată. Scriitorul schimbă lumea. Insesizabil, după principiul picăturii chinezești. El mi se pare un urmaș direct al șamanilor. Înzestrat cu puterea magică a

cuvântului, dublată în fond, căci cuvântul este, în plus, *scris*, el face lumea să se rotească. O pune în mișcare și, simultan, o păstrează. Căci el este și inventatorul Memoriei. Această putere este, sigur, și o dulce ispită. De multe ori îți ia mințile. Rotind lumea, amețești tu însuși. Sigur, citind poveștile acestor coborâri în Maelstromul sinelui sau al realității îi faci credit nelimitat scriitorului. I te predai integral și necondiționat. Este pactul, convenția inițială și de neevitat dintre scriitor și cititor. Nu mai ești liber citind, i te-ai încredințat lui. Tocmai astfel câștigându-ți o râvnită independență a sinelui, altfel imposibilă. Libertatea, încă unul dintre vechile lucruri pe care scriitorul le păstrează. Ar trebui să fie ultimul lucru pierdut.

Scriu ca o respirație artificială. Arta este, banal etimologic, artificială. Cel mai artificial și inutil dintre artefacte. Face parte dintre invizibilele (deși se adresează atât de insistent materialului, dar tocmai prin partea ei nevăzută) care ne guvernează. Și tocmai de aceea arta este respirația umanității din noi. Singura ființă liberă, omul, își manifestă libertatea în mod special prin această respirație. „Natura” sau „Lumea” nu există în sine, ci numai ca limbaj. Separația natură – cultură este o rătăcire, o fundătură a gândirii. La natură se ajunge prin cultură. Adică prin educație senzorială și perceperea marilor cicluri. Citesc și mă uit la copaci, la nori sau la păsări, nu este nicio deosebire. Istoricii ideilor ne-au arătat că, de pe la Renaștere începând, lumea și-a impus o „castrare a imaginarului”. Trăim o adevărată deșertificare simbolică a lumii. Mor mai multe simboluri decât găze. Așa explic mega-nevroza contemporană. Literatura, arta sunt ultimele tranșee în care imaginarul, dimensiune antropologică esențială a omului cel puțin în aceeași măsură ca și rațiunea, s-a refugiat. Am senzația reconfortantă a luptătorului japonez uitat în jungla post-modernității și care nu știe că războiul său s-a încheiat de mult. S-a și uitat cine a fost învingătorul și cine învinsul. Îmi place să știu că am fost uitat aici, în pustiul sau jungla paginii.

Literatura de azi ne pune în față un dublu fenomen: imaginarul uscat despre care vorbeam mai sus și sărăcirea vocabularului. Scriitorul nu produce



Radu-Anton Maier *Inimi periclitare* (2012)
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

literalmente nimic, el este o inutilitate, nici măcar nobilă, căci și acest titlu de pe vremuri i-a fost retras. Suferințele noastre, ca indivizi și ca societate, psihice și spirituale (ba chiar cu ecourile lor strict fizice) vin direct din această amputare a facultății imaginative. Și totuși, scriitorul schimbă lumea. Poate avea mai multă putere (ah! eterna, fascinanta seducție a puterii pentru mânuitorul de cuvinte!) decât omul politic. Putere după care tânjește, căci, mai demult, pornea revoluții și răsturna dictaturi! Pentru a instaura uneori altele. Acum, se vede redus la rolul de simplu și trist saltimbanc al societății spectacolului. În clipa în care am acceptat că trăim în societatea post-adevărului, am decretat fără să știm moartea scriitorului. Căci sângele scriitorului este adevărul. Chiar când el minte, din felurite motive: biografice, ideologice, istorice sau mai știu eu care. Tot la adevăr se raportează. Anulând ca reper absolut criteriul adevărului, am distrus temeiul ontologic al literaturii. Poate de aceea ne jucăm cu mărgelile de sticlă ale foiletonismului. Corespunde unei epoci care nu mai crede decât în suprafețe. Care nu mai produce mari narațiuni, ci numai comentarii secunde și secundare. Statui de paie ale derizoriului. Ramuri fără trunchi. Ele sunt, totuși, ultimele scântei ale focului stins. Vorbim excesiv și abuziv de „realitatea virtuală”, posibilă prin IT. Dar adevărata realitate virtuală e construită, cel puțin de la *Epopoea lui Gilgames* încoace, de literatură. Comentariile mele eseistice sunt un fel de înot în această mare speologică. Cu gândul la lumină. În post-umanismul pe care unii îl vor noua epocă a istoriei, scriitorul care își respectă autenticitatea conceptului nu mai are pur și simplu dreptul la existență, căci el scrie pentru om și din punctul de vedere al omului. Singurul posibil. Cyborgul nu are nevoie de literatură. Scrisul construiește capacitatea de a te transpune în celălalt, este aici unicitatea omului, cea care trebuie iubită și apărată. Toți suntem dna. Bovary și Anna Karenina. Într-o lume care postulează inexistența Sensului, scriitorul care construiește poteci spre acest sens nu mai este nici măcar un rest inutilizabil. Indiferent de succesul comercial. Nu mai este deloc. Din ce în ce mai inutil. Ar fi de scris o *Critică a rațiunii hermeneutice*. Care să te convingă dietetic de ce ai nevoie de continuu de proteina de sens a textului. Niciodată destulă, ca și lumina, inepuizabilă. O redescoperire a bucuriei interpretării. Dar și de amintit lucrul elementar că scrisul are nevoie de emoție. Se extirpă vărtos emoțiile din om astăzi, pentru că ele nu pot fi „cuantificate”. În consecință, sunt periculoase. Or, literatura tocmai cu asta se ocupă, cu emoțiile primare. Și primitive, ne vin din creierul ancestral. Tocmai de aceea o iubesc, pentru că înseamnă continuitate... vine din adânc și duce direct în cer. Cu același vehicul. Citesc și scriu ca să-mi păstrez proaspete emoțiile. Altfel, aș fi ca o cracă uscată.

Cândva un toiag uscat a înmugurit, ba a și rodit într-o singură noapte. Asta era un Semn. O adevărită, ce se opune smochinului blestemat, pentru că nu ascultase glasul miracolului, căci nu era vremea rodirii. Literatura este spațiul profan al miracolului.

Și vocabularul, pe care, iarăși, cotidianul îl usucă, reducându-l la funcția binară. Plus – minus, alb – negru, mi-e foame, mi-e sete, am plecat, am venit. În vreme ce literatura cultivă tocmai bucuria și spaima infinitelor treceri. Ea populează spațiile intermediare. Fără literatură creierul se atrofiază. Vedem asta cotidian. El devine un fel de mușchi dezvoltându-se doar tras de greutate în jos. Există un adevăr mereu mai adânc decât noi înșine. Îl caut în literatura care piere pentru că ea ne oferă certitudinea din urmă. Literatura l-a vestit dintotdeauna pe ultimul om.

Blaga la Echinoc

Adrian Lesenciuc

Tema *Blaga la Echinoc* poate fi interpretată în cel puțin două feluri: pe de o parte ca înțelegerea a modului în care marele poet a servit drept reper în modelarea esteticii grupării clujene *Echinoc*, pe de alta ca proiecție a operei sale poetice în raport cu echilibrul circadian efemer la echinocțiu.

În primul caz lucrurile sunt relativ simple în susținerea logică a demersului. Există numeroase studii care trimit la filiația poezilor cerchiști și echinoxști în raport cu Lucian Blaga, în special cel din volumele de debut. Spre exemplu, pentru Nicolae Manolescu cel mai important reprezentant al Cercului Literar de la Sibiu, Ștefan Augustin Doinaș, este „mitologic” cel puțin în prima etapă a creației sale (până în anii '60) și influențat prin tocmai această orientare spre mit de Lucian Blaga¹ (Ștefan Borbely îl vede chiar trăind un „complex” Blaga)². Pentru Eugen Simion lucrurile sunt și mai evidente: cel puțin două generații literare sunt tributare neoexpresionismului blagian, cea a lui A.E. Bacovsky și cea echinoxistă, iar aceste generații duc mai departe o poezie mitologizantă³. Dar nu numai marii critici construiesc o descendență blagiană acolo unde puterea mitologizantă este evidentă, sau acolo unde vagi formule expresioniste marchează o anumită înclinație spre sensibilitatea naivă și exaltată. Tot descendenței blagiene îi sunt atribuite și încapsularea ideilor abstracte în nuclee poetice, iar aceasta face din Blaga un „antimodel” (așa cum îl definește Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*⁴): spre exemplu, într-un studiu realizat în cadrul proiectului *Cultura română și modele culturale europene – cercetare, sincronizare, durabilitate*, Anca-Raluca I. Perța își încheie subcapitolul „Criticii români față cu expresionismul. Antimodelul Blaga” astfel: „Ceea ce se constată obiectiv, de-a lungul istoriei noastre literare: percepția negativă sau incoerentă asupra expresionismului, pe de o parte, în anii 20-40, pe de altă parte, după 1980, asupra „modelului Blaga”. Aversiunea optzecistă pentru Blaga încorporează și respingerea expresionismului, înțeles (*via* Blaga) în latura sa formală, manieristă. Această percepție se datorează insuficienței înțelegerii a mișcării și receptării ei prin oglinzi deformatoare și parțiale.”⁵

Există, așadar, studii provenind dinspre teoreticienii postmodernismului românesc cu rădăcini lunediste sau alimentate de aceștia, care încercă să încadreze „efectul Echinoc” în rândul mișcărilor neoexpresioniste care au dus mai departe, în afara oricărei dorințe de aliniere sincronistă cu Occidentul, într-o modernitate întârziată și „siluită” de comunism: iată ilustrarea, într-un număr din 2015 al publicației *Journal of Romanian Literary Studies*, în înțelesul Angelicăi Stoica, doctorand al Universității „Petru Maior” din Târgu Mureș⁶: „Tot aici se încadrează poezii ce vin în continuarea poeziei neoexpresioniste a lui A. E. Bacovsky și a Anei Blandiana și pornesc de la același model liric: Lucian Blaga, cultivând un bucolism spiritualizat, căutând semnele transcendenței, arhetipurile, manifestările magicului în spațiul preponderent agrest și elaborând o poezie de meditație ce descoperă țări imaginare. Aceștia sunt echinoxștii Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, prin opera cărora se produce intelectualizarea

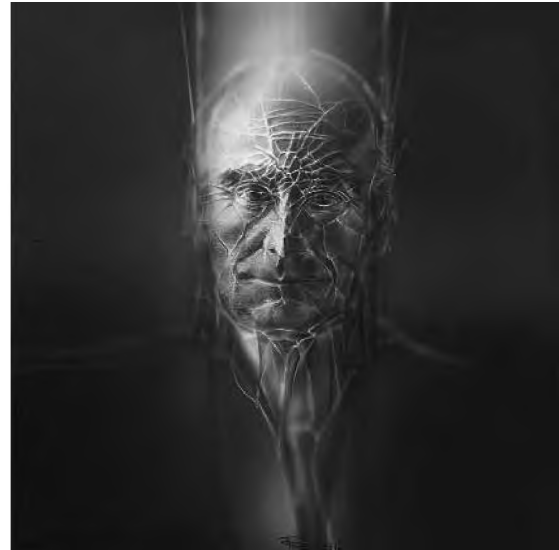
structurilor lirice și sporește interesul pentru prețiozitate, manierism, decorativism.”

Afinitățile expresioniste ale poezilor *Echinocului* sunt, prin urmare, dovada închiderii într-un modernism care condamnă la stagnare. Totul pleacă, în interpretările postmoderniştilor de filiație lunedistă, începând cu Mircea Cărtărescu prin teza lui de doctorat publicată în 1999 la Humanitas, de la anumite modele (înțelese ca antimodele) care îmbie la baterea pasului pe loc într-un paseism cu accente manieriste, unul dintre ele fiind poetul Lucian Blaga.

Notorie este, cum afirmam anterior, analiza influenței blagiene asupra Cercului Literar de la Sibiu, dar și în cazul cerchiștilor (ca și la echinoxști, de altfel), resurecția baladei romantice și preromantice germane în expresia stilistică a altui cronotop s-a realizat în baza modelului lovinescian al sincronismului, în condițiile în care Cornel Regman sau Ioanichie Olteanu îl situau pe Blaga în proximitatea „modului minor” în poezie. Nu întâmplător, Ion Negoitescu vizitase în 1969 gruparea echinoxistă avertizând asupra pericolului filosofiei „spațiului mioritic”, asupra spiritului ingenuu al *Echinocului* și asupra fascinantei capacități a lirismului blagian de a vrăji, a autohtonismului din filosofia și poezia poetului din Lancrăm de a seduce și abandona în stagnare. Nu s-a întâmplat astfel, afirmă numeroși membri ai grupării echinoxiste, elocventă pentru noi fiind afirmația criticului și istoricului literar Petru Poantă: „Echinoxștii au evitat această capcană, dar criticul a avut dreptate în principiu, căci poezia anilor '60 a cunoscut influența unui blagism înțeles îndeosebi ca imaginar arhaizant. Oricum, la *Echinoc* Blaga nu a fost o prezență semnificativă, deși urme ale liricii sale se regăsesc la Adrian Popescu sau Horia Bădescu. De altfel, nu a existat o pasiune de grup pentru un scriitor anume.”⁷

Petru Poantă, privind din interiorul grupării încă din prima zi a miraculoasei heterotopii intitulate „1968”⁸ care a dat naștere *Echinocului*, constată cu luciditate pe de o parte afilieri individuale, mai degrabă trasee ale lecturilor anterioare, pe de alta o distanță semnificativă a grupării față de maeștri. Iar dacă e să vorbim despre prima generație echinoxistă, amiaza *Poemelor luminii* sau ale *Pașilor prcfetului* se resimte în creațiile lui Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând sau Horia Bădescu, cum și apăsătoarea moleșală nocturnă din *În marea trecere* sau *Lauda somnului* se regăsesc, în forma unor trasee inițiatice, în poezia lui Aurel Pantea sau Ioan Moldovan, dar și la Ion Mureșan.

În primul înțeles pe care îl propunem, *Blaga la Echinoc* e mai degrabă modelul uman. Este cunoscută reacția de răspuns a lui Blaga la textul lui Mihai Beniuc, „Marele Anonim”, publicat în *Gazeta literară* nr.29 din 16 iulie 1959 (devenit, ulterior, capitol în romanul *Pe muche de cuțit*), în care i se aduceau marelui poet acuzații filofasciste, insulte, calomnii. Replica lui Blaga, scrisă în toamna anului 1959, o replică lucidă, echilibrată, elegantă, explicativă, demnă, dar amară, așa-numită *Memoriu*, a apărut în forma completă în numărul 7-8 al *Echinocului*, sub îngrijirea lui Mircea Zăciu, în urma unei intense polemici în paginile



Radu-Anton Maier Lucian Blaga IV (2014)
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

României literare cu Al. Oprea, care publicase *Memoriul* trunchiat și într-o ordine nefirească și aducătoare de prejudicii la adresa lui Blaga în *Manuscriptum*, nr.3/1977. Or, de vreme ce redacția *Echinocului* și-a asumat „războiul” cu Muzeul Literaturii Române pentru cauza Blaga, înseamnă că echinoxștii aveau un mare respect pentru cel care, interzis de comuniști, își păstrase demnitatea și continua să reprezinte un reper moral și estetic pentru grupare.

Cel de-al doilea înțeles pe care îl propunem este cel al poeziei lui Blaga în lumina egal distribuită a echinoxului propriei creații. În lumina deja târzie a creației sale, fără o datare precisă, presupusă între 1950-1951, Blaga scria poemul *Echinocțiu de toamnă*, un splendid poem cvasinecunoscut, inclus în volumul postum *Vârsta de fier*: „Vino, să ieșim dintre aceste ziduri,/ de sub arcade ce apasă,/ din inelul cu-nvechite turnuri, al cetății,/ din ceața ce pe poduri de metal se lasă./ Vino pe deal, pe cel din urmă-n soare,/ unde-un trecut de slavă cu suflare lentă/ sub pietre doarme,/ să strigăm de-acolo după păsările călătoare./ Să strigăm precum obișnuiesc copiii între jocuri,/ cari fără-ști ce strigă/ își rostesc prin chiote extazul efemer/ pentru cele ce au loc în cer.// Înduplecați de soartă,/ nouă înșine străini, cu patria pe umeri – moartă,/ noi am văzut, ce-i drept, de-atâtea ori,/ că-ntraripele puteri, răzbind prin nori,/ orbite de o țintă depărtată/ ne iau văzduhul prin tangentă doar – ca o săgeată – / și nu mai prind de jos nici țări nici fluturări/ de semne și nici veste./ Vino totuși să strigăm de-acolo de pe creste,/ să strigăm după cocorii care pleacă/ și-n vuietul de mântuire/ o țin către limanul dincolo de fire.// În cumpăna și-n sfâșierea/ acestui ceas prejmuitor,/ vino, străfundul neguros, rumoarea ce ne-neacă/ să le lăsăm sub noi – și de pe dealul cel din urmă/ cu semne-nchipuind în vânturi libertatea/ să strigăm după triumghiul călător.”

Înainte, așadar, să fi devenit el însuși pasăre în „triumghiul călător” al peregrinărilor tangente la propria țară, limbă și literatură, Lucian Blaga a avut revelația acestui ultim deal însoțit pe care a ajuns cu propria-i creație poetică. Să refacem, în acest spirit, parcursul din ziua creației sale, începute sub deplinul soare, sub lumina creației continue: „Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi” (*Lumina*, vol. *Poemele luminii*, 1919), în dimineața ființei și creației: „Soarele în răsărit – de sânge-și spală-n mare/ lăncile, cu care a ucis în goană noaptea/ ca

pe-o firă” (*La mare*, vol. *Poemele luminii*, 1919) sau în amiaza recoltei: „În soare spicele își țin la sân grăunțele/ ca niște prunci ce sug./ Iar timpul își întinde leneș clipele/ și ațipește între flori de mac.” (*Vară*, din vol. *Pașii prcfetului*, 1921) sau „De prea mult aur crapă boabele de grâu.” (*În lan*, din vol. *Pașii prcfetului*, 1921). Îmbietorul somn al primelor volume îl îndeamnă, odată parcurse etapele unei arderi prea dense, la noaptea unei întristări cumva anunțate: „Iată, stelele intră în lume/ deodată cu întrebătoarele mele tristeți./ Iată, e noapte fără ferestre-n afară./ Dumnezeule, de-acum ce mă faci?/ În mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup/ ca de-o haină pe care-o lași în drum.” (*Psalms*, din vol. *În marea trecere*, 1924), al unui întineric deopotrivă cu orbirea: „Tată orb, fii liniștit, în jur nu e nimic” (*De mână cu Marele Orb*, variantă, din vol. *În marea trecere*, 1924), sau al unei retrageri definitive în părinți: „Noapte întreagă. Dănțuiesc stele în iarbă./ [...] În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinți” (*Somn*, din vol. *Laudă somnului*, 1929) în timpul unei continue și netulburate destrămări: „Noapte. Urnirea orelor/ se-mplinește fără îndemn” (*Oraș vechi*, din vol. *Laudă somnului*, 1929). Odată cu *La cumpăna apelor* se anunță cumva cumpăna creației: o ieșire din noapte, cu toate plăgile somnului pe chipul ființei, cu temerea unui altfel de înțeles al luminii mai slabe, mai bolnave, mai tăcute: „Totul cât de schimbat! Casele toate sunt mult mai mici/ decât le-a crescut amintirea./ Lumina bate altfel în zid, apele altfel în țărâm. Porți se deschid să-și arate uimirea” (*Sat natal*, în vol. *La cumpăna apelor*, 1933), ca într-o vară cu surplusul de lumină închisă prea de vreme în cumpănă: „Ne-ascundem – stins arzând – după năluca de vară” (*La cumpăna apelor*, din vol. omonim, 1933), dar în care pacea volumelor de debut se reinstituie: „Aceasta e pacea. Pacea, în care/ crește imperiul/ ceresc printre noi” (*Estoril*, din vol. *La curțile dorului*, 1938).

Redesenând parcursul zilei de echinox, opera lui Lucian Blaga provoacă prin egala menținere a misterului în plină lumină solară sau în întinericul fără ferestre, fără scăpare. Conspirația rimbaldiană împotriva unei lumi a realului insuficient calibrată după preceptele luminii este cea care se menține, indiferent de adâncimea poemelor sau de lumina din ele, în parcursul spiritual, în însoțirea pașilor. Poezia lui Blaga, împlânzitoare de concepte – ceea ce i se reproșase filosofului Blaga, culmea, de criticii literari (începând cu G. Călinescu), fiind lipsa conceptelor tari – este însoțitoare așadar în parcursul devenirii sale complexe, ca poet-filosof. Supra-conceptualizarea poeziei bliagene deranjează în ultimele decenii de critică literară ca urmare a împlânzirii metaforice a ceea ce, spun tot criticii literari, nu se așezase în aparatul filosofic al lui Blaga. Dacă e să-i ascultăm parcursul (chestionând în acest sens poezia), vom descoperi că prin poezie (cum, de altfel, și prin filozofie), Lucian Blaga este un fin ascultător al locului pe care îl rescrie. Între poezia și filozofia lui Blaga se instituie o relație de alimentare reciprocă, ca între vasele comunicante în care conținuturile se distribuie până la aceeași înălțime, și asta în ciuda faptului că poetul se dezice de orice încercare de revărsare filosofică asupra poeziei sale. „Sensuri ascunse, ce ar putea să fie formulate în chip abstract, nu se găsesc în poezia mea, decât ca alunecări pe cari însumi le condamn. Toate sensurile țin de domeniul unei sensibilități metafizice, ce coboară în adânc și vine din adânc, ele n-au confinii cu înțelegerea filosofică discursivă”

întărește el în *Luntrea lui Caron* (roman apărut în 1990, dar redactat episodic în 1951-1953, respectiv 1956-1958). Stilistic vorbind, spune același Blaga, toate formele culturii și cunoașterii sunt sub aceeași lumină, ceea ce înseamnă că, indirect, poetul-filosof recunoaște contagiunea celor două forme ale cunoașterii în propria sa operă: literatura și filozofia. Poezia lui este inundată de filozofie, luând în calcul o anumită stare de văscozitate a conceptelor în creația lirică bliagiană. În mod firesc, aceste concepte alimentate insesizabil de filozofie, se încheagă în nuclee sau centre de gravitație, cum le numește Eugen Simion, în jurul cărora se află într-o anumită stare de suspensie marile întrebări, iscodirea cu scopul nedevoalării, menținerii în aura de mister. Dar, zic din nou criticii literari și nu filozofii, aceste nuclee încheiate în poezia lui Blaga nu sunt concepte filosofice, ci „abstracțiuni”: „Acestea nu sunt concepte filosofice propriu-zise, sunt abstracțiuni pe care poetul le transformă în metafore capitale ale *iscodirii* universului” (Eugen Simion, în *Cuvânt înainte la Opera poetică* a lui Lucian Blaga⁹).

Poezia lui Blaga servește mai degrabă ca formă de slăbire a filozofiei, de transformare a uneia construite pe fundamente rigide într-o ieșire *debolistă* prin apel la un concept unic (și incert, capabil deopotrivă să slăbească armătura celorlalte): acela de *mister*. Filozofia și poezia se contaminează în orizontul misterului cultivat (și forme de cunoaștere asociate, paradoxale, care îl potențează). Din această perspectivă privind, fără a înceta să ne raportăm la o poezie contemporană caracterizată prin biografism descriptiv și încărcat de complexe trasee epice, în comparație cu aproape lipsa biografismului (sau, mai degrabă, cu unul suprimat, discret, care conține vagi referințe privitoare la locul și timpul nașterii, la alte locuri gravitând în jurul Lancrămului), observăm că misterul cultivat potențează transferul dinspre parcursul traiului în sine spre universalitate. Biografismul lui Blaga e în simplă conexiune cu tainele, cu miracolele propriei existențe și ale existenței universului. Or, de la distanța acestui mister privind lucrurile, însoțirea prin cunoaștere în propria operă se realizează deopotrivă și în poezie, și în filozofie. Temerea criticilor literari de ruralismul bliagian nu ar trebui să fie într-atât de pronunțată încât să fie considerat un antimodel dacă pătrunderea critică în opera lui s-ar realiza la lumina-jumătate a echinoxului, a misterului nediminuat (măcar menținut, dacă nu potențat). Prin urmare, parcursul critic firesc s-ar realiza odată ce s-ar face apel la uzul facultăților cognitive ce țin de intelectul ecstetic. Dar critica literară este incapabilă de o asemenea pătrundere în operă – ea se realizează, de regulă, în limitele pragmatice ale intelectului enstatic, propunând soluții fără tensiuni, judecăți, clasificări, catalogări, ierarhii. Pătrunzând în poezia lui Blaga cu dorința de a menține sau potența misterul propriei poezii, e lesne de descoperit profunzimea ei în continua iscodire de sine ca formă a apropiării, nu a intelectualizării. Conceptele sau nucleele dure sunt în esență pseudo-centre gravitaționale. În lectura enstatică, ele soluționează problema gravității estetice a întregului conținut în jurul așa numitelor abstracțiuni dense. În lectura ecstetică, întreaga operă a lui Blaga se devoalează în luminare diferențiată. Sensibilitatea metafizică accentuată adâncește misterul, care se răsfrânge diferit pe parcursul unei luminări în funcție de momentele zilei, în ore egal împărțite la echinox. Iată-ne, așadar, coborând de pe versantul vestic, puternic

luminat în prima parte a zilei (volumele *Poemele luminii* și *Pașii prcfetului* dând seama de aceasta), continuând cu o coborâre în valea umbroasă, întunecată din *În marea trecere* și *Laudă somnului*, apoi cu ieșirea la lumina tot mai slabă și mai roșiatică a apusului, dinspre *La cumpăna apelor* în toate celelalte volume, inclusiv în postume, până la expunerea pe ultimul deal însorit, la echinox.

Opera poetică are, așadar, nu numai un relief vălurit (vale-deal), ci și o egală distribuție a luminii, în cumpănă de ape, de zodii, de stele, de ore. Iată-l din nou pe Blaga în postume, într-o zi a Cumpenei – eterna zi prin care ne însoțește propria-i operă – cu același decor al însoririi târzii, poate prea târzii, neștiut de târzii, al misterului ce va să nu se mai ascundă în semnele enstatice ale neputinței noastre de lectură în spiritul în care marea sa operă a fost scrisă:

„Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde/ printre roze: în cimitirul unde/ câteodată dragostea însorește/ albele pietre.// Calm se-ndrumă spre cumpănire totul./ Zi și noapte trag înjugate vremii,/ amândouă cu-nțelepciune-ncearcă/ pași deopotrivă/ [...] Greu e numai sufletul, nu țărâna./ Căci cenușa noastră, iubito, poate/ fi pe talgere cântărită cu vreo/ câteva roze” (*Zodia Cumpenei* în metru safic, 1954, din vol. postum *Cântecul focului*).

Ca toți marii clasici, Blaga se cere recitat, în lumina egal distribuită la propriul echinox.

Note

- 1 „Dacă Șt. Aug. Doinaș este poet mare, este cu siguranță în cea dintâi dintre aceste etape. Poate nu cea mai profundă, dar cu siguranță cea mai spectaculoasă poezie rămâne aceea de debut [...] Este și poezia în care izvoarele și afinitățile se simt cel mai bine, chiar dacă în detrimentul originalității: Goethe și Schiller, împrăștiți prin romanticii germani, Coșbuc filtrat prin Philippide și Blaga, întâiul Ion Barbu, înnoit cu sugestii care ne trimit la nenăscutul (ca poet) Dimov”, notează Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Ediția a II-a, revăzută și revizuită. București: Cartea Românească. p.895
- 2 Ștefan Borbely. (1998). Ștefan Augustin Doinaș. În Mircea Zăciu (coord.), *Dicționarul Scriitorilor Români*. București: Editura Fundației Culturale Române. p.115
- 3 „Două generații (generația lui Baconsky și aceea, citată, a echinoxistilor) se revendică din Blaga și reușesc să impună un neoexpresionism liric care, în esență, pornește din poemele îngândurate, mitizante ale lui Blaga...”, Eugen Simion. (1995). *Cuvânt înainte*. În Lucian Blaga, *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefață de George Gană. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga. București: Humanitas. 5-18. P.16.
- 4 „[...] în privința poeziei interbelice (centrul de greutate necontestat al poeziei românești moderne) nu mai sunt selectați ca modele poeți put modernști ca Ion Barbu sau Lucian Blaga (acesta din urmă e mai cu seamă detestat de tinerii poeți, devenind un adevărat antimodel pentru ei), ci Arghezi și Bacovia, a căror apetență la modernitate e discutabilă, cel puțin pentru o parte a operei lor”, în Mircea Cărtărescu. (1999). *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas. p.153.
- 5 Anca-Raluca I. Perța. (2016). *Modele, continuități și rupturi în poezia română contemporană*. București: Editura Muzeului Literaturii Române. p.104
- 6 Angelica Băețan Stoica. (2015). Expressionist Attitudes in the Romania Poetry. *Journal of Romania Literary Studies*. Nr.7. 744-750.
- 7 Petru Poantă. (2018). *Efectul Echinoxului sau despre echilibru*. Cluj-Napoca: Editura Școala Ardeleană. p.33.
- 8 Idem, p.5.
- 9 Lucian Blaga. (1995). *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefață de George Gană. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga.

Revenirea la sens

Andrei Marga

Pe mormântul lui Kant, pe cât știm la dorința sa, s-a scris doar atât: cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine. Cu puțin înainte de a sfârși, în conferința sa celebră, intitulată *Semnificația și limitele științei* (1947), Max Planck încheia cu o reflecție vestită a lui Goethe - „fericirea supremă a celui care gândește este de a sonda sondabilul și de a venera în pace insondabilul” - și cu mărturisirea bucuriei de a fi putut să o întruchipeze. Mulți eroi și-au sfârșit viața încredințați că sacrificiul lor suprem servește patria. Nenumărați oameni au încheiat viața cu mulțumirea că au putut împărtăși bucurii firești și lăsa în urmă copii realizați prin meritele lor, mulțumiți cu viața pe care o duc. Alți oameni au trecut pragul acestei lumi cu încredințări de un fel sau altul.

Se poate continua șirul unor astfel de exemple. Mulți oameni au trăit sentimentul vieții sub multe aspecte împlinite și au avut în vedere o valoare. În exemplele pe care le-am dat, respectul desăvârșit al moralei, reușita în a sonda legile naturii, sacrificiul pentru patrie, copii realizați și mulțumiți.

Numai că este inevitabilă o întrebare: este respectul desăvârșit al moralei ultima realitate? este reușita în sondarea legilor naturii și descoperirea măcar a uneia ultima realitate? este sacrificiul eroic pentru patrie ultima realitate? este lăsarea în urmă a unor copii realizați și mulțumiți ultima realitate? În definitiv, este în ceea ce vizează scopurile noastre ultima realitate?

Ca oameni ne oprim, desigur cu bune rațiuni, aici. Observația mea este că cel care filosofează merge mai departe cu interogația.

Ne-am putea dedica unei discuții despre ce înseamnă a filosofa, dar mă limitez să spun, aici împreună cu Heidegger, că a filosofa înseamnă „a gândi” și, mai exact, împreună cu profesorul meu Manfred Riedel, a filosofa înseamnă „gândire mai departe”. În concepția mea, a filosofa înseamnă a gândi mai departe, depășind în continuare limite admise, spre realități mai profunde de care depindem ca ființe umane. Filosofarea nu are limite în jos - ea își poate lua punctul de plecare din fapte de viață elementare, precum dușul de dimineață sau îmbrăcarea, servirea cafelei, urcatul în mașină - și nici în sus. În sus filosofarea merge cât mai departe posibil - ea nu se oprește nici la cine guvernează, nici la regimul politic, nici la postularea de entități (insondabilul, de pildă,) ci merge până acolo unde se poate explica întreaga construcție a cunoașterii și vieții umane.

Opinia pe care o apăr este aceea că sensul este de acum explanans-ul ultim al cunoașterii. Cu asumarea sensului pornește de fapt cunoașterea, dar și viața noastră, ca oameni, chiar dacă viața și cunoașterea constau din scopuri și încercări de atingere a lor.

Vreau să fac intuitivă ideea plecând aici de la reflecțiile aceluiași om de știință creativ care a fost Max Planck.

Aceasta a formulat, după ce Boltzmann a dat cunoscuta sa constantă a gazelor perfecte, ideea cuantei

elementare a acțiunii - o altă constantă universală, care avea să deschidă o nouă eră în științele naturii. Imediat Niels Bohr a preluat ideea în modelarea atomului și, împreună cu Erwin Schrödinger, care a identificat dualismul undă-particulă, a transmis-o științelor pentru deceniile următoare. Tabloul de azi al lumii o conține.

Max Planck mărturisește preocuparea sa timpurie de găsire a ceea ce este absolut în natură și consideră „căutarea absolutului drept sarcina cea mai nobilă ce poate fi în știință” (Max Planck, *Autobiographie scientifique et derniers écrits*, Flammarion, Paris, 1960, p.95). Ambele idei deschizătoare ale unei noi epoci în științele naturii - quanta și relativitatea descoperită de Einstein - permit punerea în relief a „absolutului”, pe care îl reprezintă „quanta elementară” din mecanica cuantică, „viteza luminii” din teoria relativității, ca și a unui alt „absolut” din cunoașterea naturii, anume „acțiunea minimă” din mecanica clasică. Împreună, cele trei permit să se înțeleagă lumea. „Toate punctele noastre de plecare se dovedesc a fi ceva în mod necesar relativ. Toate operațiunile noastre de măsurare au un caracter relativ. Materialul care intervine în instrumentele noastre de muncă variază după originea sa geografică; construcția acestor instrumente depinde de adresa inventatorului și fabricantului; manipularea lor este legată în mod accidental de scopul particular pe care și-l propune experimentatorul. Sarcina noastră constă în a găsi, prin toți acești factori și aceste date, absolutul, ceea ce este universal valabil, invariantul ce se află ascuns” (p.96). Știința nu se reduce la găsirea invariantului, dar ea culminează cu acesta și, astfel, cu posibilitatea de a da explicații de fenomene. „Căci, așa cum se știe, știința propriu-zisă se sprijină în toate părțile ei pe măsurătorile și pe numerele exacte și, prin aceasta, ea are dreptul deplin de a purta un nume nobil, căci legile logice și matematice pot fi considerate indubitabile ca demne de credință. Dar logica cea mai ascuțită, matematicile cele mai riguroase nu pot produce încă un singur rezultat fructuos în absența premiselor de o certitudine perfectă. Nu se poate deriva ceva din nimic” (p.128-129).

Desigur că pentru a înțelege știința ne interesează cum se poziționează cunoașterea științifică în ansamblul activităților umane. Max Planck preia și duce mai departe discuția asupra „științei fără prejudecăți” - expresia lansată de Theodor Mommsen. El arată că „știință fără prejudecăți” nu a însemnat nici la celebrul istoric „știință fără presupuziții” și că presupuzițiile sunt inevitabile, inclusiv în știința cea mai purificată de ingerințe exterioare. Se caută, pe bună dreptate, fundamente ale științei, dar „fundamente imuabile” nu există. Aici nu este, totuși, un motiv de scepticism, ci o invitație la a adânci reflecția și a accepta că „științele exacte rezultă în mare din experiențele practicate în lumea simțurilor. Lumea simțurilor este cea care, furnizează, să spunem așa, știința materiilor prime pentru travaliul ei” (p.132). Aici este sursa cunoașterii științifice, care „introduce de fapt ordine și regularitate în bogăția experiențelor eterogene aduse de diverse domenii ale lumii simțurilor” (p.134). Fiecare experiență aduce date noi și menține astfel în dinamică tabloul științific al lumii, care este unul failibil. „Reprezentarea științifică a lumii - sau ceea ce s-a convenit a se numi lumea fenomenologică - nu este astfel deloc definitivă și imuabilă, ci în stare de schimbare și de progres constante. Ea diferă de reprezentarea lumii pe care o oferă practic viața cotidiană nu prin natură, ci doar prin structura sa mai fină” (p.136). Științele au astfel înrădăcinarea ultimă în structura ce se identifică de oameni în experiențele cotidiene.



Radu-Anton Maier

Copac înflorit (2017), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

De ce am adus în atenție optica lui Max Planck asupra științelor exacte? Am făcut-o dintre două rațiuni. Mai întâi pentru a arăta că științele exacte, care rămân etalonul cunoașterii naturii de care dispunem, au ele însele premise în altceva, care trebuie asumat reflexiv, dacă vrem să înțelegem și să practicăm cu succes cercetarea științifică a naturii. Apoi pentru a arăta că experiențele vieții cotidiene sunt un teren ce trebuie luat în considerare dacă vrem să înțelegem cunoașterea, fie ea oricât de sofisticată și de avansată.

Evident că savantul inovativ care a fost Max Planck era conștient de acestea și rămâne o referință prin reflecția sa care circumscrie, cum este chiar titlul unuia dintre conferințele sale, semnificația și limitele științei. Semnificația se lasă lămurită luând în seamă experiențele din care se înalță cunoașterea științifică. Limitele nu sunt dintre acelea pe care le exploatează de obicei scepticismul cognitiv, ci cu totul altele.

Pe bună dreptate, Max Planck a considerat că știința este o întreprindere conștientă prin ea însăși, când este propriu-zisă, de limitele ei și deschide spre târâmul „metafizicii”. Există, desigur, „rațiuni intrinseci care condamnă la eșec orice tentativă prealabilă de a erija edificiul științei pe fundamente universale, valide a priori. Trebuie să ne mulțumim, dimpotrivă, cu un punct de plecare care fusese de o soliditate inviolabilă și, totuși, de o semnificație extrem de limitată, deoarece era fondat doar pe datele individuale ale experienței. La acest modest punct de plecare cercetarea științifică intră în joc cu metodele ei exacte și deschide calea ei pas cu pas, înaintând de la ceea ce este specific la ceea ce este tot mai general. În acest scop, ea trebuie să-și îndrepte privirea și să o mențină asupra realității obiective pe care o urmărește și, în acest sens, știința nu poate să oculteze realitatea, în sensul metafizic al acestui cuvânt. Totuși, lumea reală a metafizicii nu este punctul de plecare, ci scopul întregii întreprinderi științifice, un far care ne dă semne și ne arată calea, apoi o distanță atât de mare încât este inaccesibilă” (p.150-151). Spus direct, știința nu se poate clădi pe fundamente a priori, ea abordează însă realitatea, iar aici, în asumarea realității, ea întâlnește inevitabil metafizica. Pentru Max Planck știința nu decide singură o soluție metafizică sau alta, dar poate sprijini demersurile metafizicii. Esențial este, însă, faptul că știința operează în orizontul inevitabil metafizic al captării, cu metode exacte, ale „realității”.

Max Plack operează, atunci când vrea să lămuirească semnificația și limitele științei, cu modelarea parte – întreg, particular-general. El ia metafizica drept un complement al științei – fiecare având autonomie și fiind ireductibilă la cealaltă. Această operare rămâne, desigur, valabilă și se folosește de către mulți.

Opinia mea este că suntem într-o situație în care nu se mai poate rămâne la această modelare. Avem, bunăoară, de lămurit semnificația nu doar a „științelor exacte”, ci și a unui evantai extrem de larg de științe („hermeneutice”, „organizatoare”, „strategice”, „dramaturgice”, „critice” etc.) pe baza cărora se decide astăzi viața oamenilor. Acestea formează azi o geografie cu contururi nesigure și confuze, încât nu avem deocamdată o clasificare larg împărțită a științelor.

Cunoștințele tuturor acestor științe, cvasicunoștințe sau pretinse cunoștințe pătrund în viața oamenilor nu doar pe canalul clasic al educației, nu doar pe canalul informării publice, ci și pe canalul aplicării lor în organizări juridice, economice, sanitare, culturale. De cunoștințe, cvasicunoștințe sau pretinse cunoștințe atârână azi decizii cu impact în viața comunităților. În sfârșit, situațiile de viață – de pildă, pandemia din 2020 – ne arată clar nu numai că științele înseși,



Radu-Anton Maier *Dictatorul* (2013)
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

și industria bazată pe ele, de pildă cea farmaceutică, sunt depășite de mărimea dificultăților întâmpinate de oameni, dar și că ansamblul cunoașterii este de chestionat în relația sa cu viața umană. Cunoașterea, oricare ar fi, nu poate fi semnificată despărțind-o de soarta celor care o întreprind – oamenii.

Este nevoie de o nouă modelare, iar axa acesteia nu poate fi decât sensul. Științele exacte rămân științele exacte, cunoașterea rămâne cunoaștere, când este cunoaștere și nu ideologie sau improvizatie, dar lămurirea sensului cunoștințelor, în mod exact a sensului diferitelor științe și tipuri de științe, devine problemă de viață.

Filosofia a cunoscut treceri de praguri și schimbări epocale atunci când au intervenit noi probleme de viață. O problemă de viață este, în mod firesc, „provocare”, „sarcină (Aufgabe)” filosofică. Acum suntem, ca umanitate, conform multor indicii – iar pandemia le aduce doar pe cele mai recente – după praguri care ne pun în față problema sensului.

Cultural vorbind, sensul este confundat și în zilele noastre. Am în vedere cinci confuzii.

Prima confuzie este cu realitatea. Se consideră că o cunoștință, o teorie își au sensul în ele însele, că acțiunile, viața, istoria, lumea sunt ceea ce sunt și aceasta este totul. Nu insist asupra tautologiei evidente ce se creează – istoria este istorie, viața este viață, lumea este lume.

Observ însă că realitatea are sau nu sens, dar nu se confundă cu sensul. Aceasta, sensul, este real și caracterizează realitatea, dar rămâne altceva. Propoziția „triumghiul este poligon” are sens ce



Radu-Anton Maier *Existență ireversibilă I* (2018)
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

rezultă din ansamblul lingual al formulării, deci nu este chiar formularea, salvarea unui om de la înec are sens dincolo de gestul în sine, viața are sens, care este altceva decât trăirea de la o zi la alta, istoria duce la ceva, nu este doar desfășurare ca atare.

A doua confuzie este cu originea. Se consideră, de pildă, că întrucât o creație are originea în viața unui autor sensul ar ține de acea origine.

Un autor imprimă operei sale un sens, desigur, dar sensul operei nu este epuizat nici de sensul imprimat de autor. Construcția filosofică a lui Kant are un sens – dezlegarea anumitor probleme – ce depășește ceea ce a gândit filosoful în mod nemijlocit. Pe lângă faptul că sensul s-a dezlegat de la început de preocupările unui om dedicat cu toată ființa cercetării! Desigur, originea operei lirice *Don Giovanni* este în viața lui Mozart, dar sensul, chiar în această viață, este altul decât viața sa – o creație de consacrare definitivă a autorului. Relația muncă-capital își are originea în fenomenul exploatării, dar de aici nu rezultă că sensul ei este epuizat de acesta. Teoria relativității a lui Einstein are un sens legat de nevoia de reconceptualizare a spațiului și timpului, din capul locului desprins de viața curentă a autorului.

A treia confuzie este cu scopul. Se consideră că așa cum persoanele au scopuri, în toate câte sunt se urmărește un scop, iar acesta este sensul.

Este, însă, din primul moment discutabil dacă scopul este dincolo de activitățile umane – dacă nu cumva acolo sunt doar evoluții ce se lasă interpretate până la un punct ca scop. Dar chiar și în cazul oamenilor, sensul este altceva decât scopul. Am ca scop să-mi cumpăr mașină, dar sensul cumpărării este altul – eventual să-mi faciliteze deplasarea la serviciu. Orice acțiune intențională are scop, dar sensul ei este altul. Cristofor Columb a avut ca scop să ajungă în Indii mergând spre Vest, dar sensul expediției sale a fost lărgirea orizontului geografic.

A patra confuzie este cu funcția într-un ansamblu. Desigur că este foarte importantă cunoașterea funcțiilor. Când s-a stabilit funcția oxitocinului în generarea satisfacției a fost un mare succes. În organizații este importantă delimitarea funcțiilor și ocuparea lor optimă.

Nu putem spune însă să funcția epuizează sensul, din mai multe motive. Ipoteza unui scenariu general nu a putut fi confirmată. Sensul nu este a servi pe cineva: oamenii se servesc unii pe alții, dar sensul este altceva – de pildă solidaritatea. Eroul nu se gândește niciodată doar la sacrificiu, ci la ceva ce aduce sacrificiul. Peste toate, sensul este imprimat de oameni – uneori individual, alteori împreună.

A cincea confuzie este cu supraviețuirea. Mai ales în perioade de crize grave, în care însăși existența este amenințată, se asimilează sensul cu supraviețuirea.

Dar această asimilare nu rezistă, căci sensul este mult mai larg decât supraviețuirea. Aceasta este, de pildă, inculcată în tendința organismului de a se păstra viu, dar sensul are de a face cu ceva deasupra simplei supraviețuirii.

Problema sensului se pune altfel decât existența, originea, scopul, funcția, supraviețuirea. Căci sensul este, se poate spune, în raport cu cele ce există, dar se lasă reperat ca ca „latură”, ca ceva lăuntric, oricum ca ceva inerent reproducerii culturale și umane a vieții și, în general, a intervenției umane în lume. De aceea, el și rămâne condiție tacită și inevitabilă a acțiunilor și cunoștințelor, precum și caracteristică a istoriei din care oamenii extrag învățături.

(Fragment din volumul Andrei Marga,
Sensul și domeniile lui, în elaborare)

România și oamenii săi din lume (XXVI)

Ani Bradea

În colecția poveștilor exilului, adunate în această serie de interviuri, și-au găsit locul și câțiva artiști, toți emigrați înainte de 1989. Cei mai mulți provin din Germania, țara cu care *Tribuna* a construit o importantă punte culturală în ultimii doi ani. Este și cazul pictorului care a răspuns întrebărilor mele din textul de mai jos, o personalitate artistică recunoscută la nivel internațional, care s-a bucurat și de aprecierea conașionalilor săi, fiindu-i acordat, cu prilejul unei vaste expoziții personale, titlul de cetățean de onoare al urbei natale, pentru merite deosebite la sporirea renumelui și prestigiului plasticii românești în lume – după cum sună formularea oficială. Fără alte dezvăluiri introductive, las cititorului plăcerea de a descoperi povestea în cele ce urmează.



Radu-Anton Maier

„A trăi din artă este deja o artă în sine.”

Radu-Anton Maier

Germania

Stimate domnule Maier, sunteți un pictor cunoscut, atât în țară, unde ați avut expoziții, unele chiar și recente, cât și în străinătate, unde trăiți deja de mai mulți ani. Totuși, pentru cititorii interviului pe care-l vom realiza împreună, vă rog să vă creionați o scurtă prezentare.

Mă numesc Radu-Anton Maier, sunt născut la 28 aprilie în Cluj-Napoca și mă număr printre ultimii reprezentanți în viață ai promoției 1958 a Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu”, actualmente Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca. Între anii 1952-1958, de-a lungul a 12 semestre, i-am avut ca profesori pe Aurel Ciupe, Teodor Harșia, Petre Abrudan și Alexandru Mohi. Între anii 1960 - 1967 am activat

în calitate de asistent universitar la catedra de pictură, condusă de Aurel Ciupe, o personalitate importantă, nu numai în cadrul mai sus-amintitei Academii, ci și implicit în propria mea dezvoltare și consolidare profesională. În aceeași calitate am lucrat periodic și alături de renumitul pictor Corneliu Baba în București, împreună cu pictorul Liviu Lăzărescu, pentru care am o afecțiune profesională deosebită.

Când a încolțit în gândurile dumneavoastră, pentru prima dată, ideea de a părăsi România și care au fost motivele care au stat la baza acestei decizii?

Începând cu anul 1963 a urmat perioada călătoriilor mele de studii la Academia „Pietro Vanucci” în Perugia, Italia - un adevărat prilej de a-mi întregi nu numai cunoștințele în legătură cu pictura europeană din acele vremuri, ci și de a lua contact cu multiplele mijloace tehnice ale artelor plastice din vestul continentului. Acolo am fost inițiat într-o serie de tehnici moderne, încă nepractice în România de atunci, în special utilizarea pulverizatorului, care a rămas până astăzi o modalitate de exprimare a unor atmosfere profunde de bază în activitatea mea creatoare. Au urmat ani tensionați de împrejurări politice nefaste carierei mele: perchiziții în atelier, urmărirea domiciliu și presiuni asupra întregii mele familii. Cariera mea a suferit o lovitură percutantă în plin „dezgheț cultural” al anilor '70 ai secolului

trecut. O impresionantă pictură murală, elaborată, desfășurată pe o lungime de 42 m și transpusă pe peretele frontal, pe întreaga lățime a holului acestuia și executată în holul cinematografului „Republica” din Cluj-Napoca, cu sprijinul prietenului meu Eugen Calmăc, a fost ștearsă fără ca subsemnatul să fie pus la curent despre această mârșăvie și acoperită (peste noapte) cu var, din ordinul regionale de partid din acea vreme, ca fiind de inspirație „burgheză”, cu „multiple elemente decadente”, „profund dușmănoase clasei muncitoare”. În consecință, în 1967 am părăsit în semn de protest o Românie încărcată de o atmosferă apăsătoare, străină oricărui elan creator plin de impulsuri inovatoare și m-am stabilit definitiv la München, în Germania. Acest act a fost argumentul decisiv, care m-a determinat să folosesc prima ocazie de a părăsi țara, la modul definitiv – și pentru acele împrejurări – irevocabil. Hotărârea de a părăsi țara – mai ales Clujul, în care m-am născut și am copilărit – a fost o decizie încărcată cu multe alte tangențe subsidiare – fiind nu numai rezultatul unei grave lovituri concepțional-artistice, ci și a unor repetate degradări în domeniul de specialitate. Diversele schimburi de vederi, pozițiile diferite (apărate cu convingere) au existat între colegi de breaslă dintotdeauna, și nu numai, pe meridianul nostru. Însă în țara în care mi-am „desăvârșit” atât de fulminant și promițător cariera – o deviere de la „linii adânc trasate” – aducea cu sine sancțiuni de același calibru.

Odată stabilit în Bavaria – unde am fost primit cu multă înțelegere și sprijin material – am reușit relativ rapid să pun activitatea mea creatoare într-un climat cultural nou și promițător, fără a-mi pune permanent întrebarea în ce măsură cele așternute pe hârtie – atât scriptic și grafic, cât și transpuse pastuos pe pânză – se pot transforma în „unelte acuzatoare” împotriva mea. La scurt timp am devenit cunoscut atât printr-o participare sistematică la expozițiile naționale și internaționale din întreg spațiul de limbă germană (Germania, Austria, Elveția), cât și prin masiva prezență în SUA, în special la New York, în celebra Lincoln Gallery. Din 1975, am fost prezent în fiecare an la marile expoziții de artă din München. Activitatea mea de artist plastic în sudul Germaniei a fost facilitată considerabil și de faptul că subsemnatul sunt un bun ilustrator și desenator. În această calitate am desenat și schițat zeci de ani hărți, planuri și ilustrații pentru ministerele bavareze de profil. Paralel am ilustrat nenumărate cărți artistice în colaborare cu bunul meu prieten și excelentul poet Virgil Bulat. Din 2003 m-am stabilit împreună cu soția mea, Svetlana Maier, la Fürstfeldbruck, lângă München, oraș în care acum 10 ani am înființat propria galerie de artă RADUART – un adevărat spațiu de artă contemporană, deschis publicului iubitor de artă și cunoscută deja prin nenumărate expoziții de succes cu ecou internațional. Același spațiu constituie și locul meu de creație, este atelierul meu, unde pot fi urmărit în diverse etape ale procesului creativ, spațiu în care sunt vizitat atât de colecționari și amatori de artă, cât și de artiști plastici.

Simt nevoia unei precizări în cele spuse de dumneavoastră, motiv pentru care am să vă rog să revenim puțin la momentul în care ați părăsit definitiv România. Cum ați reușit, totuși, să plecați dintr-o țară comunistă, închisă practic oricărui inițiativă de acest fel? Mă gândesc că după șicanele autorităților, expuse pe larg în răspunsul precedent, plecarea dumneavoastră trebuie să fi devenit cu atât mai dificilă.

Țin să menționez că plecarea mea definitivă din țară a avut loc în perioada unui oarecare început de dezgheț cultural. Autoritățile locale de atunci au acceptat să-mi aprobe viza de călătorie, nu numai pentru că devenisem relativ incomod pentru unele persoane importante din ierarhia politică, ci și probabil din cauza faptului că invitația, conform căreia urma să plec în străinătate, venea de la Academia „Pietro Vanucci” din Perugia, Italia – universitate cu care Clujul intenționa să păstreze relațiile de colaborare. Părăsirea urbei în care m-am născut a avut loc într-un cadru mai mult decât „discret”, însoțit de repetate „asigurări”, conform cărora subsemnatul avea „datoria” de a se reîntoarce la familie și la locul de muncă de până atunci. Un anumit grad de dificultate în activitatea mea zilnică a fost atins la un moment dat de către unele „dispoziții și hotărâri” cu caracter politic din ierarhia culturală de atunci. Ele mi-au făcut – de-a lungul anilor – existența de artist plastic greu suportabilă. Evenimentul decisiv, care a atras după sine hotărârea de a părăsi definitiv țara, a culminat cu distrugerea – în noaptea de dinaintea deschiderii festive a frescei sus-menționate din holul cinematografului „Republica”, la care am lucrat săptămâni de-a rândul, susținut de prietenul meu Eugen Calmăc. Acest act hidos – inițiat de Regionala de Partid – a constituit „picătura” care a dus la hotărârea mea definitivă de a părăsi mediul în care m-am născut, însoțită de profunde și greu revocabile dureri sufletești. Bineînțeles că pentru redarea completă a acestor evenimente este necesară și expunerea unei „părți contrare”, care – după cum vă imaginați – m-ar interesa în mod special. Până acum însă nu am avut posibilitatea de a-mi răsfoi dosarul existent. Am fost dintotdeauna o fire cu intercalații optimiste și am încercat să conserv doar partea bună a lucrurilor. De o recunoaștere și apreciere la justa mea valoare m-am bucurat abia după anul 1989 prin fructuoase colaborări muzeale și expoziții personale. În anul 1999 mi s-a decernat titlul de Cetățean de Onoare al orașului Cluj-Napoca pentru meritele mele la sporirea renumelui și prestigiului plasticii clujene și românești în lume. Acest eveniment a constituit un act de repatriere sufletească și apreciere artistică deosebită.

Ați plecat din țară, inițial, la invitația Academiei „Pietro Vanucci” din Perugia, Italia, după cum ați precizat, o țară extrem de atractivă pentru artiști și care înmagazinează mare parte din patrimoniul cultural-artistic al lumii. De ce ați ales, totuși, Germania pentru a vă stabili în străinătate? Cum au fost primii ani pentru dumneavoastră în țara de adopție și cum ați „reușit relativ rapid să puneți activitatea creatoare într-un climat cultural nou și promițător”(citându-vă dintr-un răspuns anterior) în condițiile în care trebuia să vă asigurați și traiul zilnic?

Contactul direct cu arta europeană din perioada studiilor în Italia mi-a dat un imbold puternic de descoperire a noilor forme și modalități de exprimare artistică și orizonturi de cercetare creatoare, care au fost continuate de îndată ce am ajuns în Germania. Cu rădăcini solide în Transilvania, confruntat cu istoria sașilor și posedând cunoștințe considerabile de limbă germană, am reușit o promițătoare adaptare. Sașii din Bavaria - cea mai solidă și bine organizată comunitate din Europa - m-au apreciat, susținut de la bun început și mi-au înlesnit o rapidă și completă

integrare: pentru arta mea modernă și pentru angajamentul meu cultural intens. Am deschis oficial diverse expoziții de artă. M-am împrietenit cu personalități precum George Ciorănescu, Ion Negoitescu și Pavel Chihaia. De la bun început am participat la întâlnirile Societății Culturale Germano-Română „Apoziția”, la care luau parte intelectuali români din exil și intelectuali germani originari din România. Aici am reușit relativ rapid să-mi pun activitatea creatoare într-o altă lumină, fără a mă întreba permanent în ce măsură cele așternute pe hârtie - atât scriptic sau grafic, cât și pe pânză - se pot transforma în „unelte acuzatoare” împotriva mea, așa cum se întâmpla în țară. Activitatea mea de artist plastic în sudul Germaniei a fost facilitată considerabil și de faptul că sunt un bun ilustrator și desenator. În această calitate am desenat și ilustrat timp de aproape trei decenii hărți, planuri și lucrări grafice pentru ministerele bavareze de profil, iar paralel am ilustrat diverse cărți. Contactul cu pictura lui Oskar Schlemmer, cu manifestele lui Paul Klee și Lionel Feininger și fascinația pentru creația lor, manifestată încă din timpul studiilor, au influențat decisiv orientarea și evoluția mea spre constructivismul liric, susținută de debarasarea de clișee și de academismul clasic. Este perioada în care, odată stabilit în Bavaria, m-am dedicat cu intensitate studiului și redării vestigiilor din întreaga zonă mediteraneeană începând cu Italia, continuând cu Spania și Grecia, serie care se va încheia cu Turcia, Tunisia și Egipt. Valorificarea trecutului arhitectonic și transformarea permanentă a acestuia într-un element stilistic-mesager se regăsesc în ciclurile „Magna Graecia”, „Vestigium de Profundis” și „Nymphaeum”. Începând cu anii `80 am fost invitat sistematic la „Große Kunstausstellung” din München. Paralel

mi s-au organizat expoziții personale și de grup în Germania, Austria, Elveția, Franța, iar mai târziu am expus cu deosebit succes în Brazilia și Belgia. Devenisem din ce în ce mai cunoscut.

Ați menționat înființarea unei galerii de artă care vă poartă numele, loc ce găzduiește și atelierul dumneavoastră, după cum spuneți. Ce evenimente ați organizat aici de-a lungul anilor și cum vedeți, pe viitor, interesul noilor generații, al unui nou tip de societate care se manifestă tot mai pregnant în zilele noastre, pentru evenimentele artistice, pentru artă în general?

Ideea înființării unui spațiu al artei, al unui cadru de comunicare și interconectare social-artistică m-a fascinat dintotdeauna. Principial, pentru un artist plastic care a ajuns nu numai la o vârstă respectabilă, ci și la un grad de cognoscibilitate relativ largă, existența unui spațiu de expunere a propriilor creații într-un astfel de climat este un „cadou” suplimentar. De-a lungul anilor am avut diverse întrevederi și schimburi de opinii cu colegi de breaslă, discuții, argumentări și valoroase concluzii cu amatori și colecționari de artă, cu publicul interesat de propria-mi creație. Aceste experiențe relevante s-au transformat într-un proiect concret - înființarea galeriei RADUART - proiect axat atât pe promovarea artei proprii - cu un solid suport teoretic, cât și practic - prin prezentarea directă și argumentativă a tehnicilor mele diversificate, amintind că acest spațiu este și atelier de creație. Așa cum ați menționat, galeria RADUART pune la dispoziție spațiile de expunere și altor artiști interesați și interesanți pe plan local, regional sau internațional. Ca proprietar și deopotrivă în calitate de artist mi-am asumat sarcina de a oferi serviciile nu numai prin vernisaje, deschideri



Radu-Anton Maier

Răstignire (2017), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

festive, însoțite de discursuri explicative de prezentare, ci și printr-o asistență teoretică adecvată, aplicată la toate exponatele. La acestea se adaugă și confruntarea directă cu latura strict comercială a unei lucrări de artă. De-a lungul celor 10 ani de existență am organizat mai multe expoziții personale, tematice și de grup. Cu entuziasm m-am angajat în intensificarea și descoperirea similitudinilor artistice între comunitatea sașilor, a ungușorilor, a șvabilor și bineînțeles a tuturor românilor, organizând deja o serie de expoziții cu o tematică corespunzătoare, incluse în proiectul „Künstler aus Siebenbürgen”, care a avut un ecou remarcabil. Diversele parteneriate - dezvoltate pe parcurs cu Asociația Culturală Româno-Germană Apoziția e.V, BdV - Bund der Vertriebenen, Consulatul Român din München, Gesellschaft zur Förderung der Rumänischen Kultur und Tradition e.V, Verband der Siebenbürger Sachsen - au oferit galeriei o platformă reală de consolidare și extindere. Implicarea mea culturală n-a rămas neobservată. De mai mulți ani, sunt distinse personalități pentru „activități deosebite în domeniul cultural, precum și în cel al menținerii unor tradiții etnice germane din regiunile Europei de Est și Sud-Est”. Mă simt nespuse de bucurios pentru Diploma de onoare a Premiului pentru Cultură BdV Bayern 2016, care mi-a fost acordată pentru rezistența mea într-o perioadă încordată de suprimare politică, dar mai ales pentru contribuția cultural-artistică deosebită.

Sunteți un artist care a ajuns să trăiască din arta sa, ceea ce în puține cazuri se întâmplă, fie chiar și în Germania. Care considerați că este „secretul” ca un artist să ajungă să-și permită să se ocupe exclusiv de creație, fără a fi nevoit să se îngrijimeze în alte activități aducătoare de venituri? Cum ar arăta o așa numită „rețetă a succesului”?

A trăi din artă este deja o artă în sine. Este un act de curaj, o aventură și o provocare în același timp. Importanți sunt factorii de natură creatoare, concentrați în jurul abordării selective a unor teme de actualitate stringentă sau cu o clară conotație autoreflexivă, care incită spiritul la meditație. La fel de necesară este dezvoltarea și perfectarea unui stil modern, dar recognoscibil, axat pe o gamă cromatică mobilizatoare, bogat în leitmotive și simboluri, prin care iubitorul de artă are posibilitatea de a se autoidentifica. Prezența frecventă în mass-media atât în varianta printată cât și online este un instrument lucrativ de asimilare neîntreruptă și eficace. Să nu uităm în acest context de dialogul permanent care trebuie întreținut cu diverși colecționari și concomitent prezența activă la târgurile de artă. Noua formulă a prezentărilor online este o mare șansă (mai ales pentru artiștii tineri) de a-și etala propriile creații fără prea mari eforturi financiare. Procesul îndelungat de cultivare a unui public cât mai larg, sensibilizat la mesajul oferit, joacă un rol decisiv în strategia de promovare și vânzare a operelor de artă. Îmi amintesc cu bucurie de o discuție asemănătoare cu Sigmar Polke, pe care l-am cunoscut la Bienala din Veneția, ocazie cu care afirma că „acțiunea de căutare și de sondare a publicului este una mult mai dificilă decât obișnuirea acestuia - odată găsit - cu ceea ce i se oferă. Să nu-mi povestească criticii de stil și ținută artistică: mai întâi să-mi găsească acest public, apoi îl convinge”. Și câtă dreptate avea!

Nu am trăit dintotdeauna doar din artă. Pe lângă aspectul financiar propriu-zis, activitățile pe care le-am practicat aici în Germania în primii



Radu-Anton Maier

Dezrădăcinare IV (2017), acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

ani de ședere au contribuit nemijlocit la maturizarea calității mele de artist plastic. Diversele parteneriate încheiate pe parcursul anilor mi-au facilitat contactul nemijlocit cu un public cultivat și peren, bazat pe socializare și interconectare permanentă. Bineînțeles că înființarea - acum un deceniu - a galeriei RADUART a rezolvat o serie de aspecte legate de un cadru expozițional, relațional sau receptiv, prin care echipa mea de promovare preia activitățile de marketing și pe cele logistice. Canalele digitale de distribuție și vânzare sunt o găselniță nemaipomenită, atât pentru tinerii artiști, dar cu siguranță și pentru noi, cei care am atins deja o maturitate artistică, suntem interesați în a ne mări permanent cercul de admiratori și de a trezi interesul tinerelor generații, a tinerilor care posedă o nouă viziune asupra vieții și o deschidere evidentă către pictura modernă, fie ea cât de neconvențională.

Care sunt proiectele dumneavoastră în prezent? Ce vă inspiră în această perioadă? Din ce știu eu ați lucrat mereu la serii de lucrări grupate în jurul unei anumite teme.

Interesul meu spre viitor se desprinde evident dintr-un trecut dinamic și prezent dramatic, pe care nimeni nu l-ar accepta, dacă i-ar sta în putință. Situația globală nu mă lasă indiferent. Neliniștea se strecoară, constat eu, cu o dureasă, ba chiar cu o înfricoșătoare permanență, nu numai în tematica noastră de discuții diurne, ci și în atitudinea proprie față de societate, de politică, ba chiar vis-a-vis de cei mai apropiați și - îndrăznesc cu dificultate s-o spun - față de Religie. Creația mea conține o serie întreagă de leitmotive, pe care le-am abordat de-a lungul vieții creatoare în mai multe ipostaze bine

conturate. Serii artistice mi-au dat libertatea de a le aprofunda și a le extinde fără a fi nevoit să întrerup firul narativ propriu-zis. S-a dovedit că într-o lucrare nu poți introduce prea multe sentimente, deoarece acestea, odată suprapuse, își schimbă sau își pierd rolul lor metaforic. Însă o clarificare prea lucidă mi se pare de asemenea nepotrivită, pentru că spectatorului trebuie să i se dea libertatea de a-și compune propriul său univers, selectat din instrumentarul propus de autor, pentru a-l reinterpretă estetic. Nimic nu e mai periculos pentru mine decât crearea unei opere care, odată semnată, ar fi calificată ca fiind „completă”. Scopul meu este de a-i oferi spectatorului variațiuni circumscrise unei teme, unei situații, atmosfere, unei realități palpabile sau stări interioare, care la momentul respectiv mă preocupă. Trăvialul artistic propriu-zis se declanșează abia odată cu descoperirea sursei de inspirație.

O valență în creația mea, care a devenit și o permanență, este leitmotivul rădăcinilor, ilustrând cu dăruire și actualul număr al revistei „Tribuna”: rădăcini terestre, dar și celeste, rădăcini ca origini, rădăcini ca atmosfere dătătoare de elemente dramatice, dar și pacificatoare și rădăcini ca încheiere a unui ciclu vital ireversibil, într-o descompunere permanentă a unei compuneri. Marcat de un trecut bulversant, recurg în continuare la ele, completând lista cu tulpini ciuntite, cu reflecții ca inversare a propriei realități cognoscibile, dar și cu imposibilitatea unei eventuale dezrădăcinări ulterioare. Această trăinicie nu este o calitate doar a lor, ci și a pământului în care au fost plantate. Irevocabil. Anul acesta mi-am propus să abordez tema nodurilor, apropiată de cea a rădăcinilor, care leagă mai mult sau mai puțin dezirabil două lumi, două universuri, două păreri, două judecăți pripite sau două vieți.

Bipolaritatea acestora este o proiecție temerară a întinderii greu măsurabile sau greu estimabile dintre doi poli. Am ajuns la a treia lucrare. Vivat! Crescat! Floreat!

„[...] o clarificare prea lucidă mi se pare de asemenea nepotrivită, pentru că spectatorului trebuie să i se dea libertatea de a-și compune propriul său univers, selectat din instrumentarul propus de autor [...]” – spuneți, cu referire la alegerea tematicii pentru lucrările dumneavoastră, dar, mai ales, a decodificării mesajului transmis. Cum rămâne însă cu acest „instrumentar propus de autor”, cu ideea în sine a creației, cu libertatea alegerii artistului, în contextul în care tot mai multe galerii de artă (și se pare că această modă este în plină înflorire în străinătate) își arogă dreptul, prin intermediul curatorilor, de a impune o temă anume pentru fiecare expoziție, temă în care artistul este „silit să intre”, dacă își dorește să expună, desigur? Cum vedeți dumneavoastră, ca artist și galerist în egală măsură, acest „conflict de interes”?

Am fost dintotdeauna un adept al împărțirii tematiche a activității mele, atât ca artist creator, cât și ca galerist, respectiv curator de expoziții de artă. Evidențierea unui subiect anume într-un cadru expozițional are calitatea de a sublinia anumite tendințe artistice și creative într-un context dat. Retrospectiv vorbind, dacă exista o pondere tematică dispusă de inițiatorii expoziției - conform căreia un anumit public urma să fie suplimentar inițiat - mă simțeam susținut și eram mult mai concentrat în selecționarea și - după caz - finisarea unor corespunzătoare lucrări din atelierul meu. Faptul că mi-am diversificat opera artistică în jurul mai multor laitmotive m-a determinat să rămân un adept al expozițiilor concentrate în jurul unor subiecte prestabilite sau propuse de mine. De-a lungul întregii mele cariere am cunoscut mai multe forme de libertate a creației. Când eram student trebuia să urmez tematică universitară a profesorilor mei. Uneori eram calificat ca student rebel și indisciplinat, sub aspect tematic. Apoi a urmat acea perioadă în care am început să devin cunoscut, să primesc comenzi, respectând doar anumite coordonate ale temei date. Aceasta a inclus automat și perioada sumbră când eram supuși unor linii social-politice dictate de sus. Lucram mult și pentru sertar. Pictam și știam că dacă lucrările vor fi descoperite, vor fi confiscate și distruse. Așa cum s-a întâmplat, mai târziu, cu fresca sus-amintită. Practicam și o artă care nu era prezentată public, ci expusă într-un cerc restrâns de colecționari extrem de discreți, aparținând adevăratei elite de cunoscători. Odată ajuns în Italia, apoi în Germania, am avut o perioadă relativ scurtă de adaptare la un climat de libertate totală, care nu însemna pentru mine trecerea abruptă la o factură abstractă, dar în orice caz - treptat și bine măsurat - la o eliberare de obiect și de așa-zisa „realitate academică mai mult sau mai puțin politică și politizantă”. Decisive au fost motivele dătătoare de ton. Nu intenționez să fac aici din pictura mea un dicționar metaforic al instrumentarului cu care lucrez de-a lungul carierei mele. Spectatorul sau consumatorul de artă, care se simte pus în fața unui mister nerezolvabil, trebuie să se obișnuiască cu ideea că producătorul unor asemenea enigme mizează pe dialog și interactivitate. Orice lucrare de artă conține un mesaj descifrabil sau criptic, interpretarea căruia depinde de nivelul intelectual al spectatorului,

precum și de educația sau imaginația lui. Absența unui mesaj este deja un mesaj.

Dacă ne propunem să mergem mai departe cu introspecția, de această dată în calitate de galerist, atitudinea mea față de o temă dată rămâne relativ aceeași. Predilecția pentru expozițiile tematice, la care vă referiți, face parte din recuzita strategică muzeală și are menirea să evidențieze rolul esențial al unor aspecte globale: general-umane, social-politice, ecologice sau culturale. S-a constatat că această formulă este lucrativă și a fost preluată de multe galerii, devenind un fel de cheie a succesului. Am evitat să devin însă în judecățile mele foarte îngust și nu m-am axat pe preferințe tematice stricte, ci am optat pentru o diversificare mai largă, ca să nu „strangulez” creativitatea artiștilor, dar să și magnetizez publicul, mai ales astăzi când este atât de în vogă formula storytelling-ului.

Pe final vă propun încă o întoarcere în timp, în completarea celor evocate de dumneavoastră la începutul discuției noastre.

În 2014, într-o expoziție aniversară pe care ați avut-o în România, la Cluj-Napoca, a fost expus și un portret al lui Lucian Blaga. Spuneți, cu acea ocazie, că l-ați cunoscut personal pe filosof și că v-ar fi pozat în 22 de ședințe, în urma cărora au rezultat mai multe tablouri și schițe. Ce vă amintiți din timpul ședințelor respective, cum era Blagomul, Blaga-modelul, dincolo de mantia culturală în care s-a înveșmântat pentru posteritate?

Lucian Blaga a exercitat asupra mea o mare influență intelectuală și spirituală. Pare-se i-am fost simpatic de la început. Fiind tânăr student la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”, am avut ocazia de a-l picta în 22 de ședințe, timp în care am creat cinci tablouri și câteva schițe. Mergeam de obicei la el, la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca. Îl găseam la etajul unu, într-o sală destul de mare, de obicei meditănd sau notând cu însuflețire versuri și idei din sistemul său filosofic. În timpul primelor întâlniri nu discutam, doar el povestea. Eu îi eram auditoriu. Ședințele durau între o oră și două, timp în care mă concentram la gestică, mimica și tonul în care articula ceva. De obicei era răbdător, nu se mișca foarte mult, scria în timp ce-mi poza cuminte. Alteori întreținea convorbiri cu conducerea universității, dar și cu diverși colegi de breaslă. De o splendoare aparte deveneau discuțiile sale cu folcloristul Ion Mușlea. Dintr-odată era dinamic, expresiv, prezent. Vocea-i căpăta un ton grav și vorbea la un nivel intelectual foarte ridicat. Îi convenea că nu trebuia să stea fix sau încrămențit, iar eu eram interesat să-l urmăresc în mișcare, din mai multe poziții, pentru a-i surprinde dinamica feței și profunzimea privirii. Sub aspectul strict psihanalitic, marele maestru era undeva deasupra tuturor. Mă entuziasma, mă inspira și mă transporta într-o sferă aparte deasupra lucrurilor, deasupra realității. Uneori era criptic în ceea ce vorbea, dar îi plăcea să fie și critic. Cu mine - rar. Într-una din zile mi-a spus celebrul său panseu: „Un copil m-a întrebat: «Oare viermii care ne mănâncă în mormânt - fac și ei mătase?». După o oarecare ezitare am răspuns: Depinde!”. Apoi a urmat o lungă tăcere. Eram emoționat și impresionat. În repeta-te rânduri l-am condus până acasă, în cartierul Andrei Mureșanu. Îmi amintesc că pe drum îmi povestea însuflețit despre discuțiile sale cu D. D. Roșca, filosof de o profunzime aparte, pe care

l-am cunoscut personal și de asemenea l-am portretizat, fiind prieten cu fiica sa Marina. În prezența mea își permitea să ia sub o lupă critică și regimul de atunci. A suferit mult.

Mai târziu, când am completat seria tablourilor cu personalități, am revenit simbolic la conversațiile noastre profunde despre suprarealismul incipient, atât de manifest în ultima fază a portretului meu blagian. L-am prezentat într-o geografie abstractă, cu multe sinapse la nivelul ochilor și al frunții. Ulterior l-am integrat în seria mea de portrete imaginare, admirația mea pentru Blaga regăsindu-se și în lucrarea „Profetul”. Mă va urmări permanent. Lucian Blaga a fost pentru mine nu doar o sursă de inspirație, aș îndrăzni s-o spun aproape divină, ci a trasat și a concretizat anumite linii de conduită, pe care le-am aplicat și altor personalități portretizate, cărora voiam să le dau o notă inspirațională suplimentară.

Când vă gândiți la România, acum după atâția ani trăiți în străinătate, care este prima amintire care vă vine în minte? V-aș ruga, în încheierea acestui dialog, să descrieți o imagine care vă stârnește dorul, nostalgia după locurile natale.

Eu sunt o fire profund romantică și nu trebuie să mă gândesc prea mult și insistent pentru a enumera imagini frumoase din timpuri destul de îndepărtate. Ele sunt atât de personale și indispensabile încât mă însoțesc mereu. Este vorba de secvențe din copilăria mea trăită în Clujul sublim, în Gilăul primăvărat, lângă apa proaspătă a Someșului Cald, dar desigur și a Someșului Rece. Catalogul de persoane, care se perindă prin îmbulzeala amintirilor din acea perioadă și din acele locuri, nu este lung și nici integral convingător din perspectiva de azi, însă imaginea unor ființe, care au avut asupra mea o influență desfășurată de-a lungul deceniilor, este foarte prezentă. Prima amintire vizuală, ce-mi vine în minte, este casa părintească și bineînțeles mama, tata și fratele meu, care au constituit pentru mine punți cardinale esențiale de orientare în viață, dincolo de aspectele geografice sau sociale. Mă complac în a privi în depărtare spre a mă transpune în căsuța bunicilor mei din Gilău, străjuită de plopi și nuci, filigoria și pășunea de pe valea Someșului Rece, locul pe care l-am ocupat în clasa lui Harșia la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, toate discuțiile duse cu maestrul meu Aurel Ciupe, filozofările multiple cu Lucian Blaga, surplusul de rafinement, pe care îl văd esențial până aproape în zilele noastre, furnizat de maestrul Corneliu Baba. Ar fi de asemenea aproape profund sentimentale amintirile legate de plaja de la Mamaia. Un decor similar cu aceeași tonalitate îmi intensifică trăirile avute la o practică de vară, organizată de Fondul Plastic din Cluj și la Dunăre, în apropiere de Cernavodă. De aici se trag poate unele reminiscențe în afecțiunea mea pentru apă, pentru ogindiri și mai cu seamă pentru atmosfera inegalabilă și interactivă a elementelor. Pentru a dirija acest romantism mă refugiez de fiecare dată în pictură. La șevalet amintirile prind culoare, imaginile devin secvențe, secvențele devin trăiri, iar filmul vieții mele se derulează de fiecare dată cu aceeași intensitate profundă.

Fürstfeldbruck, 7 octombrie 2020

Cartolină de curățare (a mea către mine)

Cristina Struțeanu

Ar trebui să-i zic: De purificare. Sună mai bine, mai altfel, mai rafinat. Dar e fals.

Întâi trebuie să faci curățenie brută, brutală. Să vii cu mătura. Chiar cu târnul din nuiele, cu mopul, hai, cu aspiratorul, dar și cu lopata sau cu târnăcopul. Din pricină că multe suferințe s-au pietrificat. S-au făcut stâncă, un blocaj. Cum să-l disloci? Te poți strădui - așa îți închipui în mod elevat - și cu laser sau laparoscop. Nici vorbă. Tot cu boaba răbdării și nasul în jos merge. Sloganul despre spiritualitate de azi zice să accepti, să te ierți, să-i ierți pe ceilalți (vai, Sartre!), să ceri iertare la rândul tău și să le uiți. Pe greșeli, pe regrete, pe dureri. Neîmplinirile. Și faptele pline de ușurătate. Când te rătăciseși ca oaia pierdută, Bisisica, mai mult capră...

Am făcut-o și fără preceptele lor, adică avant la lettre, dar cele închistate au nevoie de altfel de forță, nu numai mare, ci și neomenească de-a dreptul. De aceea s-o fi născut rugăciunea „Împărate ceresc”?

„Împărate ceresc, mângâietorul, Duh al adevărului, care pretutindena ești și toate le-implinești, vistier al bunătăților (hm, asta o simt cam în plus, hop și noi, cu miloaga) și dătătorule de viață, VINO, VINO, și te sălășluiește întru noi și ne curățește pe noi de toată întinarea și... „

Ce cuvânt frumos de urât - întinare, întinăciune... Dar Dumnezeu nu ne-a făcut din tină? Nu din țărână. Și când a vindecat Iisus orbul, a scuipat în pulbere, în pumnul de țărână, cu care i-a uns apoi ochii. Tina-i altceva, nu-i glie stearpă. E o poezie a nu știu cui care zice: „Nimic nu sunt./ Un strop de tină/ În care-ai pus un bob de grâu/ Un ciob în care-ai pus lumina...” și tot așa. Mai departe n-am aflat, deși-i limpede cum va curge. Da, e o vorbă cu înțelesuri. O găsim și la Eminescu, și la Sadoveanu, și-n zeci de expresii populare. Dar aici, în rugăciunea asta, are ceva care te scurcuitează, nu? Te zguduie. Te zdruncină. Te clinește din împietrirea ta, de care nici n-ai habar că te locuia. Nu-i tină pură, divină, din primordii, cum ar zice Țuțea, ci întinare... Cuprinde acțiunea ulterioară a omului, nu?

Dar mie, fie-mi iertat, - se poate oare asta? - mi se pare prea lungă litania bisericii către Duhul. Ca și psalmii, o simt de folos, dar cumva pe alături... De fapt, n-o percep rugăciune, fiindcă nu mă trans-pune în starea de rug. De incandescență. Nu mă aprinde. E... cuvioasă. Are prea multe vorbe și nu mă îndeamnă spre ritm, când le rostesc. Așa ca o incantație, un descântec, unde te balansezi, baleezi în interiorul tău, te legeni și te uiți pe tine. Uiți de tine, ființa materialnică. Poate alții, da, o percep rugăciune. Poate doar eu nu-s în stare și-mi trebuie altceva...

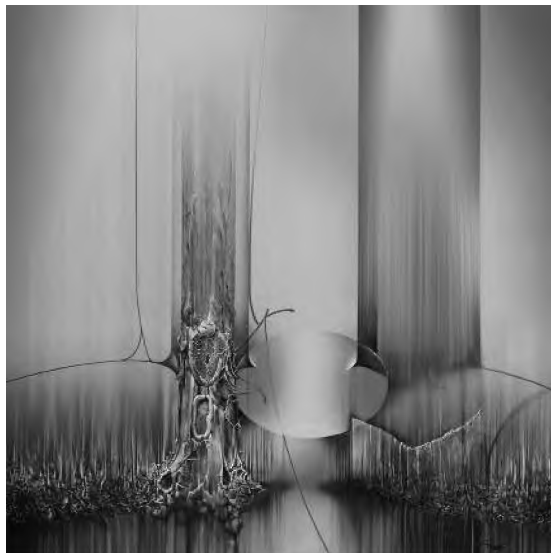
Când vorbele-s puține, o mantră, simt clar cum dau cu mătura prin inimă. Stânga / dreapta. Tic / tic. Inspir / expir. Auricul / ventricul. Se naște o rezonanță, pulsul, ca în...

dans, o ritmicitate ca în înșiruirea rozariului. Răsună-n mine ca o toacă și nu știu altă reverberație care să mă atingă tot astfel precum toaca. O mărturisesc. Îmi curăț cumva inima atunci? Ce anume din ea? Abisul inimii. Golul pregătit acolo, vidul cuantic. Umplut de noi cu omenești preocupări, cu poftă și îmbuibări, cu nesațiu de bunuri, cu hămesire de valori materiale. Locul devenit locație. Cei ce și-au umplut până la refuz inima cu bogății, glorie, călătorii, iubiri, atașamente sau adicții..., descoperă, vai, cel mai ușor golul. Acumularea lor a fost zadarnică.

Vremelnicia care va fi trebuit să cuprindă Veșnicia era cea menită a-l umple, de omul va fi fost în stare. De va fi avut conștiința infinitului. Infinit care e Iisus pe tronul inimii. Hristocentric. Ar fi ca în biserică. În bolta de mijloc, în adâncul turlei. Găoace uriașă, clopot văzut de jos. Absidă de peșteră, pântec al muntelui, al Terrei. Potirul, cupa răsturnată spre noi a Graalului. Izvorând har..

Toate, dar toate navele acestea sacre, călătorind în infinit, îl au închipuit acolo pe Hristos. Iisus Pantocrator, făcătorul a toate, Dumnezeu deplin. „Eu și Tatăl una suntem”. Numai atunci lucrurile se vor fi așezat în matca lor, își vor fi venit în firea lor. Nimic altceva n-ar putea pătrunde în inimă adânc. Și nimeni altcineva n-ar putea vedea ce e în tine. Asta o spun isihăștii. Nu eu, nu eu, eu nu. Isihăștii ce intră-n nemișcare... Vai ce cuvinte mari!

Institutul matematic al inimii, (cred că-i o denumire după ureche și o repet prosteste) de la Stanford, Silicon-Valley, a dat cale liberă expresiei de „creier al inimii”. A comunicat numărul uriaș de neuroni de acolo și cum magnetismul și electricitatea cordului depășesc enorm pe cea a creierului. N-are rost să-mi repet aceste cifre. Le-am auzit și le-am uitat, ideea nu. Comenzile inimii sunt cele îndeplinite de creier, nicidecum invers. Și taoiștii numesc inima „Împăratul”. Iar când omul se lipsește de



Radu-Anton Maier
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Mit astral (2017)



Radu-Anton Maier
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Alegorie arbor.feră (2018)

Dumnezeu, când îl scoate din inima lui, atenție, Dumnezeu îi ia și mințile la plecare. Așa apar smintiții poate. Astfel sună un proverb ebraic.

Însă, când văd preotul rostind rugăciunea „Împărate ceresc”, numită „incepătoare”, o invocare-evocare-convocare, și o face totdeauna cu brațele ridicate în sus, atunci mă înmoi. Și mi-l închipui sacerdot pe un munte! În zori, numai atunci. Și o mulțime de oameni, sute, mii, dinapoia lui, cu privirile spre răsărit, poate la Solstițiul de iarnă. Când se resetează crugul vremii. Sau cel de vară, pentru nordici. Druid, șaman sau deceneu zamolxian și, de ce nu, în Anzi sau în Tibet... Ce măreție. Și cerul aprinzându-se treptat. În timp ce focurile, la care vor fi vegheat oamenii toată noaptea, pâlpâie și devin încet vetre stinse. Mojară alchimice, cu tăciunii adorației, nădejdei și ce le va fi picurat acolo fiecare. Visele nețărnumite. Hm.

Se zice că trebuie să-ți cureți casa, trupul, sufletul, ca să poată veni Duhul Sfânt... Îndemnuri duhovnicești și nu numai, chiar medicale. Ei bine simt că, de fapt, El e cel ce... vine, nu poate fi adus. El te curățește, numai El poate scoate din tine întinarea... El singur se va cuibări acolo. De va vrea. Că suflă numai unde vrea... Poți tu să scapi de gândurile rele (oare?), de aciditatea sângelui, a mațelor și a stomacului luând bicarbonat cu lămâie. Poți tu să te detoxifici cu alte băuturi curățitoare, inclusiv cu sare nu de lămâie, ci sare amară, brr. Poți tu să faci terapie pentru deparazitare. Poți tu să scapi astfel de microbiomul scârbos, care ne stăpânește. Și al cărui nume e „legiune”. Poți tu să postești post total, negru, nouă zile măcar. Și să ții aspru cele 40 de zile.... Poți tu să te afunzi într-o peșteră, să-ți astupi urechile și să nu dai ochilor decât întuneric. Poți tu să-ți zici: Gata, m-am curățat, încep Rugăciunea. Primesc Lumina. Și voi lumina și eu, ca asceții ascunși în grote pe care le vezi scânteind de departe, pur și simplu prin pereții de piatră... Poți tu. Pot ei. Nu pot eu.

Sunt slabă, sunt bleagă, nu mi-a ajuns niciodată voința, nu mi-a prisosit dârzenia. Azi i se zice determinare, cuvânt care nu-mi place. Orice nume ar avea, n-am drum spre ea.

Mă îmbuib, nu postesc, ba nici mănânc „sănătoasă” nu mănânc. Mi-e rușine? Crăp, da, de rușine. Și-n timpul ăsta, aud că au ajuns să fie zece mii autotrofii în lume! Cei ce se hrănesc cu lumina din ei, nu cu energia alimentelor...

Nu călcați pe status

Dana Pughineanu

Și totuși râvnesc spre Duhul. Râmnesc. Și nu ne tragem de la Râm, cum ne închipuim și o tot țineam așa în mod fals. Dar asta-i altă treabă. Cu totul și cu totul alta. Sunt speriată de cât de nevrednică mă aflu și adopt ton șugubăț, autozeflemeaua. De câte ori n-am scăpat astfel...

Mărturisesc cu greu, nu cu ușurință, că sunt... Nătăfleată așteptând să-i pice para mălăiață.

Și numai când mă gândesc că Duhul Sfânt e figurat în icoane, la Cinzecime, printr-o... pară, o pară de foc, care coboară peste apostoli și ucenici, mă ia cu rușine și mai mare. Acestei stări ale mele i-au spus Părinții pustiei, pe bună dreptate, visătoreală. Să stai trântit în iarbă, cu ochii la nori. Și nu sub mărul gnostic, al cunoașterii, ci sub un... păr! Un păr.

Mi-am făcut... catedrala mea a Mântuirii Neamului. În curte, sub mesteacăn. Nu-i măr, nu-i păr. Sunt trei mestecenii mei și-i bun loc de așezat un hamac. Cu capul plecat spre rugă. Dar plecat pe spate, că stai astfel și privești prin țesătura de ramuri, în sus. Norii trec prin sita frunzișului, soarele se cerne, razele se strecoară mângâios. De te prinde inserarea, ai parte de stele născându-se cât nisipul. Tot mângâios. „Împărate ceresc, Mângâietorul...” Nu e blasfemie, e templu. Stau și con-templu. În adâncă trândăvie. Nu-i catedrala neamurilor, e catedrala ramurilor.

Credința noastră românească, de-i zicem strămoșească, e a bucuriei. Simțim Mirele împreună cu noi... N-am ieșit din starea de nuntă, poate pentru că, aici, natura e atât de darnică, de îngăduitoare. Suntem pe cruce, dar cumva în centru, nu tindem spre verticală, nu ne întinde orizontala. Nu suntem trași într-o parte sau cealaltă, spre a ajunge sfâșiați. Războiul Nevăzut, adevăratul, jihadul tău cu nimicnicia ta, are un aer mai blând. Sau mă-nșel eu pe mine, spre a-mi da dreptul la gustarea păcii? Inima e moale, mai catifelată, sufletul nu-i secătuit, nici sec. Are un soi de umezeală, dar poate nu-i niciun merit, ci curată patogenie. Un infantilism cronic.

Sunt smochinul care n-a rodit. Dar simt că stă s-o facă, deși i-a trecut vremea. Nu-i uscat. Nu știe însă cum să rodească... Sau încă nu, n-a aflat, atâta tot. Are ochii măriți și privește, absoarbe... Nu pricepe ce-i cu el, fiindcă bogăția grădinii îl zăpăcește, apoi soarele, vântul. L-au zăpăcit tot timpul. Nu s-a adunat în sine. Nu s-a mișcat din sine. Totul i s-a rotit în jur. Ca cireada de stele în jurul Polarei. Mare e grădina ta, Doamne. Atâta poate să spună. Și frumoasă... Ajunge?!
Zăpăucul de smochin nu vede nici o păraginire. Are orbul găinilor? Nu-nțelege că i se cere trudă ca să-și curețe grădina. Să smulgă bălăriile. Păi de ce, nu-s tot verzi? Fiindcă pe urmă - se zice - vor veni păsări măiestre și vor cânta în el. Dar dacă el deja le aude? Atunci?

Pune-l va Domnul pe foc că i-a trecut timpul rodirii?
Da, s-o facă. E drept așa. Își pleacă el, smochinul trândav, capul.

De-ar fi să-l atingă însuși Iisus, s-ar usca pe loc. Să ardă mai bine...

C.

Cartierul Bună Ziua, un soi de Florești intern al Clujului a fost una dintre sursele de mândrie în campania electorală. De fapt, nu cartierul, ci strada principală care îl traversează, repavată și revopsită în culorile stridente ale bunăstării (mult alb și verde, pe alocuri roșu... o totală distanțare de modelul funariot) din orașul de cinci stele. Pe lângă stațiile *smart* (sau *green?*) cu verdeață crescută pe sticla de deasupra capului, printre blocuri răsar mostre de gazon, petice de iarbă pe cât de meschine ca întindere, pe atât de îngrijite. Iarba a devenit element de *show off*, ceva ce ia ochii, ca o broșă țipătoare care ascunde faptul că rochia nu e de firmă și croiala lasă de dorit. Ajunge să ridici privirea și să dai de finisajele deja dărăpănate ale balcoanelor sau ale gardurilor ce împrejmuiesc în stil staul „curțile” celor de la parter. Mostrele de iarbă însă nu sunt menite doar să distragă atenția de la lipsa sufocantă de spațiu dintre clădiri, ci sunt acolo să producă impresia că te plimbi printr-o suburbie curățică de clasă de mijloc (așa cum băntuie imaginarul construit de filmele americane cu neveste disperate) rușinată de cartierul „ceaușist” de blocuri pe care încearcă din greu să-l macheze. Gardurile și gardulețele care împrejmuiesc vegetația dezordonată din vechile cartiere au dispărut. Iarba este un aparent *open space*, dar datorită faptului că e doar o mostră (o broșă), simți, înainte de a fi atenționat, că este ilegal să calci pe ea sau, doamne ferește, să scapi câinele din lesă. Relațiile cu mostrele de iarbă nu pot fi naturale. Naturalul este o barbarie în raport cu ceva atât de prețios precum verdele din noile cartiere. Nu doar pentru că menținerea imaginii de catalog Dedeman a acestor metri pătrați se plătește la întreținere, ci și pentru că sunt unicul mod de a mima rezidențialul. Crucile cu Isus răstignit, piticii de grădină, ciupercile roșii cu puncte albe și alte drăgălășenii de plastic pe care le găsești în tot felul de decorațiuni infantilo-groțesti prin vechile cartiere, ascunse printre blocuri, au dispărut din acest peisaj aseptice. Dacă nu s-ar lăsa întrevăzute suporturile cu haine puse la uscat pe balcoane sau prin livingurile cu geamuri de sus până jos ai putea crede că și oamenii sunt niște mostre care-și fac apariția doar după-masa, după orele de birou când sunt liberi să își plimbe mașinile și să-și facă poze instagram cu ceașca de ceai de lângă laptop. Cu siguranță mostrele de iarbă care imită gazonul sunt altceva decât tufele dezordonate de trandafiri și alte flori menținute iarna în viață cu sticlele de plastic pepsi și coca cola înlocuind, pentru doamnele pensionate de la parter, casa cu grădină pe care nu au avut-o niciodată. Ideologia mic-burgheză a grădiniței de flori este înlocuită de ideologia *open space* antreprenorială. Cu cât mai puțin spațiu, cu atât mai open, am putea spune, mai ales dacă privim oferta dezvoltatorilor clujeni sau a ceea ce înțeleg ei prin apartament cu două camere, de fapt o boxă de dormit înconjurată de un living-bucătărie-hol-cămară-bar, toate „deschise” în același dreptunghi. Mirajul *open space* a lovit și cartierele așa-zis muncitorești, unde locuitorii și-au spart ușile de la bucătăriile decomandate pentru a mima spațiile unor deținători de capital care nu au nevoie să gătească și nici să depoziteze cantități mai mult sau mai puțin industriale de zacuscă, compot și castraveți murai. Dezvoltatorii au înțeles din timp că decmandatul nu-și mai are rostul pentru noile generații *delivery* și felul în care își imaginează bunăstarea. În

plus este mai ieftin, și dă senzația nu doar de aerisit, ci și că am depășit negura diviziunii muncii industriale (spații pentru muncit la cratiță, spații pentru muncit la birou sau spații pentru crescut copii), locuința nemaifiind un loc al trudei, ci un loc de relaxare în puținele ore rămase de după jobul de la 9 la 5 și coada la lidl. De fapt, apartamentele pot fi și pot arăta ca niște birouri mai dotate, iar în caz de carantină și telemuncă ele te pot ajuta să salvezi economia chiar dacă stai cu laptopul pe burtă, în boxa de dormit. Cei aproximativ 30 de pași care despart un bloc de altul îți dau senzația că rămâi conectat la celelalte departamente și-ți poți saluta oricând colegii sau poți ieși cu ei la o cafea, pe balcon, ca într-o mare familie unită de proiecte comune. În plus, nici relaxarea nu mai este ce a fost. Și aici, ideologia grădiniței cu flori a fost răpusă și înlocuită de cea mai sofisticată combinație suburbie-bloc, căreia i se adaugă și alte bucăți de rai, cum ar fi plajele de pe litoralul românesc. Pare absurd, imposibil de înfăptuit, dar nu poți decât să rămâi lovit în moalele capului de uimire când, trecând prin cartierul Europa (un alt Bună Ziua, dar și mai și) descoperi că deținătorii de apartamente de la parter care primesc și o prelungire în exterior (nu s-ar putea numi curte, nici terasă pentru că e extrem de vag delimitată) se pot desfăta jucăuș cu ce rămâne din razele de soare filtrate de blocuri printre perdelele unui baldachin. Da! Un baldachin în văzul tuturor colegilor de la celelalte departamente. Un baldachin precum cele de pe plajele private sau din jurul piscinelor de hotel. El înlocuiește vechiul foisor „intimist” cu expunerea intimității celor care și-au permis 10 metri pătrați în plus. Deținătorii de baldachin, sau mai tehnic, de pat șezlong de exterior din poliratan, cu perdele sunt un fel de CEO moderni ai blocului, practicând asiduu transparența și apropierea de ceilalți angajați. Mi-a fost destul de greu să înțeleg rostul patului de exterior în noua economie spațială a cartierelor rezidențiale. Crescută pe jumătate în cultura grădiniței cu flori și foisor nu am înțeles inițial dacă baldachinul era un bun comun, și făcea parte dintr-o „curte” comună sau era proprietatea fetei care-și făcea unghiile sub perdele. M-a luminat răspunsul tăios pe care mi l-a dat când mi-am permis să o întreb pe unde vine strada pe care o căutam. Încurcată de atâta *open space* pe care, de fapt, nu poți călca, am depășit limita spațiului interpersonal întrebând-o ceva, de parcă am fi pe stradă, când de fapt, eram înăuntru.

Încerc să-mi diminuez confuzia de câte ori trec prin aceste cartiere, îmi păstrez atenția cât mai trează, pentru că oricând poți face un pas greșit sau te poți crede înăuntru când ești afară sau afară când ești înăuntru (lucru care ți se poate întâmpla chiar în propriul spațiu de locuit). Ceea ce este comun nu poate fi călcat în picioare, chiar dacă e vorba de iarbă, mai ales dacă e vorba de iarbă. În special deținătorii de câini sunt un pericol public pentru aceste petece verzi comune răsturnate în facturi private. A călca iarba va deveni echivalentul zgârierii unei mașini. Pentru că nu e vorba de iarba lăsată de bunul Dumnezeu, nici de vechea iarba-ornament de prin piețele cu bănci, ci de un petec verde cu valoare de status. Iarba e un semn și, ca orice semn, stă în locul a ceva, face trimitere la ceva ce lipsește: (din nou) spațiu, aer curat, libertate de mișcare și o civilizație care e altceva decât produsul unei chiverniseli de fațadă.

Dinspre Coasta Boacii

Mircea Moț

Cărțile gânditorului și ale excepționalului scriitor (mai ales!) care este autorul *Tratatului de descompunere* (incepând cu cele scrise în țară până la ultima publicată în Franța) sunt dublate indiscutabil de creația *celuilalt* Cioran, nu mai puțin interesantă și nu mai puțin valoroasă. Este vorba de un Cioran al scriitorilor trimise în tinerețe ori la maturitate unor prieteni și celor de acasă, de Cioran din interviuri (publicate în volum de editura Humanitas, *Convorbiri cu Cioran*) ori din caietele pe care Simone Boué le va crede că tiparului târziu, după ce scriitorul nu va mai fi. În majoritatea acestor scrieri Cioran face trimitere la propria viață, schițând repere ale unei posibile biografii.

Se cuvine să-i dăm dreptate Iliei Gregori atunci când consideră că există la Cioran o aversiune pe care i-o inspiră simpla idee a unei biografii. Autoarea volumului *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* invocă suficiente motive care l-ar fi putut determina pe marele scriitor să se teamă de biografi: „Cioran s-a temut într-adevăr de dezvăluiri biografice care i-ar fi afectat nu numai cariera de autor francez, ci chiar viața de zi cu zi în exilul parizian. A trecut sub tăcere multe momente și aspecte ale existenței sale-stigmatizate virtuale-, dar a și abordat public, în repetate rânduri chestiunea vinovăției lui¹. Cioran respinge „ideea unei biografii”, și Ilina Gregori are dreptate până la un punct atunci când consideră că „motivul decisiv nu este de căutat în mulțimea greșelilor de care s-ar fi făcut vinovat în decursul timpului și perspectiva funestă a deconspirării². Punctul de vedere al autoarei este de-a dreptul seducător: „Este vorba de o vină mai adâncă, fundamentală, și anume aceea de a nu fi putut trăi în concordanță cu filozofia sa. Altfel spus, în termeni frecvent uzitați, refuzul principal al biografiei este consecința dezacordului dintre *viața și opera* filozofului³. Este până la urmă o anomalie a cărei răspundere „o poartă Demiurgul⁴”.

Rândurile acestea se doresc niște argumente pentru o biografie „posibilă”, pe care, în felul lui, Cioran o scrie corectându-l cât se poate de discret pe Demiurg, a cărui operă nu o neagă, dar căreia îi atribuie fără drept de apel semnificații deosebit de profunde. Dacă în propria existență nu mai poate interveni, scriitorul pare decis așadar să-l corecteze pe Demiurg propunându-și viața din perspectiva culturală și supralicitând simbolic marile repere existențiale.

În admirabila sa carte despre „mari corespondențe”, referindu-se la modalitatea de a citi o scrisoare, Livius Ciocârlie este de părere că aceasta nu are nevoie de „frumusețe stilistică” ori de un conținut cu totul aparte pentru a putea trece drept literatură de bună calitate. Scrisoarea are nevoie de niște repere, restul, pentru a fi imaginată ca univers literar, rămânând în seama cititorului: „în relația literară, poziția determinantă este cea ocupată de cititor. Oricare ar fi natura unei scrieri, ea nu aparține decât virtual literaturii câtă vreme cel ce o citește n-o receptează ca atare, și, invers, orice scriere, indiferent de intenționalitatea ei inițială, devine literatură dacă-i permite cititorului să proiecteze un univers imaginar⁵. Mai mult, „scrisoarea devine literatură dacă îi permite cititorului să

imagineze, cu incertitudine, un alt context⁶”

Mutatis mutandis, Cioran cunoaște bine „textul” propriei existențe, dar creează alt context, scoate acest text din natural și-l transferă în cultural, percepându-l din perspectiva acestui tip de cod. Acceptă, se pare, creația lui Dumnezeu, dar nimic nu-l oprește să o comenteze ca pe un text și să fixeze propriile comentarii și interpretările personale. Folosindu-mă de cuvintele lui Livius Ciocârlie, Cioran concentrează asupra reperelor propriei existențe „un efort ezitant de imaginare a unui univers⁷”.

Cu mai bine de un veac înaintea lui, scriitorul clasic oferea textul biografic, lăsându-i cititorului toată libertatea de a-l interpreta și, mai ales, invitându-l să devină „complicele” său: „Cum nu se da scos ursul din bârlog, țăranul de la munte strămutat la câmp, și pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruința mamei. Și oare de ce nu m-aș fi dat dus din Humulești, nici în ruptul capului, când mereu îmi spunea mama că pentru folosul meu este aceasta?(...). Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu măhnire Cetatea Neamțului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu care, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheață și la sâniș, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalene, țarinile cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri, de după care-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereții!”

Cioran cunoaște doar el textul vieții sale însă îi oferă cititorului interpretările personale ale acestui text ideal. O mărturisire mi se pare semnificativă și pentru apropierea de exemplul lui Creangă: „nu cunosc alt caz de copilărie atât de fericită ca a mea. Trăiam la poalele Carpaților, mă jucam liber la câmp și la munte, fără obligații sau datorii. A fost o copilărie *nemaipomenit* de fericită: mai târziu, vorbind cu unii și cu alții, n-am mai întâlnit niciodată ceva asemănător. Nu voiam să plec niciodată din satul acela; n-am să uit nicicând ziua în care părinții mei m-au pus să mă urc într-o căruță ca să mă ducă la liceul din oraș. A fost sfârșitul visului, prăbușirea lumii mele.”

Contează mai puțin sau chiar deloc faptul că Cioran „ar fi fost curios să citească, în locul unei biografii, o versiune romanescă a vieții sale, în care să se vadă absolvit măcar de una dintre nenumăratele lui culpe-aceea de a fi trăit prea mult⁸. Contaminat de cultură, Cioran nu mai poate percepe realitatea decât din perspectiva lecturii și a Cărții. Scriitorul privește realitatea propriei existențe supralicitând-o din această perspectivă. Scriitorul pare să-i anticipeze pe viitorii posibili biografi, intrând din timpul vieții într-un subtil dialog polemic cu aceștia. Cioran îți propune viața sa exclusiv ca operă, demersul său eliberând existența de povara concretului și a materialității, pentru a o trece într-un „mântuit azur” vegheat de severitatea simbolului.

Care este pînă la urmă adevăratul Creangă, cel născut în satul consemnat pe hartă, ori cel din



Radu-Anton Maier *Vegetație VI* (2017)
acrilic pe pânză, 100 x 100 cm

Humuleștiul inaccesibil geografilor? Creangă popa răspopit ori Creangă care „minte” în *Amintiri din copilărie* și care își încredințează existența cuvintelor, trădând-o în felul acesta creator pentru a o încredința imaginarului? Care este adevăratul Cioran? Nimeni nu-l poate contesta pe Cioran cel născut în Rășinari de pe hartă, unii chiar îl doresc pe acesta. Există, firește, un Cioran al propriei opere. Dar nu poate fi contestată biografia lui Cioran, rezultat al unei perspective culturale proiectate de autor asupra vieții proprii, contând ea însăși ca operă și fixându-se în opera lui E.M. Cioran.

Ceea ce contează până la urmă este că Cioran nu pare deloc dispus să-și accepte biografia. Mai bine spus el acceptă doar partea de început a vieții sale, ce ar corespunde vârstei paradisiace și a consubstanțialității cu întregul. Despărțirea de satul nașterii este însoțită de spaima, groaza și durerea pe care le presupun trăirea inautentică, sub semnul istoriei și al devenirii: „Copil fiind, eram extrem de legat de satul meu, altceva nu știam. Nu voi uita niciodată spaima, groaza, durerea pe care le-am simțit când a trebuit să plec la oraș, la liceu”. Firul existenței, drumul spre moarte este greșit stabilit și Cioran o spune cu aerul că este dispus să-l corecteze pe Demiurg: „Fiecare om ar trebui să trăiască și să moară în locul unde s-a născut⁹. O existență așa cum i-a fost dată nu poate fi acceptată de scriitor: Sunt o natură profund necredincioasă și profund religioasă: sunt un om fără certitudini și aș putea spune, precum celălalt, că împărăția mea nu e din lumea aceasta¹⁰. Nu poate surprinde la cel care scria că „Toată copilăria mea urcă la suprafața conștiinței mele¹¹ exprimarea tranșantă a unui crez: „Să neutralizezi efectele Creațiunii¹²”.

O biografie a lui E.M. Cioran este posibilă. Dar așa cum este ea acceptată de gânditorul din rue de l'Odeon!

Note

- 1 Ilina Gregori, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă*, București, Humanitas, 2012, p.
- 2 *Ibidem*, p. 22.
- 3 *Ibidem*, p. 22.
- 4 *Ibidem*, p. 22.
- 5 Livius Ciocârlie, *Mari corespondențe*, București, Cartea Românească, 1981, p. 8.
- 6 *Ibidem*, p. 8.
- 7 *Ibidem*, p. 8.
- 8 Ilina Gregori, *Op. cit.*, p. 23.
- 9 Cioran, *Caiete III*, Cuvânt înainte de Simone Boué, Traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Russo, București, Humanitas, 2005, p. 148.
- 10 *Ibidem*, p. 21
- 11 *Ibidem*, p. 7.
- 12 Cioran, *Caiete I*, p. 148.
- 13 *Ibidem*, p. 34.

Scena de teatru pentru copii din spatele ecranului

Andreea Lupu

Cu toate obstacolele puse în cale de situația actuală, Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI, 2-8 octombrie 2020) a reușit să susțină o ediție "de avarie pandemică" norocoasă (în ciuda numărului 13 care o incununează). În frunte cu Olița Cîntec, teatrolog și creator al festivalului, evenimentul s-a desfășurat atât *online*, cât și față în față, cu măsurile sanitare de rigoare, aducând laolaltă spectacole naționale, internaționale (din Marea Britanie, Georgia, Germania, Islanda, Rusia, Franța, Italia, Japonia și Austria), teatru radiofonic și lansări de carte.

Am profitat de vremea mohorâtă de la Cluj pentru a viziona câteva dintre spectacolele difuzate *online* în cadrul festivalului. Deși mulți dintre noi ne-am obișnuit deja să "mergem la teatru" prin intermediul ecranului, experiența spectacolelor pentru copii este total diferită. Copiii sunt cei mai sinceri spectatori: râd atunci când ceva e amuzant, se foiesc în scaun, cască, povestesc atunci când sunt plictisiți și se miră (ca nimeni altcineva) când pe scenă se întâmplă lucruri cu adevărat interesante. Dacă la "teatru pentru oameni mari" creatorii au argumentul esteticii rafinate care (asta e!) riscă asumat să-i plictisească pe unii, la spectacolele pentru copii reacția sălii oglindește aproape întotdeauna calitatea actului artistic. Ce ne facem însă când acești privitori onești se află în spatele unui laptop/televizor, împărțiați prin toată țara? Cu puțin noroc, unele dintre înregistrări fuseseră realizate în cadrul unui spectacol *offline*, astfel încât am putut să mă pun (cât de cât) în pantofii juniorilor (deși din altă țară).

Un prim spectacol însemnat în caietul meu de notițe este *Best of Bodecker&Neander Visual Theatre Berlin*, un spectacol de pantomimă ce reunește o selecție atent aleasă din repertoriul tragicomic al artiștilor Alexander Neander și Wolfram von Bodecker. Cu umor viu, ritm vioi, expresivitate corporală și facială uluitoare de precisă, comunicare dinamică, cântec, dans și voce bună, cele două personaje hazlii ne încântă în șase situații diferite: pictorul servil și modelul îngâmfat (încurcați de ploaie și porumbei), doi dresori de feline (mai mult sau mai puțin) sălbatic, un îndrăgostit și prietenul său sfătuit care îi fură iubitele, un microbist, un pasionat de știință și un singur televizor, doi gurmanzi la dietă, respectiv un chelner nepriceput, un client pretențios și o potențială otrăvire în stil James Bond. Cu toate că fiecare moment a avut savoarea lui, colecția a fost destul de lungă, chiar și pentru adulți. Norocul face că, fiind disponibil pe parcursul mai multor ore, spectatorii au avut posibilitatea să pună pauză, să ia o gustare și să se întoarcă la spectacol dacă au fost suficient de captivați.

Următoarea oprire este spectacolul de marionete *Cercul DaSilva* al companiei Noisy Oyster din Marea Britanie. Creat de Ray și Joan DaSilva, fondatorii lui Norwich Puppet Theater și predat fiului lor, multi-premiatul păpușar Nick Palmer, care performează alături de artista de circ Sarah Rowland-Barker, spectacolul reunește momente de jonglerie (executate de păpușari), acrobație, echilibristică, dresaj de animale, clownerie (executate cu și de păpuși), susținute de muzică de circ și desene animate, într-un colaj

antrenant și haios. Spectacolul (aproape) non-verbal, adresat mai ales copiilor între 3 și 8 ani, a stârnit numeroase râsete și aplauze în sala de teatru, reacții justificate având în vedere vitalitatea și umorul atent plasat al reprezentației. Spre deosebire de spectaculozitatea circului la nivel macro, varianta miniaturală pentru scenă propusă de *Cercul DaSilva* favorizează comicul situațional, măiestria păpușarilor și momentele de jonglerie și acrobație presărate din loc în loc, astfel încât rezultatul să fie echilibrat și potrivit pentru cei mici. Întrebarea de baraj însă este cât de puternic e efectul acestui tip de performativitate în cazul copiilor care s-au obișnuit cu viteza jocurilor video.

Cel de-al treilea spectacol despre care vă voi povesti se află în contrast cu primele două atât geografic, cât și stilistic, respectiv tematic. *Povestea unui căprior* de la Teatrul Tineretului Tbilisi din Georgia ne dezvăluie aventurile unui căprior care descoperă lumea alături de mama sa. Pe lângă deosebita abilitate de a transmite emoție prin mânuirea marionetelor (cu atât mai de efect cu cât păpușarii se pierd în întineric), spectacolul surprinde publicul cu personaje aduse la viață în moduri neprevăzute: o barză creată din brațe, o țestoasă alcătuită dintr-o mână și o carapace, un arici asemenea, decor animat (de la steluțe dansatoare, până la un munte prietenos), toate manevrate cu pricepere. Povestea se desfășoară alene, subliniind fiecare etapă și descoperire din călătoria tânărului căprior, până la încheierea tragică: uciderea



mamei de către vânător. În loc să fie însă descurajat, micul protagonist își propune să se întoarcă la prietenii săi din pădure și să trăiască după învățăturile mamei sale. Spectacolul georgian iese în evidență prin maniera în care narațiunea este susținută armonios de tehnicile teatrului de marionete, alături de lumini și muzică, atât în ceea ce privește ritmul, cât și atmosfera fiecărui moment. Mișcarea naturală a marionetelor, invizibilitatea păpușarilor și luminile atent plasate creează o ambianță magică în care te poți pierde și fără elementele de spectaculozitate.

Deși mi-ar fi plăcut să fiu înconjurată de un public, într-o sală de teatru, în așa fel încât să pot observa când (și de ce) încep copiii să se foiască în scaun, mi-a făcut plăcere să descopăr aspectele performative care își fac resimțită prezența și dincolo de ecran. Chiar dacă cei mici nu au avut parte de experiența teatrală autentică, sunt de părere că păstrarea legăturii cu lumea scenei e esențială, în aceeași măsură în care e esențial schimbul cultural facilitat de evenimente teatrale precum FITPTI (chiar și în perioade nefaste).

Funcții și disfuncții în teatrul românesc

Leta Popescu

Perioada de după Primul Război Mondial este pentru teatrul românesc prima perioadă de înflorire din perspectiva funcției artistice a instituției teatrale. În întreaga Europă, teatrul începe, prin practicienii lui, să își câștige statutul de artă independentă de celelalte arte. Nu fără impedimente, statutul regizorului ca artist este câștigat în noua Românie Mare într-o „stare de efervescență spirituală, de atitudine intelectuală și de europeism extrem de favorabilă aprofundării și diversificării în toate componentele creației teatrale.”¹ Cel puțin așa susține istoricul Mihai Vasiliu. De altă părere este Miruna Runcan, cu un spirit mult mai critic, lucid și entuziast totodată, care vorbește mai cu seamă de „lentoarea” cu care teatrul românesc a evoluat, de „mentalitățile mioritice” care au îngreunat avangardele, schimbările, reformele teatrului. Criticul Miruna Runcan prezintă fascinantul demers al autonomizării regiei pe plaiurile noastre, așa încât vom lua drept ghid pentru această perioadă (și nu numai) lucrarea sa, *Teatralizarea și re-teatralizarea în România (1920-1960)*².

Am parcurs cu reală curiozitate istoria teatrului interbelic, căci nu de puține ori am întâlnit referințe

ce seamănă teatrul de atunci cu cel din secolul nostru. Doru Mareș are același tip de reflecție în 2004, făcând o cronică la volumul menționat al Mirunei Runcan: „deși plaja temporală pe care circulă autoarea este 1920-1960, senzația este că, fără încetare, se vorbește despre condiția teatrului românesc în cea mai exactă contemporaneitate a sa. Nu e deloc plăcut să constăți că ultimul secol, cu toate avatarurile sale, a păstrat aproape intact pachetul de probleme specifice artei teatrale, indiferent dacă palierul e estetic, tehnic ori administrativ.”³ E de aflat dacă și după 15 ani de la aceste afirmații ne luptăm încă cu mentalități înțepenite și disfuncții instituționale. Și mai e ceva despre care vorbește Miruna Runcan: „angrenajul de individualități” care schimbă lumea teatrului. Altfel spus, România nu s-a bucurat niciodată, în domeniul teatrului cel puțin, de conceperea unor curente, ci mai degrabă au existat câțiva oameni cărora le datorăm atingerea unor vârfuri. După 1945, altul fiind contextul istoric, vom găsi o mai mare mișcare sau solidarizare în idei despre arta regiei cel puțin. Până atunci, vom pleca la drum cu vorbele Mirunei Runcan, „teatrul românesc interbelic mai degrabă se supune decât impune, în linie estetică și stilistică.”⁴

Imediat după Marea Unire, România construiește sau transformă cu forța (vezi cazul de la Cluj) alte câteva Teatre Naționale, pe lângă cele existente deja la București, Iași și Craiova. În 1919 se adaugă Teatrul Național Cernăuți, cel din Chișinău și cel din Cluj. În 1936, pentru o perioadă de 5 ani, se închid porțile Naționalului craiovean „din considerațiuni de ordin financiar”, odată cu cele ale Naționalelor din Cernăuți și Chișinău. Toate aceste șase teatre naționale sunt teatre de repertoriu, mergând tot pe modelul Comediei Franceze, reper al teatrului românesc încă de la prima Lege a Teatrelor din 1877. Construcția repertorială era în grija directorului de teatru, numit și atunci, ca și în secolul precedent, direct de guvern pe criteriul unic al „personalității culturale”, și în grija societăților teatrului, de regulă vedete ale scenei autohtone. Directorul organiza și comitetele de lectură cu influență asupra alegerilor textelor căci în vremea aceea, conform Mirunei Runcan, conta mai mult ce montăm și nu cum montăm: „În interbelic nu atât ce tip de teatru ar trebui să facem este ceea ce agită spiritele, cât ce montăm. Desigur, treptat treptat, accentul va transla (mai mult sau mai puțin sesizabil) și pe cum montăm acele texte pe care ni le-am ales, fără însă ca primatul literar-repertorial să cedeze, să slăbească”⁵.

Demersul de construcție a unei dramaturgii naționale început cu un secol mai devreme continuă prin montarea textelor românești, alături de procesul de europenizare, prin montarea textelor universale: „modelul repertorial al Naționalului are în interbelic o anumită forță lăuntrică profund conservatoare; termenul de conservator trebuie înțeles aici îndubla sa accepțiune: de păstrător de valori general admise și recunoscute de către societate, dar și de limitativ, obstrucționând noul, diferitul”⁶. Mihai Vasiliu prezintă repertoriile teatrelor din România ca fiind eclectice, „respectând valorile universale și românești”, ceea ce confirmă poziția Mirunei Runcan referitoare la importanța textului în fața „cum-ului” (a cum facem teatru). Urmărind prezentările teatrelor de astăzi, descoperim aceleași tip de descriere a construcțiilor repertoriale, în care nu apare nici până astăzi problema experimentului, a avangardei, a căutărilor. Teatrele nu au ca funcție primordială *funcția de laborator și spațiu experimental*.

Iată exemplul TNB din zilele noastre: „Teatrul Național «I.L. Caragiale» din București funcționează ca o instituție publică de cultură (...). Instituția are ca obiectiv principal promovarea valorilor cultural-artistice, autohtone și universale, pe plan național și internațional precum și dezvoltarea audienței, creșterea accesului publicului la aceste valori. (cf. ROF aprobat prin O.M.C. 4027/19.12.2016)”⁷. Teatrul Național București are însă Centrul de Cercetare și Creație Teatrală „Ion Sava”, deschis în 2005, aflat în subordinea managerului. În ultimii ani, alte activități în afară de programul 9G⁸ nu au loc. Poziția oficială (aceea de pe site-urile teatrelor) este în mare aceeași, chiar dacă multe teatre încearcă în ultima vreme să creeze activități extra-repertoriale. Nu e doar cazul teatrelor naționale, ci și a celor de repertoriu din țară. Să nu existe nicio diferență de construcție (extra)repertorială între „teatrul cel mare” și „teatrul cel mic”? Sunt Teatrele de Stat din provincie doar niște meteoriți ai Naționalelor?

Revenind la perioada interbelică, este de notat că schimbarea de directori de teatru este una continuă. Mihai Vasiliu numără, în cazul Teatrului Național București, între 1918 și 1944, 13 directori. Dat fiind faptul că în cazul unora plecarea este urmată de întoarcere, au loc 25 de schimbări de direcție în 26 de ani. În astfel de condiții, este firesc ca repertoriul și discursurile asupra funcțiilor instituției să fluctueze, să se schimbe. Lipsa de continuitate a unei viziuni

directoriale face ca doar câteva personalități să dea direcții, necontinuate însă de succesori. De luat în calcul pentru Naționalul bucureștean, atât în istoria Mirunei Runcan, cât și în cea a lui Mihai Vasiliu sunt directorii: Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu. La Iași îi avem pe Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu și Mihail Codreanu, la Cernăuți pe Victor Ion Popa (1926-1929). La Craiova, directorul care rămâne în istoria pre-interbelică este Emil Gârleanu (1911-1914), asociat cu Liviu Rebreanu ca secretar literar. În același timp, în București, pe lângă Teatrul Național, încep să apară din ce în ce mai multe companii private, uneori sprijinite de stat, alteleori nu, cu trupe de actori profesioniști, în unele jucând și actori care migrau de la Național - atât din motive de ordin financiar (mai ales în apropierea războiului, când teatrul o duce din ce în ce mai greu) cât și din motive de ordin artistic (pentru rolurile care întârziu să apară în teatrele de stat). Poate era nevoie de încă o asemănare cu situația de astăzi, aici cea a „independenților”. Ca și în contemporaneitate, și în interbelic companiile private preiau din funcțiile „teatrului cel mare”. Fără să ne facem iluzii, privatul nu se completează cu statul ci mai degrabă intră în concurs și se copiază unii pe alții. După anul 1945, companiile private fie se desființează, fie devin teatre populare sau de stat în urma procesului de etatizare, așa încât e oportunitate să ajungem la acel moment să avem o panoramă a „independenților” din interbelic.

Majoritatea companiilor iau drept model Compania Davila (1909-1912), înființată de nimeni altul decât de fostul director al Teatrului Național, Alexandru Davila (cu două mandate însă, înainte și după aventura companiei). Prin urmare, Compania nu poate avea ca model decât Teatrul Național, Davila ambiționându-se să facă un alt „teatru mare” pe care să îl poată conduce în voie, fără conflictele specifice instituției de stat. Istoria lui Ioan Masoff ne dovedește că Davila se opune totuși termenului de rivalitate între Național și Companie, iar un critic al vremii, Emil D. Fagure, numește Compania chiar „copil al Teatrului Național”⁹. Din această organizație „mamă” (care reușește să se impună pe piața teatrală a timpului), apare și Compania Bulandra, cea mai longevivă companie privată, devenită la rândul său model pentru alte companii. Se observă aici moștenirile ce ajung până în zilele noastre, se creează o tradiție pe care, chiar dacă e incomod, trebuie să o privim frontal: companiile private se nasc ca mici oglinzi sparte ale Teatrelor Naționale. Avem și excepții, și atunci, ca și acum, câteva companii care au cel puțin tangențial de-a face fie cu experimentul, fie cu câștigarea unui nou public, opus celui „burghez de național”. Teatrul Central găzduiește Trupa din Vilna și se deosebește de celelalte companii private prin spectacole expresionist-avangardiste, create de Sternberg în colaborare cu pictorul Max Hermann Maxy, care îi influențează pe regizorii vremii: Soare, Maican, Zirra, Sava, Șahighian. Influența Teatrului Evreiesc din Vilnius asupra teatrului românesc este uriașă prin faptul că deschide apetitul oamenilor de la noi pentru forme noi de teatru. Artiștii români încep să ia contactul cu stiluri și curente din afară. Pe lângă turneele Comediei Franceze, cele ale trupelor germane sau venețiene, în aerul bucureștean încep să se audă idei, să se pună întrebări, să se facă spectacole replică și să se teoretizeze cu priviri în afară. De toate acestea sunt vinovați regizorii Vahtangov, Meyerhold, Stanislavski și Tairov, Reinhardt, Copeau cu al său Vieux Colombier, Craig, Appia. Ideile lor ajung în România nu numai prin membrii celor mai vizibile companii (de stat sau private) ci și prin formațiile de avangardă (timide) de la noi: Insula, Poesis, Atelier, Masca, Treisprezece și

unu. Aceste grupuri reușesc să facă spectacole și să întrețină la foc mic discursurile intelectuale ale vremii, să experimenteze fără o susținere a statului. Miruna Runcan le descrie în *Teatralizarea...* astfel: „gust sporit față de dezbateră teoretică, față de texte neconforme în raport cu rigorile și orientările scenei clasice, față de formule spectacologice cu un grad mai mare de abstractizare - mai ales la nivelul scenografic”¹⁰.

Companiile private, Teatrul Național și avangardiștii creează în interbelic un peisaj colorat, deloc de neglijat pentru ce va urma să vină. Cu toate acestea, nimic nu străpunge parcă până la capăt. Nimic nu e luat cu presiunea lăuntrică a importanței majore pe care un teatru poate să o aibă în comunitate. Ideile celor pasionați, ideile celor care au luptat, au contestat și au scris de dragul teatrului există. Le aud azi ca pe un ecou interminabil. Dar senzația de limită între potențial și rezultat, gustul pe care îl am când răsfoiesc istoria căreia îi aparțin este un gust și el incert. Este gustul teatrului românesc, aflat mereu undeva la mijloc, „nici așa, nici altminteri”. Și în toată această importantă neimportantă a noastră, apare și ideea de concurență între toți aceștia, de atunci și de acum, privați, independenți, bugetari. Și în interbelic, grație firii umane, se vorbește despre o concurență a companiilor private cu Teatrul Național. E o competiție existentă mai mult în mentalul colectiv decât în realitate căci, la fel ca astăzi, artiștii migrează de la stat la privat și invers, companiile sunt sprijinite financiar (grație legii din 1920) de stat ș.a.m.d. Găsim aici o altă similitudine cu teatrul de astăzi: concurența sau „schisma” între teatrele naționale și companiile private. Se observă că „teatrul cel mare” își construia în interbelic repertoriul în jurul textelor la modă, dar avea și responsabilitatea punerii în scenă a textelor românești (responsabilitate de care astăzi se ține cont prea puțin), iar companiile particulare mizau și ele pe textele contemporane dar și pe cele împrumutate din afară. Diferențele în construcția repertorială, sau cele de stil, de estetică nu erau însă mari. Pare că moștenim acest tip de mentalitate, căci nici astăzi nu ne putem mândri cu diferențe colosale între teatrele de stat și teatrele independente. Uneori ele seamănă atât de tare încât încep să se confunde. Excepțiile există, desigur, cum am văzut și în interbelic, grupuri de artiști promovează dramaturgia românească sau caută noi formule de a face teatru, însă căutărilor au loc în aceeași lentoare și sunt lipsite, adesea, de același curaj creator.

Fragment din cercetarea doctorală „Funcții și disfuncții în teatrele de repertoriu. O perspectivă a regizorului asupra construcțiilor repertoriale din România, 2010-2020”

Note

- 1 Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, 1995, București, Editura didactică și pedagogică, p. 37.
- 2 Ediția a II-a, Editura LiterNet, 2014.
- 3 Doru Mareș, Eseu publicat în *Observator cultural* nr. 215-16, aprilie 2004.
- 4 Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, Editura LiterNet pentru versiunea .pdf Acrobat Reader, 2014, p. 17.
- 5 Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 14.
- 6 Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 17.
- 7 <http://www.tnb.ro/ro/cine-suntem> consultat în 10 septembrie 2019.
- 8 Program de susținere a tinerilor creatori: TNB pentru noua generație de creatori-9G. Ultimile activități ale centrului sunt consemnate în 2007. Doar producțiile 9G continuă.
- 9 Vezi întregul demers și reacții la înființarea Companiei Davila în Mihai Vasiliu, *Alexandru Davila*, Editura Meridiane, București, 1965, p. 125-158.
- 10 Miruna Runcan, *op. cit.*, p. 23.

Joshua Reynolds vs. Thomas Gainsborough (II)

Silvia Suci

Thomas Gainsborough (1727-1788) a început din copilărie (la 13 ani) să deseneze peisaje din locurile lui natale. În anii 1740 a fost trimis la Londra de familie (cu mari eforturi) pentru a studia arta, iar acolo a trebuit să renunțe la genul său preferat (peisajul) în favoarea portretelor care erau la mare căutare și se plăteau mai bine. A realizat gravuri în atelierul lui Hubert Gravelot și a executat desene pentru un aurar, pentru a se întreține.¹

În colecțiile londoneze a avut ocazia să studieze stilul lui Antoon van Dyck, pe care l-a adaptat în portretele realizate de el, cel mai elocvent fiind portretul „Băiatului albastru” (Figura 2.21).² Lucrarea realizată predominant în albastru s-a dorit o demonstrație la o conferință a lui Joshua Reynolds din 1778, în care acesta susținea că pentru redarea lumii în pictură trebuie folosite mase de culoare caldă, galbene, roși sau alb-gălbui, iar albastrul, verdele și griul trebuiau folosite doar pentru fundal. „Băiatul albastru” demonstrează tocmai contrariul tezei lui Reynolds, iar lucrarea a suscitât păreri diferite printre artiști.³

H.E. Huntington și soția lui, Arabella, au văzut o reproducere a lucrării lui Gainsborough în apartamentul pe care îl ocupau pe vasul Aquitania și s-a îndrăgostit pe loc de „Băiatul albastru”. Arabella avea o mare pasiune pentru catifeaua albastră, lucru pe care negustorul Joseph Duveen îl cunoștea și nu rata nici o ocazie să-i facă un cadou din această catifea clienței lui cele mai fidele.⁴ Lucrarea „Băiatul albastru” a fost cumpărată în 1921 de H.E. Huntington de



Thomas Gainsborough, George al III-lea (1780-1781)
ulei pe pânză, 238,8 x 158,7 cm. Royal Collection Trust, Londra

la Ducele de Westminster, cu suma de 620.000 de dolari. Intermediarul acestei afaceri a fost Sir Joseph Duveen, care a avut îndoieli că Ducele s-ar despărți de această lucrare. Șansa lui a fost că Ducele se afla într-un moment financiar delicat și a acceptat să se despartă nu numai de „Băiatul albastru”, dar și de alte două lucrări de Gainsborough și una de Reynolds, pentru aceeași sumă cu care Duveen i-ar fi vândut lucrarea lui Huntington (sigur că ducele nu știa nimic de prețul și destinatarul final al lucrării). Pe rând, toate au ajuns în colecția Huntington.⁵

Gainsborough a locuit la Ipswich și la Bath, unde a pictat portretele și decorurile din casele bogătaşilor.⁶ La Bath a avut atâtea comenzi încât s-a văzut obligat să ridice prețul pentru portrete pentru a limita numărul comanditarilor: de la 5 la 40 de guinee pentru un bust și de la 10 la 100 de guinee pentru un portret în picioare (aceleși tarife îl avea și Joshua Reynolds). Totuși, prețurile nu i-au speriat pe comanditari, iar cererile s-a dublat.⁷ Stațiune balneară Bath era frecventată de aristocrația engleză încă din sec. al XVI-lea și i-a adus lui Gainsborough succesul, fără a avea vreconcurență notabilă. Aici a întâlnit societatea cea mai aleasă care trăia în Anglia. Din 1760 în 1776 a realizat un număr impresionant de portrete, iar clienții săi i-au făcut o reclamă bună: artistul Joshua Kirby a fost primul care i-a atras atenția reginei Charlotte asupra calităților artistice ale lui Gainsborough. Acest lucru i-a netezit accesul la Londra, ca portretist, iar familia regală i-a pozat încă din anii 1774-1776.⁸

La invitația lui George al III-lea, în 1774 s-a mutat la Londra, în cartierul Pall Mall (în același cartier avea sediul și casa de licitație a lui James Christie, bun prieten al artistului), fiind extrem de apreciat pentru portretele sale. A realizat numeroase portrete ale familiei regale, iar 1782 regina Charlotte i-a cerut să realizeze 15 portrete ai membrilor familiei regale.⁹

A câștigat clientela din înalta societate și s-a îmbogățit rapid; era o persoană inepetuoasă și extravagantă, cu o mare pasiune pentru muzică, dar nu atât de rafinată ca și Joshua Reynolds. Gainsborough lucra până la doi-trei după-amiază, iar serile și le petrecea în compania familiei sau a vreunui prieten care făcea muzică; își petrecea timpul făcând numeroase desene și studii pregătitoare în cărbune, creion și acuarelă pe care le așeza pe podea, făcând o mică galerie de artă. Nu a vândut niciodată desene și le făcea cadou prietenilor săi. Desenele sale reprezintă portrete, peisaje, scene de gen și i-au fost de mare folos pentru a-și pregăti pictura în ulei.¹⁰

Clientela lui Thomas Gainsborough era aproximativ aceeași cu a lui Joshua Reynolds. Printre clienții lui Gainsborough s-au numărat Prințul de Wales, Ducele și Ducesa de Gloucester, Ducesa de Devonshire, Captain Philip Thicknesse (prieten cu artistul), actorul David Garrick, Ducele de Bedford, Lorzii Rawdon și Comwallis, Lady Georgiana Poyntz, Contesă de Spencer, Lordul Lansdowne, familia politicianului George



Thomas Gainsborough, Regina Charlotte (1781)
ulei pe pânză, 238,8 x 158,7 cm. Royal Collection Trust, Londra

Augustus Selwyn, Ducele de Argyll, Baronii Henry Dudley și Perry, Ducele și Ducesa de Cumberland.¹¹

Peisajele bucolice după care tânjea le-a folosit drept fundal pentru portrete (asemeni înaintașilor săi italieni), mai ales că majoritatea comanditarilor erau proprietari de terenuri, iar plasarea lor în peisaj enunța condiția lor socială. Atât Gainsborough, cât și Reynolds au acordat o atenție specială ținutelor personajelor lor redând cu fidelitate coafurile elegante ale doamnelor și transparența diafană a materialelor din care erau făcute rochiile. Thomas Gainsborough era extrem de atent la detalii și își pregătea scrupulos modelele înainte de a picta: personajele reprezentate pozau în atelierul lui, animalele (cai, câini și vaci) le picta după mici machete pe care și le realiza din lut și le colora cu acuarele și cretă, iar frunzișul copacilor îl picta după frunzele pe care le colecționa în recuzita proprie.¹²

Mare admirator al marilor maeștri, Gainsborough a realizat copii după lucrările acestora și era un client al caselor de licitație și al vânzătorilor de artă. A strâns o colecție de 50 de lucrări (Michelangelo, Rubens, Peter Lely, Murillo) care au fost vândute de văduva sa la Schomberg House, în 1789.¹³

În 1788, cu o lună înainte de moarte, Thomas Gainsborough i-a scris lui Reynolds o scrisoare în care îi cerea să vină să-i vadă ultima lucrare: „dacă a existat orice urmă de gelozie între noi, hai s-o uităm.”¹⁴ Gainsborough își încheie scrisoarea asigurându-l pe Reynolds de toată considerația sa: „L-am admirat întotdeauna pe Sir Joshua Reynolds și l-am prețuit sincer.”¹⁵ Înainte de a muri, Gainsborough i-a spus lui Reynolds: „Cu toții vom merge în Rai, iar van Dyck ne va ține companie.”¹⁶

În conferința ținută de Reynolds la Academie, după moartea lui Gainsborough, acesta a declarat: „dacă această națiune a produs un geniu care să ne aducă distincția onorabilă de Școală engleză, atunci numele lui Gainsborough va fi transmis posterității printre cei dintâi.”¹⁷

Interesul pentru colecționarea lucrărilor lui

Joshua Reynolds și ale lui Thomas Gainsborough a reapărut după 1850, când familia de Rothschild a început să cumpere lucrările acestor artiști. Numeroase lucrări se află în Wallace Collection, Royal Collection Trust, National Gallery (Anglia), J.P. Morgan (USA).¹⁸

De la 100 de guinee cât costa un portret, acestea au ajuns să valoreze milioane de lire sterline. În 2011, portretul lui Frances Villebois, Ducesă de York - „Miss Read” (din colecția lui Michael Pearson, Viconte de Cowdray), realizat de Thomas Gainsborough, a fost vândut la Christie's cu prețul record de 6,5 milioane de lire sterline.¹⁹ „Portretul Doamnei Baldwin” de Joshua Reynolds a ajuns la peste 3,3 milioane de lire sterline. La moartea artistului, lucrarea se afla în atelierul lui și a fost scoasă la licitație, pentru 37 de lire sterline, dar nu a fost vândută și a rămas în proprietatea nepoatei artistului (acesta nu a avut moștenitori direcți), Marchiza de Thomond.²⁰

Note

1 Elbert Hubbard, *Gainsborough*, East Aurora, New York, 1902, p. 119, Hathi Trust Digital Library, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433065973947&view=thumb&seq=49>, accesat la 2 iulie 2020.

2 Max Rooses, *op. cit.*, p. 362.

3 Fitzgerald Molly, *op. cit.*, vol. 2, p. 460, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066450709>, accesat la 1 iulie 2020.

4 Samuel Nathaniel Behrman, *Duveen și milionarii*, Meridiane, București, 1972, pp. 173-174.

5 Georges Bernier, *op. cit.*, pp. 99-100.

6 Fitzgerald Molly, *op. cit.*, vol. 1, p. 50.

7 Elbert Hubbard, *op. cit.*, p. 127.

8 William T. Whitley, *Thomas Gainsborough*, New York, Londra, 1916, pp. 115-116, HathiTrust Digital Library,

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t9377fd9c&view=lup&seq=9>, accesat la 2 iulie 2020.

9 Elbert Hubbard, *op. cit.*, p. 126.

10 Ronald Sutherland Gower, *Drawings of Gainsborough*, George Newnes Limited, Londra, 1906, Hathi Trust Digital Library, pp. 7-8, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101066450352>, accesat la 1 iulie 2020.

11 William T. Whitley, *op. cit.*, pp. 142-143.

12 Ronald Sutherland Gower, *op. cit.*, p. 9.

13 William T. Whitley, *op. cit.*, pp. 321-322.

14 Fitzgerald Molly, *op. cit.*, vol. 2, p. 598.

15 Royal Academy, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/archive/thomas-gainsborough-to-sir-joshua-reynolds>, accesat la 30 iunie 2020.

16 Fitzgerald Molly, *op. cit.*, vol. 2., p. 598.

17 Elbert Hubbard, *op. cit.*, p. 111.

18 William T. Whitley, *op. cit.*, pp. 116 și 200.

19 Christie's, „Old Master & British Paintings”, Londra, 5 iulie 2011, <https://www.christies.com/lot-finder/Lot/thomas-gainsborough-ra-sudbury-suffolk-1727-1788-london-5460654-details.aspx>, accesat la 2 iulie 2020.

20 Sotheby's, „Important British Pictures”, Londra, 1 iulie 2004, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/important-british-pictures-104121/lot.8.html>, accesat la 2 iulie 2020.

Pictorul Radu-Anton Maier sau obsesia realităților imaginare

simbolistica ruinelor studiate la fața locului, ca instrument ideatic de exprimare a monumentalității trecutului. Nucleul arhitectural solid, combinat cu o gamă cromatică armonios selectată, rezultă din corelația strânsă dintre disciplina severă a proporțiilor și acribica rigoare a armoniilor. Pentru a duce mai departe acest proces, mai târziu coloanele și arcadele au fost puse în umbră sau chiar înlocuite de rădăcini și liane. Pentru Radu-Anton Maier – a cărui artă tratează creativ teme ale alienării, distrugerii, ruinelor și declinului – utilizarea leitmotivului rădăcinii ca element principal este o metaforă adecvată pentru reprezentarea conceptului de dezrădăcinare și înrădăcinare, proces prin care a trecut el însuși, fiind obsedat până în prezent. Unele pânze conțin ramuri solide, dar uscate, fire care întrepătrund spațiile întunecate ale imaginii ca o frontieră nedorită. Lucrările cu tentă aparent realistă, care insinuează o relație mascată cu realitatea reprezentabilă, trezesc asociații și amintiri care sunt contaminate cu imagini proprii ale sinelui interiorizat. Suprapunerile contrastante sunt programatice. Atmosfera aparent grațioasă și însoțită devine apăsătoare, iar leitmotivul lianelor capătă un caracter paradigmatic. Rădăcinile migrează dintr-un univers fictiv într-o atmosferă extraordinară, reflecție care se extinde dominant între cer și pământ, localizând orizontul închipuit și accentuând elementele de legătură care se dizolvă în înalțuri. Firele de legătură domină pânza și se extind pe toată suprafața acesteia de jos în sus, de la stânga la dreapta și invers, bidimensionalitatea fiind întreruptă doar de linia omniprezentă a orizontului. Astfel comunicarea între picturi este permanent actualizată, conferindu-i întregii creații un caracter de operă deschisă.

Monumentalitatea tablourilor câștigă în intensitate pe măsură ce îmbinarea realistă a rădăcinilor este dusă la extrem, iar privitorul este confruntat cu o reprezentare criptică și aproape abstractă a acestei metamorfoze. Întreaga orchestrație cromatică câștigă în dramatism odată cu regizarea multipunctică a luminii, dirijată de obicei din mai multe surse voit orientate și intensificate. Multitudinea structurilor spațiale este concentrată în lanțuri de universuri paralele, proiectate în infinit și redate consecvent prin oglindiri în apă, conturbate deseori de o ceață de diverse intensități. În aceste lucrări, care sunt în mare parte compoziții supraprealiste, impresia realistă se degajă doar din elementele grafice ușor identificabile și redate prin forme geometrice stricte.

De-a lungul istoriei, procesul dezrădăcinării și al înrădăcinării a generat în mod repetat forme mixte de culturi, dar a adus și schimbări sau combinații ale căror variațiuni sunt rezultatul unui proces cultural constant. Seria artistică a rădăcinilor conține simbioza deplină a procesului dezrădăcinării și înrădăcinării, stare trăită intens și la propriu de către autor. Primul contact cu picturile lui Radu-Anton



Radu-Anton Maier
acrilic pe pânză 93 x 59 cm,

Vegetație V (2015)

Maier provoacă și generează întrebări despre relația directă a artistului cu o situație dată, studiul peisagistic care l-a marcat, leitmotivele care au rezultat și, mai presus de toate, despre modul de lucru ales la crearea și aplicarea unui motiv sau altuia.

Cu adevărat uimitoare este virtuozitatea tehnică și stăpânirea perfectă a mijloacelor disponibile. Nu există aproape nici o pictură doar în ulei, doar cu culori acrilice sau doar cu tempera, ci mai degrabă un amestec sobru al tehnicilor și materialelor disponibile. Pictorul îmbină până la opt straturi de vopsea, aplicate cu pulverizatorul și izolate succesiv cu un lac protector. Pensula este rareori folosită, fiind înlocuită cu răzuitoare, cuțite, lame de ras, ace, freze, șmirghel și „instrumente” similare. Imprimarea și impregnarea, frotajul și acroșajul completează aceste modalități tehnice variate de creație. Peisajele sale debordează de luminozitate dirijată prin gradații fine, trasate cu precizie cu ajutorul șablonului și transpuse prin intermediul pulverizatorului. Până în prezent, airbrush-ul rămâne instrumentul său principal de lucru în această combinație de tehnici mixte.

Opera artistică a maestrului oglindirilor – extinsă pe o perioadă de cel puțin șase decenii – reflectă diverse formule stilistice a căror intercalare generează suprapunerea și alăturarea sublimelor spații onirice în permanentă interferență. Reflecția, ca modalitate de îmbinare și multiplicare a spațiilor create, stă la baza demersului artei sale poetice accentuând fuga artistului de real, de concret, de palpabil. Apropierea de realitate prin distanțare este realizată printr-o prezentare precisă a elementelor bizare. Simbioza dintre regnul real și oniric străbate ca un fir indicator întreaga sa creație și invită spectatorul la meditație și introspecție.

sumar

semnal

Alexandru Sfârlea

„La lama și rade firul de praf/ de pe impresia mea” 2

editorial

Mircea Arman

Ideile cosmogonice ale lui Anaximandru și Heraklit laureate ale premiului Nobel pentru fizică 2020 3

cărți în actualitate

Iulian Chivu

Eros și Thanatos – patos și destin în proza lui Ladislau Daradici 5

Constantin Cubleșan

Lecție de estetică în formula memorialului 6

Cleopatra Lorințiu

Muzică și cuvânt. Vitralii 7

Vistian Goia

Istorie și cărturărie 8

comentarii

Marin Iancu

O capodoperă în șapte lecturi 9

Gheorghe Glodeanu

Epistolar B.P. Hasdeu 11

poezia

Dumitru Velea

12

cartea străină

Ștefan Manasia

Cum își pierd/recuperează oamenii strălucirea 13

filosofie

Acad. Alexandru Surdu

Scheme dialectico-speculative triadice, tetradice și pentadice 14

Viorel Igna

Adevărata politică este educația 15

Vasile Zecheru

Plotin, maestru spiritual 17

eseu

Christian Crăciun

Războiul nevăzut al cuvântului 20

Adrian Lesenciuc

Blaga la Echinoc 21

diagnoze

Andrei Marga

Revenirea la sens 23

social

Ani Bradea

România și oamenii săi din lume (XXVI) 25

genul epistolar

Cristina Struțeanu

Cartolină de curățare (a mea către mine) 29

showmustgoon

Oana Pughineanu

Nu călcați pe status 30

însemnări din La Mancha

Mircea Moș

Dinspre Coasta Boacii 31

teatru

Andreea Lupu

Scena de teatru pentru copii din spatele ecranului 32

Leta Popescu

Funcții și disfuncții în teatrul românesc 32

conexiuni

Silvia Suci

Joshua Reynolds vs. Thomas Gainsborough (II) 34

plastica

Svetlana Maier

Pictorul Radu-Anton Maier sau obsesia realităților imaginare 36

plastica

Pictorul Radu-Anton Maier sau obsesia realităților imaginare

Svetlana Maier



Radu-Anton Maier

Înălțare metafizică (2017), 100 x 100 cm, acrilic pe pânză

„Realitatea ar trebui să fie prezentată așa cum ne temem că ar putea fi sau așa cum sperăm că va fi, dar niciodată așa cum este.” (Radu-Anton Maier)

Radu-Anton Maier – pictor, grafician, desenator și ilustrator, reprezentat de bază al generației explozive din România anilor '60 – aparține elitei celor mai importanți artiști plastici din România, cu distincte inflexiuni pe scena artistică internațională. Exponent al post-avangardismului românesc, artistul – ca nimeni altul din generația sa – introduce la baza propriului univers artistic semnificante leitmotive onirice și pendulează constant între universuri arhetipale, permanent conturbate de lumi vizionare, care generează adevărate metafore narative. Privită în toată complexitatea sa, opera artistului este

o explozie coloristică și o revelație vizuală. Dialogul imaginar al peisajelor decurge constant între trecut și prezent, între dezrădăcinare și înrădăcinare, unificate în jurul unor leitmotive reprezentative pentru pictura maieriană. În primele decenii ale creației sale predomină simbolurile coloanelor monumentale, a suprafețelor în ruină cu contururi periclitate, înlocuite treptat de rădăcini dominante, elemente siderale, avalanșe de culoare între albastru, verde toxic și roșu însângerat, a vaselor comunicante create între spațiile încremenite.

Pictorul Radu-Anton Maier a avut o predicție aparte pentru ruinele daco-romane, iar mai târziu pentru Grecia cu arhipelagurile ei și pentru Turcia cu diversele ei reminiscențe istorice. Printr-o formulă originală, adaptată procesului de remodelare a propriului univers arhetipal, autorul se regăsește și excelează prin

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).

