

## 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](mailto:redactia@revistatribuna.ro)

Pagina web: [www.revistatribuna.ro](http://www.revistatribuna.ro)

ISSN 1223-8546

**Responsabilitatea asupra conținutului textelor  
revine în întregime autorilor**

Pe copertă:

Dorel Petrehuș

Înger VII (2013), acrilic și ulei pe pânză, 160 x 100 cm  
detaliu



[www.clujtourism.ro](http://www.clujtourism.ro)

remember

# Neguțatorul de povești

## In memoriam Tudor Dumitru Savu

Horia Bădescu

**D**acă scobori „pe decindea Dunării la vale”, până acolo unde apele se înecă în cer și Delta în propria frumusețe, s-ar putea să-i deslușești silueta înserată la focurile lotrilor de legende. S-ar putea să-l auzi descălcind, alături de ei și de bătrînul lotcar Agache Gherasim, șartul poveștilor uitate sub pleoapele plaurilor și-n hățușul ostroavelor și mărturisind într-un glas neostoitul miracol al vieții și al universului. Ori să ți se îngăduie a-l zări în vedenia unei clipe îmbrățișînd trupul fără de trup al știucii împărătești Wanda Wilhelmina.

S-a născut în umbra curților lui Anton Pann și-a suk-urilor lui Harun Al Rașid și-a dormit în copilărie cu poveștile Șeherezadei sub cap. S-a născut cu darul povestitului și a fost el însuși o poveste.

Era nestăpănit, era puternic, era fabulos, era viu! Era nestăpănit, fiindcă părea a fi știut totdeauna că timpul lui fusese deja măsurat. Era puternic, pentru că era drept și pentru că avea înscrise în codul genetic cuvintele alcaedelui din Zalamea: „el honor es patrimonio del alma/ y el alma solo es de Dio / onoarea sufletului-i aparține/ și sufletul numai lui Dumnezeu!” Era fabulos, căci stăpănit și locuit de magia cuvântului cu care se întovărășea în jefuirea tărâmului poeticității. Era viu pentru că viața fierbea în el, asemeni bulboanelor Dunării, căutându-se.

A trăit repede, cu neodihnă, cu voluptate. Înfometat de el și viață. Înfometat de lume și de poveștile ei. Cu acea credință nestrămutată a tuturor prozatorilor adevărați că lumea nu e altceva decît o nesfîrșită poveste, că ea nu există în afara poveștii, că povestea e lumea și lumea, povestea pe care Dumnezeu și-o spune lui însuși. Și pe care ei, scriitorii, scribii celești, au îngăduința să i-o aducă aminte mai înainte de-a o însemna pe fragila hârtie a sufletului nostru.

A trăit nu la „marginea Imperiului”, ci în chiar inima acestuia, a utopiei pe care el însuși o imaginase pentru a ne face să înțelegem că realitatea nu e nimic altceva decît proiecția spiritului nostru și nălcuirea oglinzilor pe care le șlefuieste sufletul.

Se mira, o dată cu noi, cu toată uimirea lumii în el, dinaintea fascinantului spectacol al vieții și al



Tudor Dumitru Savu

misterului de nedezlegat al universului. Era un copil. Avea genuitatea și cruzimea acestuia în fața nudității tragice a omului. Pe care el, maestru șlefuitor de oglinzi și alchimist al orizonturilor catoprice, o dezvăluia în apele adânci și în fugoasele părelnicii ale acestora.

Neguțator de povești și giuvaergiu de vorbe, în stare să-și vîndă sufletul pentru împerecherea domnească a cuvintelor, se prenumără printre aceia, nu foarte mulți, pentru care ele sunt, mai înainte de orice, logos, adică putere de a naște, de a da chip și nume, de a face ca lumea să fie din nou, mai în de ea și mai în de a noastră.

La două decenii de la plecarea lui acolo unde poveștile au mereu timpul prezent, să ni-l reamintim pe fascinantul prozator, pe prietenul nostru, pe tribunistul împătimit de revista la care și-a petrecut viața. Fiindcă atîta timp cât îl păstrăm în suflet și memorie, va fi mereu aici să ne spună minunatele întâmplări de pe decindea Dunării.

Vizitați site-ul nostru:

# tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,

WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

# Imaginativul poietic filosofic preplatonice

Mircea Arman

În ceea ce privește apariția *ex nihilo* a gândirii raționaliste grecești, există două puncte de vedere pe care le vom expune în contradictoriu, în cele ce urmează.

În *Early Greek Philosophy*<sup>1</sup>, John Burnet, reluând o idee a lui Hegel, spunea că: „Filosofii ionieni au deschis calea pe care știința a urmat-o ulterior”. Cu alte cuvinte, începuturile gândirii științifice sunt strâns legate de Grecia, în speță de Școala Milesiană. În această școală, crede savantul englez și nu numai el, ar fi apărut, așa cum apare iepurașul din pălăria iluzionistului, *logosul*, care ar marca despărțirea de gândirea mitico-poetică. De aceea, a căuta în trecut, adică în mit și poezie, gândirea rațională, ar fi ca și cum ai încerca să cumperi cu bani buni eternitatea supratemporală. Și asta pentru că, gândirea nu poate apărea decât din ea însăși ca rod al *capacității imaginative poietice raționale umane*. Ea este exterioară istoriei și face abstracție de evenimential. Acesta este, după Burnet, înțelesul „miracolului grecesc”: întruparea, odată cu milesienii, în timp, a Rațiunii supratemporale.

Eroarea lui Burnet, preluată apoi de alții și propagată pînă în contemporaneitate, plasează spiritul grecesc undeva deasupra tuturor celorlalte popoare creîndu-i o aureolă de predestinare. „El a inventat filosofia tocmai prin inteligența sa excepțională: spiritul de observație conjugat cu puterea raționalismului”<sup>2</sup>. Iar acest miracol se va transmite, prin elenism, întregii culturi și civilizații europene.

Este departe vremea în care europeanul putea confunda propria gândire cu gândirea însăși și spiritul cu ivirea zorilor filosofiei grecești. De cînd Burnet afirma aceste lucruri, viziunea asupra *imaginativului poietic grecesc* a suferit oarecari modificări. Că gândirea apare din ea însăși, că are drept izvor și catalizator *imaginativul poietic rațional* este un fapt care ni se pare cît se poate

de corect, însă percepția europeanului a suferit o mutație majoră odată cu mitul științei atotcunoscătoare și atotputernice. *Că acest lucru este un fals, își poate da seama oricine cunoaște fundamentele științei care, de departe, nu sunt decât noua modalitate imaginativ-poietică a europeanului încrezător pînă la devoțiune în adevărul său. Noul Dumnezeu al europeanului este știința, așa cum Dumnezeul grecilor a fost filosofia. Numai că, în ultimul timp, adevărurile științei nu mai coincid cu reprezentarea și arareori imaginativul poietic rațional al individului occidental mai face pași decisivi întru cunoaștere, ceea ce a devenit însă expansiv și incontrollabil este tehnologia. Imaginea unei lumi dominate de știință, în care un mic virus aruncă în aer toate miturile acesteia este, credem noi, mai mult decât edificatoare și probează ideea noastră, a imaginativului poietic științific, care nu este cu nimic mai presus decât cel religios, artistic sau filosofic. Poate că acum, reevaluînd totul, metafizica va căpăta o nouă credibilitate și un nou fundament.*

Pe de altă parte, prejudecata după care spiritul fiind supratemporal trebuie analizat doar din această perspectivă, din și la el însuși, trebuie depășită, analiza trecutului, deci abordarea istorică, recalculîndu-se cu necesitate în vederea concilierii unui punct de vedere comun raportării la lume și recreării acesteia într-un ansamblu inteligibil.

*Noi credem însă, în ciuda a tot ceea ce s-a afirmat în prima jumătate a secolului trecut, că nici nu poate exista o altă abordare decât aceea a continuității, cu alte cuvinte, a deducerii spiritului științific-raționalist, respectiv a spiritului filosofic și științific, tocmai de acolo de unde refuzau cu obstinație să o facă o întreagă pleiadă de cercetători de la Rohde încoace, respectiv din spiritul religios, mitic și poetic.*

Acesta este și motivul pentru care am introdus în această lucrare, care se vrea a fi un studiu



Mircea Arman

al *imaginativului poietic grecesc și european*, elemente ce țin de problematica religioasă, de teoria mentalităților, de poezie și de știință în sensul în care grecii înțelegeau această noțiune, sens care, în esența sa, nu a suferit mari deosebiri de abordare de-a lungul timpului. *Diferența dintre fiziologia greci și cercetătorii în fizica fundamentală stă în metodologie și instrumentalitatea tehnică.* Altă diferență eu nu pot să observ chiar dacă această afirmație va scandaliza, deși, actualmente, în haosul mondial creat de pandemie și infodemie, nu cred că ar mai exista vreun motiv. *Acest virus a oprit lumea construită pe mitul științei ca absolut al cunoașterii. A nimicuit-o și a readus-o la statutul de modalitate a cunoașterii, poate una destul de veridică, dar nu neapărat cea care poate prezenta un adevăr absolut, irefutabil. Acest lucru este o utopie nu numai pentru orice știință sau mod de cunoaștere umană ci și pentru capacitatea imaginativă poietică umană, care funcționează pe o altă logică decât logica naturii a cărei constantă este tocmai lipsa oricărei constante.*

McDonald Cornford, într-o cunoscută lucrare<sup>3</sup>, încearcă, încă la începuturile secolului trecut, deși încă timid și puțin detaliat, să arate legătura dintre gândirea religioasă grecească și începuturile cunoașterii așa-zis raționale.

În dezacord cu John Burnet, Cornford arată că filosofia ioniană nu atinge conceptul de știință statuat în gândirea europeană din și de după epoca elenistică, acești poeți și filosofi, cum îi vom numi noi, necunoscînd experimentul ca modalitate de cunoaștere, mai mult, recurgînd atît de rar la observația detașată încît aceasta nu poate fi acceptată drept metodologie pentru cercetările lor.

În opinia noastră, ei nu fac altceva decât să transpună, pe plan laic și rațional-abstract, *imaginea și metafora religioasă și poetică și să o raporteze la subiectivismul propriu, recreînd imaginativ o lume posibilă inteligibilă, rațională.* Tot ceea ce înseamnă „cosmogonie filosofică”, sau mai nou fizică, nu este altceva decât o reluare mai sistematizată a expunerilor miturilor cosmogonice, chiar dacă diferite reprezentări ale zeităților sunt înlocuite cu concepte mai exact sau mai lax determinate, cum ar fi Zeus – binele suprem; Chronos – timpul, etc. Mai mult, aceste „concepte” încearcă, la fel ca și cosmogoniile mitice, să răspundă la problema



Dorel Petrehuș

Spaimă (2012), acrilic și ulei pe pânză, 50 x 70 cm

pusă deja a organizării și determinării lumii din chaos. Transformându-se în elemente ale naturii, „vechii zei” se întorc, pe ușa din spate, în gândirea „rațional-filosofică” a milesienilor.

Pe de altă parte, în ce privește determinările relative la ființarea umană, filosofii ionieni, pornind de la cercetările lor „filosofice”<sup>4</sup> și cosmogoniile lor imaginativ- raționaliste, nu se află și nu se vor afla, pînă în gândirea lui Platon, în conflict deschis cu ideile mitico-poetico-religioase.

Pentru a susține afirmațiile noastre, vom spune, pentru început, că la nivelul limbajului nu sesizăm diferențe între limbajul vechi, religios, și acela al noilor gânditori presocratici, cu atât mai mult cu cît pentru a exprima *alt ceva* decît se exprimase deja, ar fi fost nevoie de un limbaj nou, lucru despre care nici nu poate fi vorba pînă la același Platon.

În altă ordine de idei, la nivelul imaginii despre ființarea umană, concepția homerică care reprezintă *viziunea imaginativă a vechilor clase superpuse*, singurele care conțau dar și, în unele aspecte, a credințelor populare, materializate în apariția în poemele homerice a diferitelor „motive” și teme orfice, cunoștea sub denumirea de *psyche* un ceva spiritual, dar în același timp și un ceva de consistență aparențială, care are, în paralel cu viața fiziologică, o viață deosebită, separată, manifestată înăuntrul aceluiași corp.

Faptul că filosofii ionieni s-au preocupat, într-un soi de ontologie incipientă, de această *psyche*, demonstrează că ei au reevaluat apariția și existența acestei făpturi spirituale și au asimilat-o din gândirea mitică a lui Homer, dîndu-i însă o cu totul altă amploare. Că ei au încercat să generalizeze și să canalizeze această făptură spirituală a *psyche*-i la nivelul universului întreg, că îi caută originile sau cauzele ei ultime, arată nu o schimbare „coperniciană” a gândirii filosofice, ci o extindere și o tendință de universalizare a unui concept aflat de mult timp în circulația imaginativului poietico-religios grecesc.

Pornind de aici, ei vor asimila această *psyche* unei forțe vitale universale, care se pune în mișcare pe sine și mișcă și celelalte lucruri, și care este inerentă existenței de orice tip. Astfel puse lucrurile, această *psyche* ioniană este cu totul altceva decît cea din vechile credințe, însă ca și *arhe*, ca temei al acestei viziuni, ea este una și aceeași.

Și cu toate că, privind lucrurile sub aspectul fondului, noțiunea de *psyche* din poemele homerice nu mai este cea din gândirea ionienilor, sub aspect formal-lingvistic ea păstrează aceeași formă. Privit mai cu atenție, acest *psyche* este mai curînd, pentru ionieni, o noțiune mai apropiată de *tymos* decît de alte facultăți pe care, spre exemplu, omul homeric le atribuia corpului fizic, vizibil.

Curios, filosofii ionieni atribuiau acestei *psyche* o aură energetică, apropiată de teoriile energismului universal al timpurilor noastre, dovadă clară că imaginativul poietic rațional grecesc are o adîncă structură formativă pentru imaginativul poietic rațional științific al europeanului.

Spre deosebire însă de epoca mitică, atunci cînd *psyche* are o viață totuși separată, trăind și după moartea corpului fizic sub forma unei *eidola* ce bîntuie tărîmurile subpămîntene, în gândirea ioniană moartea corpului fizic este tocmai secătuirea aurei energetice, adică a *psyche*-i, odată cu moartea fizică, reprezentare care s-a păstrat în imaginativul poietic rațional european pînă în contemporaneitate.

Desigur, cum spuneam, în viziunea integratoare a gânditorilor ionieni sufletul are o altă relație

cu viața, decît cea din poemele homerice cînd el era ba *tymos* ba *psyche*. Pentru ei, aceeași forță pe care o găsim în sufletul individual o regăsim în toate existențele (sau Existîndele), milesienii folosind încă pentru noțiunea de existență pluralul, *ta onta*.

Nu este acesta un exemplu peremptoriu că ei nu aveau, în ciuda unor păreri ale unor autori ulteriori, o concepție individuală a sufletului, preluînd în această viziune vechea atitudine mitico-religioasă a lipsei individualității și a dihotomiei individual – plural?

Pentru ei sufletul nu este nici o emanație a sufletului universal dar nici ceva autonom, aparențial, reprezentînd doar o forță generală, ce acționează pretutindeni, unică și care este însăși viața.

Vrînd să ne dea, parcă, dreptate cu orice chip, filosofii ionieni au atribuit, la fel ca și primii teogoniști, însușiri sufletești, umane, chiar fundamentului ultim al existenței, *arhe*, *physiologia* „*hylozoistilor*” nefiind capabilă să facă o distincție clară între acest ultim fundament și suflet (*psyche*). Astfel, sufletul, golit de individualitate, capătă o nouă dignitate, alta decît cea pe care o întîlnim la mistici și teologi, dar păstrînd esența divină, de forță care clădește și conduce universul.

Oricum, deși o mare parte a cercetătorilor care s-au aplecat asupra acestor probleme consideră că, spre deosebire de mistici și viziunile mitico-religioase asupra sufletului, ionienii nu concep sufletul ca fiind nemuritor, totuși noi ne situăm pe o poziție contrară și vom apela la autoritatea celor vechi, în speță la lexicograful Suidas care, la fel cu marea majoritate a doxografilor, arătau că „Thales a fost cel dintîi care să fi primit numele de înțelept și tot cel dintîi a afirmat că sufletul e nemuritor...”<sup>5</sup> Cu toate acestea, el descoperirea o *psyche* a magnetului sau a chihlimbarului, a plantelor și în general a toate cîte există, acest suflet fiind asimilat unui soi de energie vitală universală, care nu se pierde și nici nu poate pieri.

Din nou, influența vechilor mitografi și a orficilor ne apare mai mult decît evidentă, chiar dacă ideile acestora suferă o prelucrare conceptuală evidentă. Or, această modificare se concretizează, cum spuneam, în trecerea de la aspectul antropomorf (mitic) la cel elementar (metaforico-conceptual). Și deși nu sunt personaje mitice precum Chronos sau Uranos, ele nu sunt simple elemente cum ar fi apa sau pămîntul. Aceste elemente sunt, dincolo de aspectul lor natural, puteri, mai mult, *puteri divine*. Pe lîngă lumea naturală, banală, cotidiană, lumea milesienilor este și o lume plină de zei, cum spune același Thales.

Din această perspectivă, mutația apărută în gândirea grecească odată cu milesienii pare atît de importantă încît descoperirea noii așa-zise „logici filosofice” pare a fi un pas înapoi. Nimic nu poate fi mai important decît realitatea naturală (*physis*) care, dezbrăcată de îmbrăcămîntea ei mitică, devine ea însăși obiect al contemplației și al disputei raționale, devine *imaginativ poietic creator de lumi posibile*.

*Physis*-ul este viață și mișcare. Pornind de la el, filosofii ionieni vor defini cauzele prime și constituția Ființei. Cu acest *physis* abia, filosofii milesieni se vor depărta de mantia sfîșiată a mitului. Ontologia, încet, încet, va începe să se depărteze de narativ, chiar dacă acest fapt mai rămîne o povară pentru gândirea filosofică, inclusiv în gândirea lui Platon. Domeniul *physis*-ului începe să se precizeze și să se delimiteze. Odată cu Anaxagora, lumea începe să se golească treptat de elementul divin, acesta rămînd ceva exterior lumii, dar,

în același timp, păstrîndu-și caracterul diriguitor și reglator, așa cum este *nous*-ul anaxagorian.

Să vedem însă, foarte pe scurt, care este, în opinia noastră, sensul conceptului de *physis* începînd de la primii gânditori milesieni și pînă la filosofia lui Platon și Aristotel.

Majoritatea cercetătorilor și istoricilor filosofiei grecești consideră că punctul de plecare al filosofiei preplatonice – în măsura în care ea este filozofie – a fost observarea naturii, de unde și denumirea lor de *physiologi*.

Noi considerăm falsă această premisă, și susținem că aceștia nu sunt decît interpreți ai formelor și ideilor mitice, forme ale *imaginativului poietic rațional* specific grecilor. Tranzitarea dinspre gândirea mitică, simbolică, spre cea abstractă, se face prin intermediul mutațiilor firești pe care *imaginativul* le capătă odată cu conceptualizarea mai accentuată a re-creării lumii în eul individual.

Putem afirma fără rezerve acest fapt, dacă vom demonstra că întregul ansamblu al viziunii lor voit abstractizatoare nu face altceva decît să aducă la lumina *imaginativului poietic rațional de tip poietico-filosofic* ceea ce se afla în mit încă la un nivel sugerativ, metaforic și alegoric.

Obsesia constantă a gândirii grecești din cele mai incipiente manifestări ale ei și pînă la Platon, Aristotel și chiar perioada elenistică, a fost ideea de UNU. Tot ce s-a făcut în gândirea grecească, sub diferite forme, de la plămuirile mitice și pînă la poezie și filozofie, stă sub semnul acestui dezi-derat.

John Burnet, în *Early Greek Philosophy*<sup>6</sup>, afirmă că întreaga tendință a școlii ioniene este aceea de a găsi un temei al tuturor lucrurilor care să persiste trecînd peste toate schimbările, și care să fie etern. Burnet crede că această substanță permanentă și primordială a fost desemnată de primii cosmologi prin cuvîntul *physis*. Istoricul englez arată că *Peri physeos*, titlul mai multor lucrări apărute în sec. al V-lea și al IV-lea î.Ch., nu ar fi însemnat decît: *Despre substanța primordială. Physis*, după Burnet, înseamnă *ceea ce este primar și persistent*, în opoziție cu ceea ce este derivat și tranzitoriu.

Interpretările moderne ale conceptului de *physis*, în special cele ale lui Heidegger din *Despre esența și conceptul de physis în Fizica lui Aristotel*,<sup>7</sup> pun laolaltă mai multe concepte, cum ar fi cele de *timp*, *ființă*, *ousia* și *physis*, chiar dacă ele nu au fost puse, la acest mod, în relație, niciodată, de către filosofii antici.

(Fragment din lucrarea în curs de apariție  
*Imaginativ și Adevăr*)

#### Note

- 1 J. Burnet, *Early Greek Philosophy*, London, 1920, p. V.
- 2 J. Burnet, *Op. cit.*, p. 10.
- 3 F. McD. Cornford, *From Religion to Philosophy*, Arnold, London, 1912.
- 4 Ne este foarte greu să folosim termenul de filosofic și filosofie pentru încercările presocraticilor. Chiar dacă putem vorbi deja de o logică a expunerii cît de cît structurată, uneori de un sistem conceptual relativ încheiat, atît conținutul cît și forma acestor concepte păstrează matricea și fondul metaforic al gândirii religioase și poetice.
- 5 Diels-Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, p. 115, fr. 2, A.
- 6 J. Burnet, *Op. cit.*, p. 12-14.
- 7 M. Heidegger, *Op. cit.*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1967.

# Știați că memorandistul Vasile Lucaciu l-a avut ca unchi pe Sfântul Ortodox Alexis Toth?

†ANDREI

Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului  
și Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului

**O** surpriză plăcută pentru mine, și cred că și pentru dumneavoastră, este aceea pe care ne-o oferă Bogdana Bianca Iuga: și anume că Vasile Lucaciu l-a avut ca unchi pe Sfântul Alexis Toth. Sfântul Alexis Toth s-a născut în familia preotului George Toth și a preotesei Cecilia în satul Kobylnica, astăzi făcând parte din Slovacia.

A mai avut încă doi frați Nicolae, viitor episcop de Eperjes, și Iulina care se va căsători cu Mihai Lucaciu și va deveni mama memorandistului Vasile Lucaciu. Alexis va face și el teologia, și în anul 1878 va fi hirotonit preot de către fratele său Nicolae Toth în cadrul Episcopiei Greco-Catolice din Presov. Soția și copilul lor au murit devreme.

A fost și cancelar al fratelui său, Episcopul Nicolae, și director al Seminarului Unit Greco-Catolic din Presov, îndeplinind și alte misiuni. În 1889, la vârsta de 35 de ani este trimis în America ca preot misionar. Va avea grijă de credincioșii proveniți din Transcarpatia, Maramureșul istoric, Galiția, Slovacia și Ungaria. Toți aceștia datorită vitregiilor istoriei erau greco-catolici, dar Părintele Alexis Toth în fruntea lor a trecut la Biserica Ortodoxă. Prin eforturile sale, peste 20.000 de greco-catolici galițieni, români, slovaci, ucraineni și maghiari vor reveni la Biserica Ortodoxă din Statele Unite ale Americii. În anul 1902 primește Parohia Ortodoxă *Sfântul Ioan Botezătorul* din Mayfield, Pennsylvania. I se oferă și demnitatea de protopop.

Țarul Nicolae al II-lea l-a gratulat cu ordinul „Sfânta Ana”, iar Sfântul Tihon, Arhiepiscopul Americii de Nord, i-a oferit ordinele: „Sfântul Vladimir” și „Sfântul Alexandru Nevski”. Efortul său misionar a fost unul deosebit. A trecut la Domnul destul de repede, pe 7 mai 1909, la vârsta de 56 de ani.

Noi știm că sfinții sunt următorii Domnului Hristos și ne îndeamnă pe noi să le fim următorii lor: *Fiți următori ai mei*, spune Sfântul Pavel *precum și eu sunt al lui Hristos* (1 Corinteni 11, 1). Or, Domnul Hristos, în rugăciunea către Tatăl, l-a cerut ca toți creștinii să fie una: *Ca toți să fie una, după cum Tu, Părinte, întru Mine și Eu întru Tine, așa și aceștia în Noi să fie una, ca lumea să creadă că Tu M-ai trimis* (Ioan 17, 21).

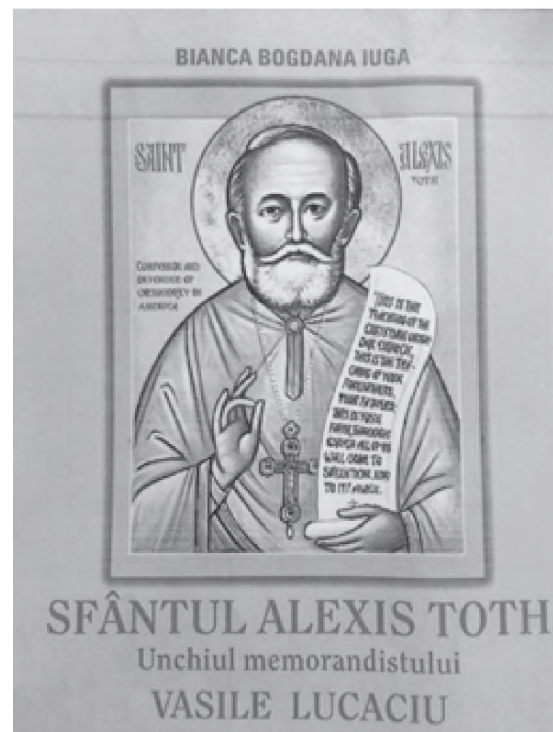
Sfântul Alexis s-a străduit ca sub flamura ortodoxiei să-i adune pe emigranții proveniți din zona lui și să-i facă armonioși în acțiunile lor. Iar dacă ar fi să facem o legătură duhovnicească între el și nepotul său Vasile Lucaciu, am spune că acesta din urmă s-a luptat pentru unitatea în acțiune a românilor și pentru drepturile lor. Biserica din Șișești ridicată de el este Biserica Unirii Tuturor Românilor. Păcat că nu s-a reușit atunci și unitatea confesională.

Vasile Lucaciu, nepotul Sfântului Alexis, va fi supranumit pentru râvna luptei sale, *Leul de la Șișești*. A avut bucuria să vadă împlinită Unirea cea Mare de la 1 Decembrie 1918 și realizat visul de veacuri al românilor.

Și fiindcă am afirmat că sfinții ne unesc, călcând pe urmele Mântuitorului, voi rezuma o meditație duhovnicească a Părintelui Toma Chiricuță, tatăl profesorului Ion Chiricuță, fondatorul Institutului Oncologic din Cluj-Napoca, meditație care militează pentru unitatea creștină.

Își închipuia Părintele Toma că se află în Noaptea de Crăciun în Peștera din Betleem. Îl vede pe Pruncul Mântuitor în leagăn, o vede alături pe Maica Domnului și pe Bătrânul Iosif, vede cum vin păstorii de pe câmp cu darurile lor, cum vin magii de la Răsărit cu ofrandele de aur, smirnă și tămâie, vede îngerii umplând peștera și cântând: *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire!* (Luca 2, 14). Toți erau în comuniune perfectă, iar Pruncul Sfânt îi învăluia într-o privire plină de dragoste.

Au trecut două mii de ani. De data aceasta creștinii, fiind mulți, nu mai încap în Peștera din



Betleem și își trimite reprezentanții: un reprezentant catolicii, un reprezentant ortodoxii și un reprezentant protestanții și neoprotestanții. Toți aduc daruri bogate. Dar, paradoxal, Pruncul Mântuitor nu-i mai privește cu același drag ca pe cei de la început. Ei, rămân consternați, și-L întrebă pe Mântuitorul de ce nu le primește darurile și nu-i privește cu același drag? Răspunsul Mântuitorului: când veți fi din nou una, vă voi privi cu același drag!

Cartea Biancăi Iuga, care ni-l prezintă pe Sfântul Alexis Toth, ne provoacă să ne gândim din nou la faptul că ar fi mult mai credibil creștinismul pentru lumea secularizată dacă ar fi unitar.



Bustul lui Vasile Lucaciu din Șișești

# Sonetul schismatic

Iulian Chivu

Adrian Munteanu  
*Paingul orb*  
 Brașov, Editura Arania, 2020

**M**esajul sonetelor lui Adrian Munteanu sau paradigmaticul lor emoțional, categoric, nu înseamnă variațiuni pe aceeași temă, fiindcă ele nu cunosc orizontalitatea decât ca resursă, în schimb impetuoșitatea lor prospectivă urmează verticala sinelui participativ, ecoul reflexiv al *co-existenței*, de unde răzvrătirea lor tematică, altfel neașteptată pentru repertoriul tradițional al unei forme poetice a canoanelor.

Trecând printr-o lectură atentă de la *Fluturile din fântână* (2014) la *Paingul orb* (2020), sonetele lui Adrian Munteanu m-au trimis la ecouri subsidiare de muzică simfonică de la *Clavecinul bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach și de la dramatismul wagnerian din *Lohengrin* până la tumultul beethovenian al *Simfoniei a IX-a*, la premiera căreia compozitorul, complet surd, dirija alături de capelmaistrul teatrului vienez Kärntner (1824) transpunând în gesturi și emoții mesajul partiturii fără să audă orchestra. Adrian Munteanu, în *Paingul orb*, nu prefigurează o lume subliminală, a intuițiilor, însă o relevă pe cea contingentă în dimensiunile ei care scapă privirii pasagere sau, din idiosincrazii ipocrite, e cu bună știință de mulți ocolită și astfel poetul se angajează între naturalismul lui Zola și cel

arghezian ori traversează mahalaua policromă a lui M. R. Parascivescu și a lui G. M. Zamfirescu.

Așadar, sonetistul așază în rigorile endecasilabului, ale canoanelor speciei agitațiile triste, acute ale lumii sale și combină modelul ronsardian cu cel petrarchist de data aceasta dispunând discursiv paradigma inedită a sinelui în sociologia clarobscurului, nu neapărat a periferiei vicioase, anoste și sordide aidoma lui Baudelaire, Flaubert, Zola, Maupassant sau Mirabeau – Adrian Munteanu găsește toate acestea în vecinătatea lui și a noastră, în viața lui și în viețile noastre, chiar dacă ele fac un adevăr pe care îl refuzăm cu orice preț. Noul volum de sonete, tipărit cu atenție specială, pe hârtie bună, cu suprapertă, are pe manșetă un portret al autorului ca într-o rugăciune urmat de un citat menit să deschidă perspectiva întregului volum de sonete: *un pic mai e prin șanțuri și prin cute/ pătrund fantasme tenebroși și lași/ mă iau cu patul care-n zori pierdute/ e un sicriu plutind peste oraș* (24).

Poetul trimite astfel spre lugubrule decrepitate, spre disoluții iminente avizându-și cititorul în legătură cu atmosfera trenantă, de recviem, a volumului său de sonete: și-aș vrea ca cei ce-or sta să mă îngroape/ când n-oi mai da nestăvilite din pleoape/ să-mi uite urma unde n-cep mitul/ am să compun o arie funebră/ pentru cei vii sub ierburi rătăciți (120). Adrian Munteanu reamintește, cu evidentă originalitate, tonuri arghezian-bacoviene sau mai degrabă

camilpetresciene (*jocul ideilor – jocul ieilor*) și reia *urâtul* vieții și al lumii să-l reconsidere estetic, ca în cunoscuta lucrare a lui Karl Rosenkranz (*Estetica urâtului*), atât de citată (și mai puțin citată) de critica literară.

Începuturile în „estetica urâtului” erau făcute, cum știm, de Friedrich Schlegel (*urâtul* – aparența nedorită a răului, inspirat de *Eseurile de teodicee* ale lui Leibniz) și au continuat la nivelul teoriei valorilor cu Umberto Eco (*Storia della Bruttezza*), acesta abordând de pe poziții estetice categorii ale urâtului care vizează hidosul, absurdul, burlescul, răul, ordinarul, slăbiciunea, fărădelegea, involuția, asimetria, diabolicul etc. Adrian Munteanu, în noile sale sonete, ne introduce într-o astfel de atmosferă și reușește echilibrarea tensiunilor semnificării contrar exigențelor din armoniile excesiv pozitive: în burta mă-tii se coceau puroaie/ și-ai apărut limbricul ce se pișă/ la orice colț de uliță piezișă/ ca scursul vânat de-mpuțite zoaie... (4), ca și în *Florile răului*, la Baudelaire (*Dansau în roiuri muște pe burta-n puroaie/ Și viermii negri unduiau ca-n ghiol/ Mișcându-se-n scursoare, în grasa ei băltire/ De-a lungu-acestui năclăit atol*).

Rosenkranz legitimase *urâtul* inclusiv în arte, fiindcă îl socotea ca adevăr în sine, în consecință ridicându-l la rang de categorie estetică, însă poezia, mai ales cu parnasianismul luxuriant, a instaurat pozitivismul senzorial, concupiscenta, bucolicul și rafinamentul incompatibile cu celelalte realități ale vieții; negând însă *urâtul* în orice formă de manifestare nu e totuna cu eradicarea lui din realitate și Adrian Munteanu ilustrează această teză reverbend în numeroasele ei fațete.

Făpturi obscure, maladive, bețivi, femei ușoare ori oameni fără orizont dau în primă instanță culoare unei sociologii de care nu se poate face abstracție: *curge poșirca-n firele lăiețe/ de bărbi mustind prin zoaiele din cupe/ până-n chiloți și sub jgoase jupe/ prin care trec păduchi de precupețe/ pe la balcoane-ncep să își ocupe/ sinucigașii colțuri mai răzlete...* (63).

Umberto Eco, odată cu *Istoria urâtului*, releva antinomia *Istoriei frumuseții* tocmai în ideea de completitudine, în ideea de Unul-Tot pe care Adrian Munteanu și-o asumă fără a risca ceva în legătură cu onesta ei receptare estetică; mai mult decât atât, se arată convins că abia așa lumea e întreagă și nu aduce niciun prejudiciu opțiunilor benigne ale umanității. El însuși enunță undeva explicit o astfel de elecție: *un fluture o floare o furnică/ o pasăre o flacăra câmpia/ un deal o vale fluviul și vecia/ izvoarele și marea o amică/ un drum o creangă frunzele și via/ un avion ce tocmai se ridică/ copilul cel poznaș luat de chică/ măicuța cartea pixul și hârtia/ ulița strâmtă tatăl meu și masa/ fântâna și un bal ținut cu fast/ un pește prins în râu adânc cu plasa/ biserica și-un preot bun și cast/ feciorul meu și fica soața casa/ acestea-s daruri restul e balast* (102).

Așadar, în cunoștință de cauză și pentru că doar cei puternici au curaj, Adrian Munteanu face flexiunea integrală: *sum, esse, fui!* Cartea lui de sonete ilustrează aproape totă lista de categorii ale urâtului ființial, al rațiunii și al facticității fără a-i face cumva apologia, ci întreprinde numai o scanare obiectivă a lui: își linge blidul răsușește biciul/ de întâmplări prin amintirea-i flască/ stă la azil un gol prin ochi se cască/ se vede pur pe când era doar picul/ purtând pe creștet o zbanghie bască (92). Sau protestează împotriva firii: *pierdut în marea fără fund amară/ sunt doar*



Dorel Petrehuș

Ritual II (2010), acrilic și ulei pe pânză, 100 x 100 cm

un punct minuscul de decor/ închis în clipa strămtă și murdară/ cerșind la poartă palid trecător/ nu izbutesc să ies din trup afară/ mă nasc trăiesc îmbătrânesc și mor (27).

Alteori, existența se rezumă la șablonismul ei mecanic, iar relațiile interumane, coborâte adesea la trebuințele primare, amintesc de arta lui Hans Ruedi Giger: îngustul spațiu ar voi s-asiste/ la descompuneri silnice de liste/ și năzuinți ce-n disperări abundă/ nu-s trepte-n cer doar scările coboară/ să te conducă-n tristul epilog/ nu-s balustrade sprijiniți de-o sfoară/ trec toți purtând același monolog/ și refuzând înverșunat să moară/ ținând la piept nădejdea drept zălog (32).

Și apoi se vorbește nu fără temei despre un paradox al plăcerilor care nu ține neapărat de paranoia, ci de derapaje pasagere ale exacerbării, de patosul emoțional, de plăcerea viciului, de masochism, de biologicul irațional: ...doi pași să fac măcar s-o las în prag/ era ființă iar spitalul lângă/ chiar de trăia doar pentru furtișag/ dar m-a izbit în plex cu mâna stângă/ și-apoi pe rând în buruieni i-o trag (5) sau ...voi uliți strămte buruieni jilave/ cum mă momiți și-acum pe lângă porți/ cu iz dulceag de fuste și agave/ tânjesc și-acum la sâni și ample borți/ dar vasele au devenit epave/ iar cei ce-au stat întrânsele sunt morți (99). Suntem, deci, în perimetrul modulațiilor urâtului enumerate de Umberto Eco: urâtul din natură, urâtul spiritual, asimetria, dizarmonia, desfigurarea, mârșavul, banalul, obscurul, stupidul, spectralul, satanicul, grotescul, abominabilul, impurul, obscenul etc.

Adrian Munteanu, însă, rămâne să exploreze poetic ființialul uman tocmai în partea lui umbrită, tainică, translucidă, dură, implacabilă – fluturele, semnul viu (*Fluturele din fântână* deschide și închide volumul), transcendentul diafan, rămâne să ducă speranța dincolo de amurg: poate aș vrea o moarte ca alintul/ suită-n slăvi din tufa de mohor/ să scriu sonete și să-mi sorb absintul/ când ingeri blânzi pornesc în lung sobor/ să-mi fie el amurgul ca argintul/ înșeninat de-al fluturelui zbor (119).

Ori: fluturi de-o zi sau poate de-o suflare/ filigranate întrupări suave/ pictate-n forme simple sau concave/ nu veți rămâne semne oarecare/ și fâfâiri de aripi reci bolnave/ o mângâiere pe un umăr care/ abia s-a smuls din plumbuite-altare/ și din mirosul lănced de otave/ fulgi de azur prea delicate scame/ zborul sublim al mirilor de flori/ ce-ați înălțat din armonii de game/ un imn divin din ierburi către nori/ voi ce-ați fugit din ferecări de rame/ cât vă admir că ați scăpat de sfori (69).

Dacă admitem că odată cu lucrarea lui Karl Rosenkranz *frumosul* și *esteticul* ies din sinonimie, la Adrian Munteanu se poate spune că *urâtul* relativ este doar funcție de *frumosul* absolut și nu se constituie ca adversul acestuia după cum obișnuitul este opusul sublimului. Sonetistul, aproape schismatic, își asumă premisele poetizării lui și izbuteste astfel, în numele esteticului și nu în detrimentul acestuia, să aducă intensificări intrinseci în registrul grav al realității imediate, în verismul ființării profund implicate – *paingul orb* –, tot așa cum Beethoven, paradoxal, își depășea suferința la premiera *Simfoniei a IX-a*, redescoperind-o în sine cu patos, chiar dacă nu mai auzea orchestra.

# Terapia prin râs

**Adrian Țion**

Eugen Cojocaru  
*Rezistența veselă*  
Caracal, Editura Hoffman, 2020

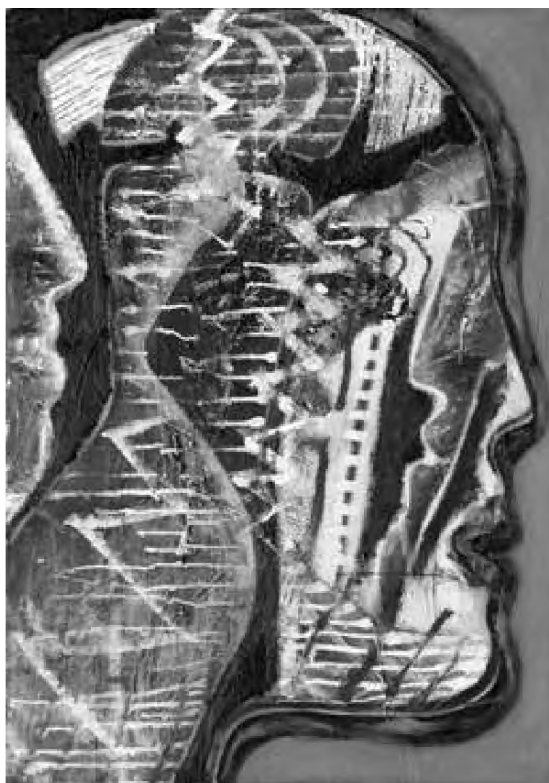
**B**alcanismele verbale și comportamentale, adunate, împletite și rostogolite degajat de Eugen Cojocaru în cartea sa de proză *Rezistența veselă* sunt esențialmente comice și caricaturale. Autorul ne oferă o carte de vacanță, formată din scenete teatrale pline de picanterii și dinamism, scrise anume pentru a destinde și amuza, căci scopul scriiturii se arată clar conturat de la început. Parodia întreținută cu mult patos incisiv panoramează o societate căzută din rosturile ei firești, debusolată și agresivă, recognoscibilă în retrospectiva veselă a totalitarismului ceaușist, promovat ca rezistență la teroarea comunistă. Despre rezistența prin cultură s-a vorbit, despre rezistența prin umor și ironie ne vorbește Eugen Cojocaru, propunându-ne să parcurgem paginile demersului său prozastic, numit și *Dăle balcanismelor*, fixând astfel un spațiu geografic specific pentru halucinantele întâmplări ale eroilor săi, ademniți să trăiască într-o lume vecină cu absurdul.

Tehnica folosită de autor este aceea de a construi un univers grotesc expandat în fantastic, paralel lumii reale din perioada „democrației populare” impuse de puterea sovietică. Formele invectivei îmbracă hainele satirei virulente în care totul este bagatelizat și batjocorit fără cruțare. Toponimia și onomastica își aduc contribuția „veseloasă” la zugrăvirea decorului; sunt mijloace frecvent folosite pentru a arunca pretenția de onorabilitate știrbită în derizoriul meritat. Lenin e numit „Lehniț”, Stalin e „tătucul Stehlin”, București e „Bucurici”, Volga e „râul sacru Wodga”, Scornicești devine „Scornici” sau chiar „Scârnițești”. Eugen Cojocaru preia ștafeta ironiei mușcătoare de la

câțiva celebri scriitori satirici, revendicați ca modele, precum François Rabelais (des pomenit) sau Alfred Jarry. Dacă la Alfred Jarry, de pildă, am găsit Morcova pentru Moscova, la autorul nostru capitala „Imperiului Saurian” devine Wodkova, toponim cu aromă alcoolică specifică. Țara despre care este vorba se numește, în fantezia prozatorului, „Euromanasia. Luată cu voia, blagoslovirea și nesiluită de nimeni... altcineva, decât de Marele Frate Borșevic”.

În acest cadru spațial și literal, frivol desenat, este pregătită nașterea unui mega-erou care cutremură spitalul, orașul și planeta: nimeni altul decât Bulișor cel vesel și ușor proțăpăit în mentalul colectiv al euromanasiensilor abulici. El crește rapid ca-n basme și devine un mândăcios „de parcă ar fi frate cu Gargantua și Pantagruel”. Numit și *Făt Frumos din Râs*, el aduce veselia eliberatoare participând la activități glumețe, extrase din poante arhiconoscute și narațiunea trece la persoana întâi, prezentând evenimentele din perspectiva acestui uriaș în căutare de comicării ieftine, de fapt un erou popular, „un flăcău de poveste” născut de imaginația colectivă a supușilor. În jurul lui gravitează părinții înnebuniți de istețimea munții lui, frumoasa Mariana, sora lui, unchiul Ion Luca („urmaș al marelui Nenea Iancu”) și „bunu Nelson”, dar și țigani Parpanghel și Piranda. Trimiterea la Til Buhoglină ca la un genric Trix sau Păcală autohton lărgeste seria personajelor cu rezonanță livrescă. Din carte se trece direct în stratificarea haioasă a realității, transcrisă în idiom oltenesc. Discursul are coloratura unei sinteze culturale, în care ludicul prevalează în fața tragicelor evenimente istorice prezentate în fundal. Naratorul, extrem de gurmand, după ce descrie bucatele delicioase, interacționează adesea cu cititorul, exclamând: „Ce arome, dragi cititori!”. Milițienii, securiștii voiau să-l „salte” pe bietul Bulișor, dar el scapă cu șiretlicuri. În schimb au fost luați mai mulți copii nevinovați. Bulișor, portretizat ca un fel de „Flămânzilă contemporan” sare din poveste în realitatea parabolei și se întoarce imediat în poveste, la locul lui. Conclusiv, în toastul ținut de „bunu Nelson” se spune direct, fără comentarii: „Bulișor, ești o reîncarnare a spiritului acestui popor greu încercat de-a lungul istoriei”. Desigur, e opinia unui personaj, dar nu e prea mult spus, l-aș întreba pe autor.

Nimic nu frânează imaginația debordantă a prozatorului, atras irezistibil de fantasmă hiperbolice și caracterizări în răspăr, delirante. Doi crocodili vin în zbor la narator, înșurubarea unui bec cu rotirea mesei, vaca naște un purceluș și alte ghidușii din zona fantasticului ilar. Spre final, joncțiunea cu filonul livresc al scriiturii devine explicită în câteva trimiteri spre „sabia contelui Roland”, „spada lui Hector” sau întreaga epistolă închipuită a lui Rabelais, scrisă „în franceza veche din secolul XVI”, veritabil elogiu adus plăcerii de a glumi, de a face pe oameni să râdă (profesiunea de credință a autorului). *ATUNCI CÂND RĂZI – TOATĂ LUMEA RÂDE ÎMPREUNĂ CU TINE* – se spune în scrisoarea virtualului Rabelais, veritabil maestru al prozei satirice mondiale. Atunci să râdem și noi împreună cu Eugen Cojocaru!



Dorel Petrehuș *Amprenta omului IV* (2013)  
acrilic și ulei pe pânză, 145 x 110 cm

# „Oamenii nu sunt unilaterali, ci sunt complicați, au și ticăloșie și lumină, de toate”

Alexandru Sfârlea

Prezentul absent

Pușa Roth în dialog cu D.R. Popescu

Editura Ars Longa, 2013

Un important om de cultură spunea despre D.R. Popescu, că „acoperă cu opera lui – ca niciun alt scriitor din România – un arc istoric întins, acela al rupturilor sociale din anii '50, '60, '89, precum și din realitatea pe care o trăim”. Este superfluu să mai spunem că este unul din stâlpii de rezistență ai literaturii române, atât ca romancier, cât și ca dramaturg, dar și un adevărat receptacol al istoricității, al spectacolului vieții în general, conștient fiind, ca puțini alții, că „lumea în imagini artistice trebuie să fie echivalentul unei realități autentice trăite, învățate” – după cum însuși spune în *Virgule*. Date fiind aceste auspicii oarecum intimidante, este de subliniat gestul dialogic, în sens bahtinian, poate, al cunoscutei realizatoare Radio, dar și scriitoare, Pușa Roth, care introduce lectorul printr-o tehnică adecvată, aceea a interogațiilor inteligente, însoțite, uneori, de sagacitate și aplomb – în universul onticității și facticității intens diverse derepopesciene.

Astfel că, încă de la prima întrebare, i se propune „monoliticului” partener de convorbire „evadarea dincolo de constrângeri”, fapt agreat cu promptitudine de acesta. Și, într-adevăr, ce întrebare mai în acord cu asta ar fi fost, decât, i-auziți: „Mersul pe catalige este o formă de a stăpâni resursele ascunse ale lumii?”. Fiind vorba, cum aflăm, de o autometaforă din copilăria DRP-iană, când „simțeam nevoia de o privire a lumii de pe acoperișul ei”, mersul pe catalige fiind ce altceva, decât gestul ludic și inocent de a încropi o fascinație a evadării din realitatea imediată, profund constrângătoare. Iar la întrebarea – ce s-ar fi dorit, poate, a fi ornată cu inerente conotații metafizic-mistice – „Cum arată paradisul în viziunea dvs.?” – ce credeți că răspunde marele scriitor? Ei bine, nici mai mult nici mai puțin, decât printr-un exemplu oarecum contondent și „moralizator”, din aceeași realitate, dar, evident, la alți parametri spațio-temporali, cronotopici: „Mă aflam astăzi în metrou și am văzut că nimănu-i păsa că o femeie cu un copil în brațe stătea în picioare, așa că m-am ridicat eu, un bătrân, dar nu s-a prins nimeni de asta. Vedeți? Un fel de paradis privat, în care fiecare își mănâncă cu ardoare cornul și se duce unde are treabă, fără să vadă în jur pe nimeni”. Scriitorul nu se menajează nici pe sine, dar nici pe cei care sunt ecoul aducerii la cunoștință a unei stări de fapt, trăite și simțite pe propria piele, consecință cu accente jenante, de nu chiar tragice, ale tehnicizării galopante, în care sufletul se acoperă de o crustă a insensibilității. Despre ce paradis și ce viziune mai poate fi vorba? Creatorul de viață din viață, nu s-a putut sustrage vehemenței imediateții, pentru a se „vindeca” de asta în teritorii ale transcendenței și celestelor evanescente.

Când vine vorba despre teatru, DRP-ul se referă la acesta „nu ca la o floare de lotus, ci ca la o buruiiană”, comparația fiind, de fapt, o trimitere explicită la căutarea și descoperirea adevărului, oferind ca exemplu (alt exemplu!) ceea ce se întâmplă în *Hamlet*, când personajul principal o trimite pe Ofelia la mănăstire: „Când iubirea și prietenia se prăbușesc, adevărul are o șansă de a veni în prim-plan”. Interlocutorul Pușei Roth nu uită, în acest context captivant și hipersolicitant, să amintească de „captarea sublimului prin artă”, dar și de ceea ce spunea Herzen despre „teatrul ca un fel de Parlament al literaturii”. În altă ordine... întrebătoare – despre identitatea culturală în raport cu globalizarea – aflăm că „istoria este fundamentală pentru păstrarea identității culturale, deși mulți filosofi, sociologi, politicieni vorbesc despre dispariția istoriei, într-un viitor mai mult sau mai puțin apropiat”. Interviewatoarea ne spune că dialogul cu D.R. Popescu a fost re-luat după o falie temporală de 11 ani, adică în 2010. De data aceasta, îi propune conlocutorului său celebrisim tot un soi de... derapaj din sfera conveniențelor și clișeismelor des uzitate de alții: „Vă propun o aventură aproape sentimentală: să urcăm amândoi în *Dudul lui Shakespeare* și să privim, din nou, lumea de sus. Cum ar fi ea, lumea, Lumea lui 2010?” Vedem cum autorul *Vânătorii regale* este supus, cu delicatețe și tact, desigur, unei alte provocări, în care e vizibil balansul între o anume invocată profunditate, și o (așteptată) altitudine atitudinară, să zic așa. Doar că respondentul se complăce, olimpiant, în acea terestritate inconvertibilă și de nezdruncinat a exemplelor, a factualității izbitoare, de zi cu zi: „Lumea lui 2010 este spectaculoasă, iar asta se vede, de pildă, și de la artificiile de 30.000 de euro, de la moaștele Sf. Parascheva, sau de la faptul că dl Flutur a venit cu un avion de la Ierusalim, aducând lumina Învierii de la Muntele Sfânt”. Fapte. Din nou fapte, colții realității neiertătoare, rânjind de-a dreptul. Acesta este DRP. Iar *Dudul lui Shakespeare* a rămas suspendat între metafizic și imprevizibilitatea livrescă. „Interlocutorul meu punctează dureros de adevărat situația României. Iar noi trebuie să vorbim despre rostul lumii și al omului, rostul creatorului în raport cu realitățile timpului său și al nostru” – introduce o „sfișoasă” didascalie întrebătoare doamnă.

La un moment dat, vine vorba despre „cum s-a ajuns – în viziunea regizorilor – de la primatul textului, la textul ca un pretext, despre așa-numita revoluție sexuală în teatru, ca o arenă a iluziilor și deziluziilor”, iar cel care a scris *Acești ingeri triști* spune că „teatrul a devenit pur și simplu narcisic. Aproape nu mai are nicio legătură cu publicul, pentru că rareori oamenii se mai regăsesc în teatru”. El amintește, totuși, și de cea „undă de mister, care transpare din misterul actualului regizoral”, despre faptul neechivoc că „marrii dramaturgi nu sunt expliți”, despre „intuiția

ca posibilitate de a gândi altfel, a te regăsi, a veni cu alte soluții”. Iar când vine vorba de politicieni, „aceștia fug de istorie, ei își creează altă istorie, numai a lor, în care să nu dea seama de nimic, iar România profundă se târăște ca o rămă, săraca”.

Când vorbește despre a sa piesă în care personajul central este Montaigne – „un om călare, scenă după scenă, de la început până la sfârșit” –, ni se revelează, ca într-o obiectivare fără cusur, faptul că atunci când serenissimul eseist ajunge primar, iar orașul este lovit de molimă, fuge mâncând pământul din fața morții. De ce? Pentru că „tot nu putea să facă nimic”. Iar printr-o transcendere situațional-motivațională, ajungem la... Dandanache, cel care era convins că a câștiga prin luptă, prin forță, este o iluzie. „Fortinbras cel tânăr pune să se tragă salve de tun pentru Hamlet, după ce acesta a murit, iar în *Scrisoarea pierdută*, Agamiță ajunge să îi împace pe escroci”.

Despre președinția la Uniunea Scriitorilor din România (1981-'89), DRP este mai degrabă laconic și rezervat în a ne... seduce cu oarecari devoalări din perioada celor circa 2926 de zile din fruntea obștei scriitoricești. La afirmația Pușei Roth că „a fost o funcție riscantă, lumea scriitorilor fiind o lume pe cât de fragilă, pe atât de inflamabilă”, autorul *Leului albastru* spune că „nu am crezut că timpul va fi atât de complicat, dar nu știu să fi făcut lucruri rele, așa, prea rele”. Cât despre relația operă-scriitor, suntem informați, de pildă, că „Kundera îl înjură pe Bertolt Brecht că piesele i le-a scris metresa lui, iar despre Kundera s-a aflat apoi că a fost turnător și de aceea nu a revenit în Cehia după '90. Eu cred că e mai bine să punem biografia scriitorilor deoparte, și să le vedem doar opera”. Cel care s-a născut în Păușa de Bihor (1935) și sărbătorit în Oradea la împlinirea vârstei de 80 de ani, deplânge faptul că, mai nou, unii scriitori importanți sunt scoși din manuale, având știre, de pildă, despre cum unii absolvenți de liceu nu citiseră *Ion* și *Răscoala*, romanele lui Rebreanu. El se întreabă, retoric, dar și întristat și revoltat, „Ce țară e asta în care Învățământul și Cultura construiesc astfel de generații, care nu citesc mai nimic?!”...

La întrebarea „Câte adevăruri pot fi cuprinse într-o operă, câte fețe poate avea acest adevăr, transferat până la urmă în ficțiune?”, DRP răspunde simplu și laconic, dar parcă simți curentându-te acele nervuri energizate cu fluidul sufletesc și spiritual al creatorului: „Oamenii nu sunt unilaterali, ci sunt complicați, au și ticăloșie și lumină, de toate”. În carte veți afla multe alte întrebări și răspunsuri, despre debutul literar, despre unele controverse și dezbateri stărnite de unele scrieri derepopesciene, despre „fuga de melodramaticitate”, despre unele personaje din romanele și piesele sale etc. Să amintim, nu în ultimul rând, de postfața pertinent-incidentă despre DRP și opera sa, aparținând criticului literar și realizatorului de emisiuni Radio Costin Tuchilă. Spune, în final, cu o empatie însoțită de reverențe (cărora le adăugăm și pe ale noastre) realizatoarea acestei cărți de dialoguri pasionante, efervescente pe alocuri, Pușa Roth: „D.R. Popescu reprezintă o lume, un reper la care mulți se pot raporta. Am descoperit un Om, pentru că pe academician l-am cunoscut, iar pe scriitor l-am citit”.

Mulțumim Pușei Roth, mulțumim Dumitru Radu Popescu!

# Împlinirea legatului naumian

Ștefan Manasia

Abia a apărut al patrulea volum din seria de Opere – Gellu Naum, excelent tipărită & fructificată de editura Polirom. După *Opere I. Poezii* (2011), *Opere II. Proză* (2012) și *Opere III. Teatru* (2014), iată că naumienii îl redescoperă pe Miles Davis al „poheziei” lor (și) în *Opere IV. Varia*, lansat pe piața de carte, cu ce șanse, rămîne să vedem, în anul pandemiei de Covid 19, 2020. Totuși, pentru cunoscători, tomul patru al ediției gândite și îngrijite de Simona Popescu este un răsfăț – pe pagina de gardă a acestuia apar, de fapt, acum, la încheierea seriei, trei îngrijitori ai culegerii, gardieni ai legatului naumian: Sebastian Reichmann, Dan Stanciu și Simona Popescu. Cum aflăm din *Notă asupra ediției*, rolurile au fost împărțite astfel: Dan Stanciu acoperă secțiunea de texte colective, Sebastian Reichmann – secțiunea de corespondență, iar Simona Popescu – interviurile și anexa, semnînd totodată *O bio-bibliografie și prefața intitulată „Dar iarăși mă întorc înapoi și-ți spun altceva”* (titlul acesteia este extras din interviul luat poetului de Dora Pavel). Trebuie să spun că am citit – în realitate, am survolat, scanat – cartea aceasta pe nerăsuflăte.

Fiecare fragment citit, discurs naumian, interviu, teorie suprarealistă, istorie a mișcării (de la București, de la Paris, ori a grupului de la Comana), interviu/dialog „între mine și mine”, te absoarbe înăuntru ca un tablou magrittian, ca un episod (bun) din *Twin Peaks*-ul lui David Lynch. Pe de altă parte, seria aceasta de opere (în particular, scormonitorul volum patru), ca și volumele de critificțiune (care devin, la fiecare lectură, adevărate poeme!) ale Simonei Popescu, cartea-interviu a Sandei Roșescu ori contribuțiile la *Caietele Athanor* ale naumologilor, suprarealiștilor, criticilor ș.a.m.d. vin, pentru adolescentul

care am fost, un pic prea tîrziu. Sertarele secrete, volumele și textele inaccesibile prea multă vreme decît puținilor apropiați vin, pentru (post)adolescentul care am fost un pic prea tîrziu. Și, pe undeva, poate că e mai bine așa: Gellu Naum a fost o ființă magnetică și șamanică și accesul la biografia sa confidențială, la eforturile succesive de a se purifica și de a evolua prin practici suprarealiste mi l-ar fi și ni l-ar fi starrificat (celor din generația mea). Am fi devenit, poate, comozi epigoni, depozitari ai „tezaurului folcloric” suprarealist. Citind-recitind cărțile invocate mai sus, mă bucur că Gellu Naum a avut prieteni vii și incomozi, cu care se ceartă pînă la „violență” (Gherasim Luca, Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu) sau pe care îi ironizează ca un sensei pe discipol (vezi corespondența cu Sebastian Reichmann). Și mă bucur că, la adăpost de idolatria adolescenței, pot prelua informația exhaustivă din corpusul naumian publicat la Polirom, acum – mă rog, „rromanul” *Zenobia* a fost editat separat. În timp, se vor mai adăuga firește și alte contribuții. Dar avem în fața ochilor acum opera splendidă și codul de acces ale celui mai mare suprarealist român.

Cred că fiecare (mare) poet și-ar dori prieteni și ucenici și „întrebători” ca Sebastian Reichmann, Gheorghe Rasovszky, Dan Stanciu, Sanda Roșescu și (invocat în cîteva rînduri în volumul de față) Dan Matei, după cum și-ar dori un biobibliograf și hermeneut asemenea Simonei Popescu, ale cărei cărți *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum* sau *Clava. Crit, ficțiune cu Gellu Naum* sînt nu doar exegeze adevărate, ci și poeme adevărate suprarealiste, capabile să modifice mentalul unui cititor tînăr și să îl pună în starea aia, în transă, ca să îl poată citi și înțelege pe un poet de talia lui Naum. Nu în ultimul rînd,

OPERE IV



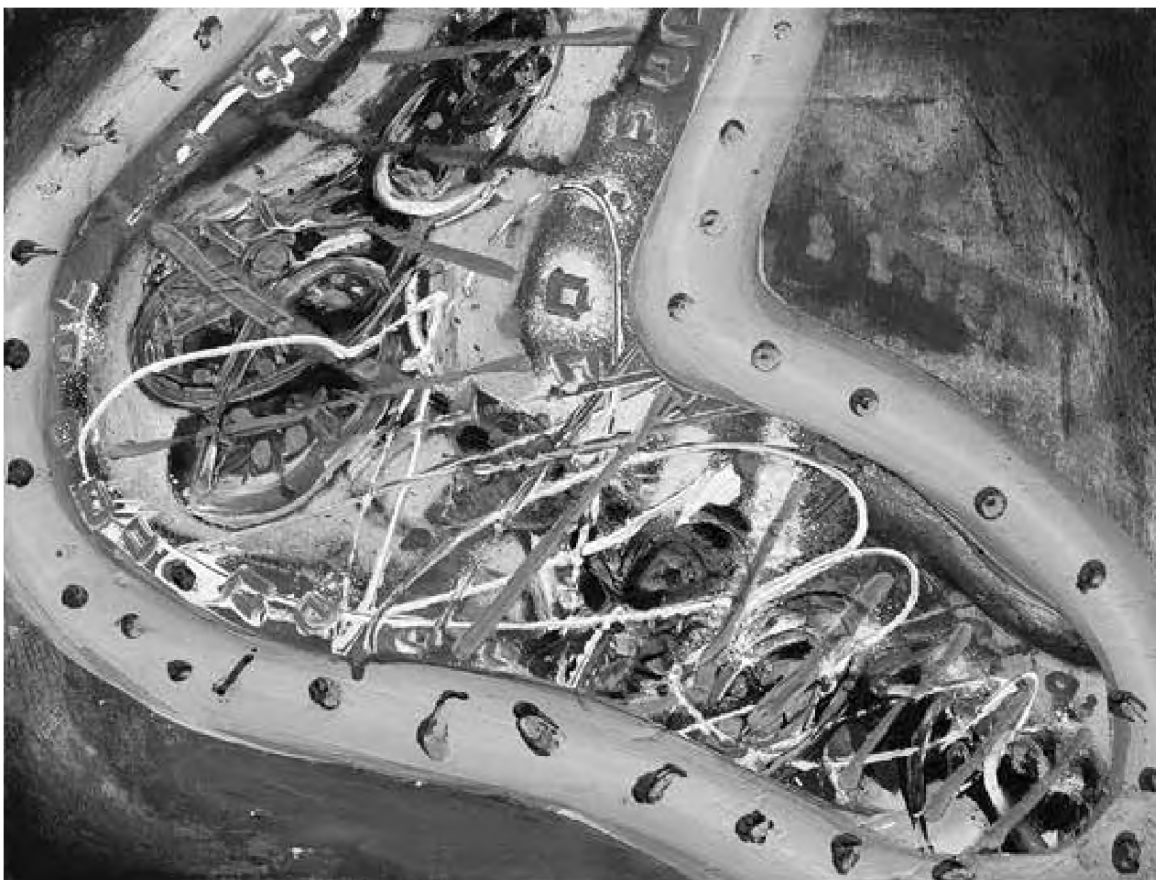
Gellu Naum

Varia

POLIROM

„critificțiunile” Simonei sînt un subtil exercițiu de admirație și de prietenie, așa cum nu mai găsești în literatura română (și probabil că nici prin alte părți decît foarte rar).

Două fragmente decupate din prefața ediției, ambele comentînd volumul colectiv *Critica mizeriei* din 1945 (semnat de Naum cu Virgil Teodorescu și Paul Păun), celebrează insurgența suprarealistă și atacă frontal critica penibil călduță (de ieri și de azi), deschizîndu-ți sinapsele pentru literatura suprarealistă majoră, pentru experimentalismul și fronda: „În manifestul semnat de cei trei din grupul de cinci e semnalată «activitatea unei serii de personaje a căror prezență întîmplătoare sau voită în marginea suprarealismului nu poate avea altă explicație decît dorința de a întîrzia cît mai mult, de a compromite, pe cît posibil, [...] orice încercare de emancipare». Sînt luați în vizor unii dintre cei mai importanți critici literari ai vremii, Vianu, Călinescu, Perpessicius, Adrian Marino, dar și poezii Ion Caraion, Sașa Pană (cu «îndelunga activitate confuzionistă de la unu») sau Virgil Ierunca. Textul este și o imagine a peisajului cultural local, așa cum îl văd avangardiștii: «Acesta este în România, în primăvara anului 1945, destinul care se prepară poeziei noi, poeziei eliberatoare.» Și continuă Simona Popescu dialogul fertil, critificțional cu manifestul celor trei: „Așadar, ignoranța «în ceea ce privește sensul și istoria suprarealismului», «complotul tăcerii sau ironia sistematizată», «confuzia interesată» sînt apanajul «poliției literare», care face «tot posibilul ca să oprească orice încercare de emancipare», care cere chiar «interdicția de a scrie, închisoarea sau ospiciul pentru orice artist ale cărui tendințe amenințau putredele ei poziții». Suprarealismul, constată cu amărăciune semnatarii textului, e «de multă vreme obiectul unei bucătării critice în același timp abuzivă și superficială.» (pp.16-17) După cum obiectul oricărei critici „abuzive și superficiale” e întotdeauna literatura/arta înnoitoare. Scenele descrise de cei trei, loviturile date de Gellu Naum ulterior în articolele, interviurile, poemele, proza pe care le semnează singur sînt atît de actuale (și) astăzi într-o țară unde analfabetismul funcțional își dă mina cu analfabetismul ficțional (și, ca deseori în istorie, limba de lemn – cu limba de moarte).



Dorel Petrehuș

*Picior* (2010), acrilic și ulei pe pânză, 35 x 45 cm



## Viorica Răduță

## este un șantier

tot omul tot locul  
bucățile de trup sunt numărate  
fac din gânduri câțiva metri pătrați  
numai natură moartă  
apoi le descifrează

că dau o stare  
în sicriu e numai culoare  
ștreangul  
că nu e om cu capul în altă piatră  
e în gândul lui  
îmbălsămat de multe luni  
găsit cu lucrurile din jur  
să nu fie singur  
să fie protejat  
să fie mai bătrân

un artefact  
în jur metrii pătrați  
câtă lărgime atâta cuprins  
ca și înălțimea spune arheologul  
pus pe gânduri  
pus în culori albastre  
cu despletirea zilei  
în piatră

zgomotul de zi  
zgomotul de noapte

scade  
numai că izolarea îl mută în metrii pătrați  
acolo se învârteste se învârteste  
o ia pe calea ferată care trece prin gânduri  
ca prin fereastră

ziua și noaptea e o fereastră  
cum lucrează la zgomot la vedere  
cu lumea lui de asfalt

seara și ziua sunt un mecanism  
unde zgomotul pare în afară dar  
omul vede din crăpături  
tot orașul  
cum stă în el fără somn

nu pot dormi în zgomotul care  
este toată izolarea și

de aceea nu țipă nu mișcă metri pătrați  
de pe el  
nu cât o viață normală

în frică sunt bucăți de carne  
sunt lovituri și o duminică seara  
dinainte de 2020  
și ea trebuie izolată  
cu carapacea de broască intră în casă  
apoi se așază peste somn peste geam  
crăpăturile dau iarbă

spun dimineața e speriată

## și omul

pare o scândură cu noduri în ea  
în loc de ochi de ziua de oase  
noduri  
pentru fiecare zi de izolare

noduri și noduri și noduri  
care cad după un timp din el  
și scândura nu mai poate fi folosită  
nici în pereții casei nici drept grindă  
una de care să prinzi culorile  
care vin din stomac din piept din creier  
ca și de afară  
o proiecție de moarte în care  
ai timp de o viață  
scurtă  
în care fiecare zi e un gol

prin ea vezi lumea  
și ea tăiată de raze de  
crepuscul  
când numeri la nesfârșit numeri zilele  
la distanță de mână de respirație de inimă  
cum se duce se întoarce te înconjoară  
îți prinde genunchii gleznele torsul

vederea

## gândul în care alergam

s-a dus singur la geam  
ascultam pașii pe coridor  
se agățau de picioare  
ca niște cupe tăiate în loc de săni  
cupe în mâini la reanimare  
gândul s-a întors să le vadă  
numai că erau despărțite și ceasul  
ticăia între ele ticăia într-un perete  
a moarte

cum erau de piatră și limbile  
s-au depărtat de mama  
culorile s-au depărtat  
din spatele ei parcă vedea altcineva  
înăuntru stătea o asistentă  
închisă cu ceilalți în perete  
ca limbile ceasului să meargă în somn  
sau ce era trupul de pe primul al doilea pat  
potrivea în tuburi picăturile care  
abia respirau în om  
folia ei înainta spre fereastră  
tocmai credea că e gândul băiatului fetei  
rămăși acasă cu săptămânile  
aproape îi vedea  
copiii Doamne sunt îngropați în casă  
prin ei cărțițele săpau amintiri la fereastră

asistenta vorbește singură în combinezonul de  
plastic  
cu respirația din alte săpături  
și când o văd copiii nu ești tu  
nu ești tu mama e tânără  
vreau să ajung la ea la spital spune băiatul  
nuuu spune mama nuuu  
săpați prin pământ că aici sunt oase  
și nuuu  
nu se trece cu gândul prin liniștea asta de piatră

rămâneți acasă  
dar acasă e gol  
doar senin spune mama  
vorbești în trupul de plastic spune fiica  
în chipul în oboseala ta spune băiatul

și pielea se întinde să-i vadă la fereastră  
prinde culorile în pumn



Viorica Răduță

să le sape cu gândul până la camera de gardă  
băiatul vede cum asistenta își pune pe ea pielea  
ca să poată umbla în ea ziua și noaptea  
de fapt culorile lor împreună  
pe care le numără și numărul se scrie singur  
fără trup fiindcă nu mai e nimeni în jur  
care să vadă la distanță

copiii strânși de zile de singurul vis  
unde sunt același trup cu mama  
cu străzile parcul ninsoarea  
dacă trec prin oase că le-a ajuns  
atâta izolare  
și asta ca să vadă cum  
golul astupă intrarea ieșirea  
astupă și fiica fiul cât viața  
cu asistenta ajunsă în gât

gata să se înecă  
cu groapa în ea până la os  
cu privirea fixă în moarte  
dacă privirea o ține spânzurată de tuburi  
în pielea prin care pătrunde aer  
să lărgească fiecare clapă degetele  
ca niște suflări de carne oprite în respirație

prin care trec viermii dacă femeia  
nu ar privi cum limbile ceasului  
se fac găuri și

ține timpul în gură și  
numai astfel ajunge la viață  
cum ar fi băiatul sau fata  
două cioburi sub piele  
sapă prin mușuroaiele de la fereastră  
o zi îi umblă prin cioburi

și plouă

## ca un liliac

omul umbla prin cameră  
cu privirea ca somnul  
îndoit de spate ca să atârne  
zilele pe balcon  
o sârmă se leagă în vânt în așteptare  
cu gâtul lui sufocat cu zidurile

duminică era orice zi atârnată  
uscata așa fără simțuri  
și țeapănă ca ploaia care nu vine  
cu toți norii cu toate pleoapele încordate  
cu liliacul zăcut în aer  
cu așchiile lui risipite

trup

așchiile în stare de veghe de concentrare  
și cu cât se lărgea camera cu atât creșteau

# Lecție de estetică în formula memorialului

Constantin Cubleșan

să fie văzute cu lupa  
cu frica de virus  
cum stătea ea agățată în locul aripilor  
din care plecase trupul  
frica locuia între ele  
se zbătea odată cu camera  
omul era trei metri pe patru plus dependențele  
plus vecinul de sus vecinul de jos  
lunecând pe o falie  
de seară  
întoarsă din drum să fie zi  
până când femeie nu mai ține nici vântul

cum să mai atârni spune omul  
cum  
de așteptare

aleargă spune vecinul de sus  
care făcuse înconjurul camerei de mii de ori

îmi înfășori capul îi striga  
atunci aleargă și dumneata  
și am început să alerg

acum pașii îl înfășura pe vecinul de jos  
care striga de ce stai acasă  
și ce să fac  
sapă zice vecinul de jos

iau cazmaua și sap  
și gaura sfredeleşte în capul vecinului  
mai bine dai alte găuri strigă  
din bandajul de zile  
și sânge

burghiul intră peste vecinul din dreapta  
peste vecinul din stânga peste zile și bătrâni

îl țin privirile în asfaltul din față  
din spate  
privirile sunt găuri mai largi  
prin care lumea intră și iese  
un du-te-vino prin care locatarul stă  
ca să poată trage viața de la vecinul din dreapta  
la vecinul din stânga  
de la vecinul de sus la vecinul de jos  
o ață pe care se suspendă zilele  
dacă tot sunt capete bandajate zilele viitoare  
unde scrie cu gura secată

tot suntem îngropați în case cu spiritul  
își spun de la unul la altul vecini cu strada  
pe care urmele lor sunt singura realitate  
cu oasele împrăștiate prin parcul gol  
pe străzile pustii  
când golul se ridică în timpul zilei  
cu brațele liliacului  
să fie mâncat drept inimă  
lumina care trece prin fereastră la os  
ca și cum ar fixa locul  
ca și cum vecinul ar fi doar mumie

în el vezi timpul cum umbla în mormânt  
să curgă nisipul dintr-unul în altul  
o aripă în alta  
și ea pusă la microscop  
studiată  
care e ziua e noaptea mai mare  
să nască și o carne  
între ele

(Din volumul în lucru: ai moartea pe față ce ai)

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 din afară”. 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 armonic 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



Dorel Petrehuș *Amprente* (2015)  
acrilic și ulei pe pânză, 120 x 100 cm

de-acum cu acela me morialistic, desigur deghi-zat: „Cutreer 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.

# Scurtă perspectivă a literaturii detenției comuniste sau a Gulagului românesc

Iulian Cătălui

**N**umeroși istorici, scriitori și jurnaliști au susținut că România a fost singura țară din sud-estul Europei care a avut o „rezistență armată anticomunistă, ce a durat 10 ani”, și într-adevăr, Mișcarea de Rezistență anticomunistă din România, cum a fost numită relativ recent, a înregistrat poate cea mai mare, continuă și îndelungată desfășurare după cel de-al Doilea Război Mondial și instaurarea comunismului vremelnic biruitor, poate mai mult de 10 ani. Ce-i drept, țări est-europene, aparținând lagărului comunist, ca Ungaria, Cehoslovacia și Polonia au avut evenimente istorice anticomuniste mult mai apreciate și mediatizate în Occident, cum ar fi Revoluția maghiară din 1956, Primăvara de la Praga din 1968 și mișcarea Solidaritatea din Polonia anilor 1980. Cu toate acestea, la peste 30 de ani de la Revoluția din Decembrie 1989, la noi se știe în continuare puține lucruri despre Rezistența anticomunistă, desigur, în rândul marelui public. În ciuda faptului că, potrivit unor analiști, critici și chiar editori, fenomenul Rezistenței armate anticomuniste din România ar fi fost tratat „marginal” atât de istorici, cât și de instituțiile de profil, iar mass-media și mediile universitare pur și simplu „au ignorat subiectul”, personal nu sunt de acord cu această opinie, deoarece s-a făcut destul de mult și s-a scris și mai mult, respectiv peste 2.000 de cărți, de la memorii din detenție, evocări, jurnale, culegeri de cugetări, volume de versuri, proză și romane, eseuri, studii mai mult sau mai puțin științifice, interviuri etc., ca să nu mai vorbim de lucrări serioase de istorie.

Literatură concentraționară, literatură a detenției comuniste, literatură depozițională, literatură de mărturisire, literatură a Gulagului românesc, literatură a închisorilor comuniste din România – sunt câteva dintre sintagmele uzitate după Revoluția din 1989 pentru a ne referi la creșterea masivă de scrieri, evident subiective, despre represiunea regimului comunist. La începutul anilor 1990, într-o atmosferă politică îngrozitoare, cea a regimului iliesciano-fesenist (vezi mineriadele, și nu numai), nefavorabilă apariției, discutării și aprofundării unor asemenea lucrări, critica literară românească a pornit sfelnic, prin publicarea unor articole ce vizau recenziile unor titluri, cărți, volume, lucrări, proaspăt apărute, dar în timp, autorii acestor articole au început să atingă și „aspectele teoretice ale încadrării acestor cărți”, al căror număr se amplifică aproape în progresie geometrică. Cărțile aparținând literaturii Gulagului autohton au produs șoc și groază în rândul cititorilor și a criticii literare, și nu numai, prin amploarea torturilor cvasi-evomediane de neînchipuit și intensitatea suferințelor teribile și inimaginabile îndurate de martirii închisorilor politice comuniste. Primele opinii s-au focalizat pe ideea sau concepția că aveam de-a face cu un fenomen deosebit, distinct și, mai ales, unul mai mult decât necesar, relevând, succesiv, „absența unor opere de sinteză asupra memorialisticii de detenție”.

Deși amplasată într-o pârloasă zonă periferic-marginală, literatura detenției comuniste

românești își solicita imperios-presant „dreptul la existență”, dincolo de valoarea strict *documentară*, *tezist-didacticistă* sau de cea *literară*, *excluzând totuși esteticul*, totuși, creațiile din închisorile comuniste românești sunt „inegale ca valoare”. Dacă eseistul și criticul literar Nicolae Balotă, considera că literatura concentraționară nu este „doar o culegere de documente, de mărturii, de amintiri, valoarea ei în conservarea memoriei se legitimează și prin literaturitatea ei”, la rândul său, teoreticianul literar Adrian Marino era de părere că există două modalități esențiale de abordare a detenției ca temă literară, una „prin literaturizare, stilizare, întreg ansamblul de procedee literare tipice”, și cealaltă „prin mărturie directă, documentară, pe cât posibil obiectivă”.

Cu toate acestea, revistele literare și-au închipuit oarecum naive că ar fi putut să joace rolul de a începe această lucrare istovitor-îndelungată de integrare a literaturii închisorilor românești în cadrul literaturii autohtone, neglijându-se „menirea criticii literare”. Încetul cu încetul, însă, preocuparea pentru cărțile literaturii închisorilor comuniste din România a început să scadă, deși numărul acestor tipuri de creații s-a menținut „cel puțin constant”, astfel încât după semnificativul an 2000, studiile pe această temă importantă au fost „extrem de rare”. În ceea ce privește opinia criticilor și istoricilor literari, așa cum s-a mai afirmat, se năzuiește înspre recunoașterea și stabilirea unui obiectiv documentar, a unui caracter de document al scrierilor detenției și spre constatarea unui efect sau fenomen literar „inconștient”, iar majoritatea lucrărilor, eseurilor și cărților despre literatura concentraționară românească argumentează în favoarea includerii lor ca „material literar viabil”.

Pe de altă parte, literatura închisorilor comuniste ne oferă și o serie de portrete, în general tragice, de personaje foarte bine conturate, căci purtând o bătălie mai mult decât alte scrieri și scriituri pentru recuperarea individului, a personalității umane, înjosite și martelate de regimul comunist, descoperim stupefiați în aceste cărți chipuri, contururi, figuri umane ale căror plurivalențe îmbină „trăsăturile fizice și caracteriale cu povestea fascinantă, impresionantă, dar tragică” din spatele fiecărui încarcerat politic. De asemenea, găsim și evaziunile imaginativ-fanteziste prin care personajele „iau forme distorsionate și își pierd contururile” și, totodată, personalități ale istoriei, vieții politice și culturale românești prind viață în aceste pagini impresionante, bucurându-se de perspective variate care „completează fericit” varietatea, polivalența acestor figuri „devenite tragice”. În plus, după unii analiști, critici și istorici literari, cei care au fost încarcerați în pușcăriile politice comuniste „au innobilat cultura română cu creații de o valoare inestimabilă”, iar „lanțurile, foamea, beznă, umilința și toate cazenele diabolice ale bolșevismului nu au împiedicat actul creației literare, din contră, practic, literatura română s-a mutat în catacombe, a fost îngropată sub pământ, unde a dat roade neașteptate și neprevăzute de puterea bolșevică”.

În primul rând, este ușor de remarcat faptul că în spatele acestor mărturisiri se găsesc, de fapt, retrairi și memorii personale ale unuia și aceluiași trecut înspăimântător ce se propagă cititorului prin intermediul unor „oglinzi deformatoare”. Realitatea este suma, uneori *teologiae*, acestor reprezentări, concepte și concepții sau viziuni asupra lumii și vieții, inclusiv carcerale, ele luând forma unei planete de sine stătătoare, cu „coordonatele sale specifice”. Totuși, spațiul concentraționar este unul „particular”, un spațiu al unei lumi suprapuse unei realități istorice dure (vezi și „teroarea istoriei”, a lui Mircea Eliade), o lume cu legile și cutumele proprii, fie unul de tip anxios, sepulcral, închis, rece, cavernos, fie unul „iluminat, virtual”, pe aici pătrunzându-se în alte dimensiuni, fără speranță, parcă, experiența terifiantă, de neînchipuit, a închisorilor comuniste sau Gulagului carpato-danubiano-pontic luând forma unei călătorii dantești în infern, ori cea a unui *tao* inițiativ în urma căruia neofitul suferă o metamorfoză cvasi-kafkiană. La urma urmei, se poate observa judicios și un tipar, o *matrice* în acest sens: pentru cei care au trecut prin reeducare, fenomenul a luat proporțiile unui spectacol funerar-mortuar, ale unor torturi demonice, pentru multe dintre femeile trecute prin detenția comunistă, politică, de pildă, experiența încarcerării este reamintită printr-o „interiorizare și o filtrare personală a senzațiilor și a trăirilor”.

Oamenii bisericii, pe de altă parte, au înțeles această caznă sau mucenicie drept un martiriu necesar și închinat lui Dumnezeu, dând dovadă de un profund sentiment al smereniei, aceasta fiind un dar de la Dumnezeu prin care preotul trebuie să fie în slujba celorlalți oameni și să se jertfească pentru ei, și nu invers, de aceea paginile acestora sunt „senine” și impregnate de un autentic „fior creștin”. Iscușiți gânditori și poeți, autori ai literaturii gulagului din România, supun procesul unui tip de „filtru intelectual”, prin meditația și viziunea lor poetizantă, detenția ca atare ivindu-se doar „foarte vag, în fundal”. Cele mai suculente tablouri ale universului concentraționar sunt escamotate, disimulate însă, în spatele ficțiunii care oferă distanțare și permite „construirea unui imaginar literar”.

După Revoluția din Decembrie 1989, se remarcă și se publică în mod impresionant cărțile de memorii, jurnalele și culegerile de documente, care înlocuiesc pentru o perioadă de timp literatura propriu-zisă, ficțiunea. Potrivit criticului Nicolae Manolescu, acestea ar constitui chiar „cea dintâi literatură de după 1989”, fiind un segment literar și mai ales moral, etic, de care „istoria literaturii române nu se poate dispensa”. Dintre acestea, în prim-plan se află *memorialistica detenției și literatura concentraționară* sau a închisorilor comuniste, fiind înfățișat pentru prima oară după 45 de ani infernul mai mult decât dantesc al Gulagului românesc, în care au fost exterminați nu numai oameni politici non-comuniști, ci și personalități și oameni de valoare din aproape toate domeniile. Literatura detenției din România ne introduce, pe porți și paliere diferite, în funcție de memoria, harul, talentul sau geniul deținutului politic, în universul terific-înspăimântător al închisorilor comuniste, apoi ne conduce ineluctabil pe calea pe care el a pătruns în „conștiința publică în supraviețuirii lui”. Acest gen de literatură se bazează în mare parte pe memorialistică, pe relatări și interviuri ale supraviețuitorilor, dar și pe poezie, proză și roman, fiind astfel mai vizibilă decât în alt tip de scrieri întretăierea

altmaniano-carveriană dintre realitate și ficțiune, „relatarea și mai puțin esteticul”, fiind o „literatură de graniță”, întrun „cronotop bine definit” – închisoarea sau lagărul –, la fel cum și destinul, soarta sau karma personajelor sale face echilibristică „la hotarul dintre viață și moarte”, vorba regizorului american Terrence Malick, uman și animalic, realitate și vis sau delir ori halucinație, prezent și trecut.

Dincolo de „memorialistica reeducărilor”, care a beneficiat de mai multă atenție din partea criticilor, literatura detenției a cunoscut o „representare originală” și în segmentul liric, prin operele lui Radu Gyr (de mai multe ori laureat al Societății Scriitorilor Români, Institutului pentru Literatură și Academiei Române, deținut politic în perioada celor trei dictaturi: regală, antonesciană și comunistă, condamnat la moarte pentru faimoasa poezie-manifest „Ridică-te Gheorghe, ridică-te Ioane”, autor al volumelor de poezii *Liniști de schituri*, 1924, cartea de debut, *Plânge Strâmbă-Lemne*, 1927, *Cerbul de lumină*, 1928, *Stele pentru leagăn*, 1936, *Cununi uscate*, 1938, *Corabia cu tufănici*, 1939, *Poeme de război*, 1942, *Balade*, 1943 ș.a.), Nichifor Crainic (membru al Academiei Române, prizonier politic, închis la Aiud 15 ani fără să existe o sentință judecătorească, dar care

a devenit, din păcate, informator și colaborator al Securității, „pentru gamela cu zeamă”, potrivit lui Teohar Mihadaș, *Pe muntele Ebal* și a lui Zosim Oancea, *Închisorile unui preot ortodox*) și Teohar Mihadaș (prin volumele de poezii *Șesuri natale*, 1916, *Șoim peste prăpastie*, versuri, 1962-1964, apărut în 1990, *Poezii alese*, 1914-1944, 1990, și nu numai), Eugenia Adams-Mureșanu (autoarea cărților de versuri *La izvorul cu pietre albastre*, 1967 și *Sonete*, 1968), Dumitru Bacu („cunoscut drept un mare scriitor, el fiind primul și unul dintre cei mai mari deconspiratori ai atrocităților comuniste din România”, autorul volumelor de poezii *Aiud*, 1961 și *Cfranda*, 1963), Ionel Zeană (autorul cunoscutului poem *Balada haiducului din codrii Babadagului* și al romanului *Vulturii Pindului*, 2002), Zahu Pană (cel care a publicat în 1982 lucrarea *Poezii din închisori*, o culegere antologică din opera lirică a peste 50 de poeți cunoscuți și anonimi, și volumul propriu de versuri *Cu acul pe săpun*, 1989), Sergiu Grossu (autorul volumelor de poezii *Lanțul*, *O rază de soare* și *Pietre de aduceri aminte*, toate apărute în anul 1971) și alții.

În afara importanților și apreciaților autori menționați, printre cele mai valoroase estetice vorbind dintre operele și creațiile literaturii detenției sau Gulagului românesc obligatoriu

trebuie menționate: *Jurnalul fericirii*, de Nicolae Steinhardt; *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, de Constantin Noica; romanul *Dans în lanțuri* de Hans Bergel, considerat de Ana Blandiana drept „cel mai complex, cel mai subtil, cel mai în cunoștință de cauză despre teroarea comunistă din România anilor 1950”; *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, în 4 volume, de Ion Ioanid, un fel de replică la *Arhipelagul Gulag* al lui Aleksandr Soljenițin; *Gherla-Lătești și Patimile după Pitești*, de Paul Goma; *Fenomenul Pitești*, de Virgil Ierunca; *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, de I. D. Sârbu; *Brazii se frâng, dar nu se îndoiesc*, de Ion Gavrilă Ogoranu, în 7 volume; Dicționarul lui Cicerone Ionițoiu – *Victimele terorii comuniste. Arestați, torturați, întemnițați*, din care au apărut până acum nu mai puțin de 11 volume; cărțile istoricului Radu Ciuceanu: *Intrarea în tunel* (Memorii, vol. I), 1991, *Potcoava fără noroc* (Memorii, vol. II), 1994, *Regimul penitenciar din România 1940-1962*, 2001, *Pecetea diavolului* (Memorii, vol. III), 2002, *Rezistența armată din Munții Făgăraș. Gruparea Ion Gavrilă Ogoranu 1949-1955*, București, 2007, împreună cu Adrian Brișcă; *Povestiri din închisori și lagăre*, de Petre Baicu; *Pe Muntele Ebal și Steaua câinelui*, de Teohar Mihadaș; *Evadarea tăcută și Evadarea imposibilă*, de Lena Constante și multe altele.

Acest tip de literatură poate fi încadrat și la faimoasa „literatură de sertar”, respectiv cărți scrise înainte de 1989 cu un caracter *subversiv*, dar apărute după Revoluție, din cauza cenzurii comuniste, și despre care se spunea că nu prea există, că „lipsește cu desăvârșire”, dar din care s-au publicat cărți valoroase, precum cele de mai sus, la care se pot adăuga, de pildă, romanele lui I.D. Sârbu, *Adio, Europa!* și *Lupul și catedrala*, de o critică acerbă la adresa fostului regim comunist. Desigur, în cadrul literaturii detenției românești s-au scris și cărți mai puțin apreciate, în pofida grozăviilor și suferințelor din închisorile și lagărele comuniste românești, care nu au valoare literară, estetică, dar sunt considerate „mărturii prețioase” ale unor vremuri îngrozitoare – să sperăm apuse pentru totdeauna.

#### Bibliografie

- Baicu, Petre, Salcă, Alexandru, *Rezistența în munții Brașovului*, București, Editura Sânziana, 2018.
- Balotă, Nicolae, O istorie salvatoare, în *Istoria literaturii de detenție*, București, Editura Ramida, 1998.
- Dănălache, Teodor, „Dumitru Bacu”, în *CrestinOrtodox.ro*, 4 iulie 2012, online.
- Kloos-Ilea, Mihaela, „În leagănul memoriei. O mărturie despre deportare”, în *Povești săsești*, 22 noiembrie 2013, vers. online.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Marino, Adrian, „O carte de sertar”, în *Tribuna Ardealului*, 1993, nr. 68.
- Mănăilă, Anca Maria, *Universul concentraționar în literatura română. Discursul memorialistic*, Teză de doctorat, Târgu Mureș, 2011.
- Palas, Crina, „Literatura detenției. Poemul suferinței și al învierii”, în rev. *Astra. Supliment Literatură, artă și idei*, serie nouă, anul I (XLIV), nr. 1 (324), 2010.
- Ștefănescu, Alex., „Scriitori arestați (1944-1964)”, în *România literară*, 2005, nr. 23, accesat la 7 iulie 2013, vers. online.
- Vrabie, Diana, „Literatura detenției: Sergiu Grossu”, în rev. *Limba Română*, nr. 1-2, anul XXII, 2012.



Dorel Petrehuș

*Dincolo de gratii* (2013), acrilic pe pânză, 70 x 50 cm

# Despre canonul literar și canonizare (I)

Adrian Dinu Rachieru

Plutind în confuzie, prelungind un impas teoretic (fără a cădea de acord asupra unor criterii și principii) sau expediind chestiunea ca fiind perimată, discuțiile despre canon, chiar dacă și-au surdinizat insurgența primilor ani postdecembriști, devin pasionale, inflamate și interminabile când sunt punctuale, fluturând liste ale „canonizabililor”. Deși o recapitulare contextuală n-ar fi de prisos, ne rezumăm a constata că dezbaterile de la noi par „a fi uitat originile” (Simuț 2017 : 468), mai exact „învățăturile” lui H. Bloom. E drept, am asistat la o „bruscă inflație” după traducerea cărților sale, problema canonului devenind, fără „precauțiuni metodologice”, „o obsesie teoretizantă” (Mincu 2011 : 256), un fel de „cheie franceză” bună în orice intervenție. Fără a lămuri, însă, criteriile de omologare canonică și responsabilitatea canonizării. Obscurizarea criteriilor, eclipsând caracterul lor de *summa* (Mincu 2011 : 247) în sensul „complementarității semi-otice”, înverșunarea în reconfigurarea canonului prin rocade fragile, nejustificate estetic, ne obligă să constatăm că, până la urmă, nu canonul, ci canonizarea suscită interes. Dincolo de aproximațiile teoretice, miza e practică, întreținând o bătălie care vizează revizuirea în ierarhie, sancționând căderile în rang, uzura morală, rezolvând *acum* probleme care cad în sarcina posterității, oricum incertă. Dezbaterile e, categoric, necesară; doar că purtată de „contestatari improvizati”, ea privește, cu deosebire, canonizarea și cade în ridicol câtă vreme aprigii și grăbiții combatanți, prin autocanonizare, încearcă să-și arondeze un loc în spațiul canonic.

Pe urmele lui Ion Simuț vom distinge între *schimbările în canon*, cu ajustări lente sau precipitate, și *schimbarea de canon*, situația din urmă fiind ilustrată, ca tentativă recentă, de ofensiva postmoderniștilor, dorind a impune – prin substituție – un canon propriu, generaționist. În primul caz, vorbim de un canon general, ctitorit ca medie a opiniilor critice profesioniste, de prestigiu public, fără pretenția imuabilității. Dacă avem în vedere istoria evenimentială, cu deosebire seismică unor epoci, provocând „rupturi” și, mai ales, spiritul lor, promovând alte valori, atitudini, standarde etc., circumscrise istoric, deosebim fi-rești canoane „de epocă”. De pildă, negativismul proletcultist a încercat să impună, prin pontifiile vieții literare, un canon politic; el va fi dislocat de cel neomodernist prin „enclava estetizantă”, sus-trăgând literatura presiunii ideologice, refăcând legăturile cu o tradiție ocultată. Taxat ca tardo-modernist, canonul va fi contestat prin noua paradigmă a postmodernismului, după cum, după '89, întreaga literatură din perioada totalitară, în-festată de-a valma, va fi supusă, prin voci răzlețe, oprobriului, canonul epocii „socialist-comuniste”, fiind, chipurile, opera regimului politic și, în consecință, anulat. Că astfel de „revoluții de presă” au eșuat, din fericire, se știe, canonul neomodernist, construit prin voci de autoritate critică (estetică), ieșind consolidat, chiar dacă înverșunarea con-testatară semăna izbitor cu furiile proletcultiste, aducând la rampă arbitrii ideologici sub flamura *est-eticii*.

Deși supus asaltului contemporanilor, prin acțiuni destabilizatoare și infiltrații ilicite, orice

canon, în timp, suportă o erodare firească, „simplificându-se”, paradoxal. Reținând, cu adevărat, *valorile esențiale*, chiar dacă oferta crește vertiginos și presiunea masei de scriitori obligă la reconfigurări / înnoiri. Să observăm, însă, că postmodernismul, fiind pluralist și relativist, nu agreează *canonul unic*. Dacă penetrarea canonului neomodernist a eșuat (fiind vorba despre o literatură „diferită”), postmoderniștii (ca anticanonici) ar trimite canonul estetic „spre lada de gunoi a teoriei și a istoriei literare” (Simuț 2017 : 465), ignorând operatorul axiologic. Și ne întrebăm: poate fi impus un nou canon din perspectivă non-axiologică? Adică dintr-o altă perspectivă canonică, lichidând „provizoratul estetic”? În fond, prin seria de trasmutări și substituiri operate în sfera unui canon se impun *mutații axiologice*.

Forțând revendicativ o nouă ierarhie, de alt reglaj valoric, opintirile revizioniste de după '89 erau contaminate politic, folosind anticomunismul (postcomunist) ca „nou oportunist”. Se doareu, de fapt, jocuri de putere, cu valori răsturnate, nu întotdeauna motivate, exploatând o fractură istorică, mizând pe etic și pe scandaloasa ipoteză a „deşertificării”, de circulație, totuși. Dacă o nouă generație militează pentru schimbarea de canon (impunând un alt canon), notăm că această succesiune de canoane nu exclude interferența lor; după cum, dincolo de ratificări și rectificări, de inovații canonice, ființează un canon unic (generalist), în prefacere, asigurând însă reprezentativitatea. Altfel spus, prin reevaluări și rejectări, evitând flexările conjuncturale, oferind o imagine de ansamblu, larg acceptată ca obiectivă, percepută ca necesară. O listă fundamentală, nu doar de uz didactic, cu ierarhii severe, suspectate de conservatorism, rod al unui efort colectiv. Fiindcă marii critici, în chip de legiuitori, au girat destinul culturii noastre, „organizându-i” posteritatea, fixând nivelul canonicității și „reperetele modelizante” (borne canonice).

Chiar dacă, prin anii '90, Virgil Nemoianu a deschis cutia Pandorei (v. *The Hospitable Canon*) reanimând discuțiile, boala canonizării e veche. Deși fondul teoretic a rămas neelucidat, listele de circuit public s-au înmulțit, conservând nu atât condiționările multiple (interdisciplinare) ale canonului, acel set riguros de standarde / reguli, ci mai degrabă, „viciile” lui, încălcând / ignorând o cutumă bloomiană: „intervalul-tampon”. Graba contemporanilor, brusc „clasicizați”, de a penetra canonul, sfidând intervalul celor două generații și ierarhia, compromite însăși ideea de canon. Fie incomplete, fie prea aglomerate, astfel de *liste canonice*, cu autori grăbiți sau opere nevalidate, nu așteaptă lucrarea timpului; adică etapele receptării și consacrarea mutuală, a *posterioari*, reținând valori pe termen lung, selectate și sedimentate în praxisul receptării, producând „efecte”. Ca „aducătoare de anxietate”, astfel de prezențe impun prin singularitate și reprezentativitate; prima cerință, după H. Bloom, un „avocat” al canonului estetic, ar fi tocmai *originalitatea* („stranietatea”), esteticul fiind „cheia intrării în canon” (Codreanu 2009 : 55). Chiar dacă pleoaria lui Bloom pare, în vremurile noastre, „o apologie agonică” (cf. Mircea Martin), metabolismul literaturii prezintă un șir necurmat, în efervescență, de raporturi și cauzalități: rolul stimulator al predeceserilor, breșe în tradiție prin răzvrătirea unor voci, reconfigurări și, înainte de orice, „emoții estetice”, vizând „adâncime axiologică” și „conștiința canonului” (Lesenciuc 2019 : 13), cu autori în perimare sau amplificare,



Dorel Petrehuș

*Evoluție* (2013), acrilic și ulei pe lemn, 137 x 175 cm

în conformitate cu noul orizont de așteptare. Cristalizarea canonului nu este voința cuiva, chiar dacă luăm act de „fenomenul Manolescu”. Ceea ce rezultă, prin însumarea eforturilor, este un *canon impersonal* (un metacanon), reținând, prin suplimentări canonice, autori care „merg în vederile timpului”, cum spunea G. Călinescu, ei înșiși supuși revizuirilor, verificați istoric. La nivelul insului creator, canonul / canonizarea, după Bloom, poate fi chiar o „artă poetică”, însemnând o „interpretare greșită” a marilor înaintași / a textelor precursore.

Mircea Martin reține două practici canonice, niciodată coincidente, dar aspirând spre convergență, vorbind despre canonul critic (estetic) și cel curricular (Martin 1998 : 3-25). Primul asigură instituirea canonică (omologări, eliminări, reazășări), celălalt protejează memoria canonică, chiar dacă nu sunt excluse „greșite acte de filtrare și de triaj” (Nemoianu 2019 : 22), falsificând reliefurile axiologice, implicite harta canonică. Asaltul „prezenteștilor” ar fi un prim exemplu, în tentativa de a controla evoluția canonică. Dacă în vechiul regim, *instituția valorizării*, pe fundalul opoziției tacite dintre monopolul puterii (oficialitatea) și monopolul opiniei (al profesioniștilor criticii literare), funcționa cu „mijloacele luptei politice” (Pricop 2005 : 174), piața liberă a literaturii, în haos comunicațional și deculturalizare freatică, într-o epocă fluidă, de flux incontinent, epidemic, scapă unor filtre severe. Operatorul ideologic și „eroismul estetic” (strategia esopică) conduceau la hibridări și supralicitări, în ambele sensuri. Acum, în societatea mediatică, hățișul rețelelor instituie orizontalitatea, direcțetea, imediatitatea, subminând, prin aplatizare, structurile piramidale. Cândva, echipa de critici construiseră o scară de valori, impunând un canon propriu (estetic), în conflict cu cel oficial (preponderent politic). „Lăsați de capul lor” (Manolescu 2008 : 1449), criticii, prin canonul estetic, au încercat o corectă „valutare” (cf. R. Voncu), lucrând cu ierarhii consensuale și „o dublă contabilitate morală”, temperând zgometul propagandistic. Chiar dacă *Tezele* din 1971 au trezit spaima unor posibile reveniri, ele n-au produs avarii majore în plan literar. Șaizecismul a asigurat racordul cu o tradiție retezată, deși generația e taxată, nedrept, ca fiind „defazată și nelegitimă” (cf. M. Cărtărescu), o „clonă” a interbelicului în ochii postmoderniștilor. După sufocantul corset ideologic, deși canonul nu trebuie pus în slujba vreunei ideologii, după erupțiile naționalismului emfatic, sperând a rescrie Istoria literaturii, după noul concept de canon (pluriperspectivist, reciclând stiluri istorizate, de dispensă axiologică, cum vor unii), după etalonul est-etic, la altă oră istorică (colapsarea comunismului), folosind un alt filtru politic, s-ar părea că „nefrescul” literaturii „sub comunism” devine „incitant”, ofertant „ca expresivitate” (Negrici 2019 : 683), impunând un unghi nou de abordare în locul celui estetic. Dacă revoluția canonică postdecembristă a propus, în diagrama axiologică, doar modificări minore, ea întreține, însă, o „psihoză axiologică” (Mincu 2011 : 253) prin relativizarea valorilor, slăbind canonul (prin descentrare și multiplicare). Asistăm oare, într-o lume plurală, cu istorii alternative, la moartea canonului? Supremația divertismentului, devitalizarea spiritului critic, confuzia succes / valoare (topurile literare folosind indicatorii economici de piață), „actualizarea” unor texte canonice („incompatibile” cu prezentul), rupturile în



Dorel Petrehuș *Chipuri suspendate I* (2013)  
acrilic și ulei pe pânză, 235 x 111 cm

lanțul canonic etc. nasc întrebări îngrijorătoare privind chiar soarta literaturii.

\*

Lista de poeți canonici (sau „presupus canonici”, cum bemola N. Manolescu) propusă de *România literară* (nr. 16/2019) și ancheta interminabilă a *Cafenelei literare* despre *Poezia canonică românească* au iscat valuri, scoțând din somnolență o temă aparent părăsită. Cum angoasa prezenteismului întreține febra listelor, suntem obligați la alte câteva precizări de ordin conceptual-metodologic.

Discutând despre „eternitatea canonului”, Mihai Zamfir ne reamintește că fiecare literatură își conservă „un nucleu esențial”, aparent imobil, acel *fond de bază* (stabil, de relativă fixitate, suportând, totuși, – cu lentoare – varii corijări), făcând din cultură „un pilon național rezistent” (Zamfir 2019 : 4). Și repunând în discuție această frecventată temă, asaltată de numeroși contribuitori, întocmind cu febrilitate „liste” conjuncturale și provocând – vorba lui Ion Simuț – „turbulențe”. Canonul, oricum, *nu este o ficțiune intelectuală*, sublinia Mihai Zamfir.

Așa fiind, credem în necesitatea canonului (într-o epocă, vai, confuză axiologic), dar nu și într-o istorie literară „canonică”, obsedată de liste, precum a noastră. Pentru simplul fapt că o istorie a literaturii – avertiza Marian Popa – „nu poate fi doar un panteon”; altfel zis, și „literatura stupidă”, spunea același, poate fi „material muzeal”. Adică am putea avea un *canon istoric* și un altul strict estetic. S-ar cuveni, întâi, să detaliem chestiunea și, mai ales, să (ne) definim termenii. Să însemne canonicitatea intangibilitate, adică

mortificare? Să fie canonul un „import fraudulos” sau, mai degrabă, un transfer fraudulos, preluat din sfera religiosului? Oricum, canonul laic *nu e închis*, poate fi „penetrat” prin lărgirea listei canonice (firește, în aceleași condiții de omologare); încât, inevitabil, asistăm la înmulțirea acestor liste, de uz didactic (presupus diferite). Totuși, unde mai e *stabilitatea canonică*? Canonul, negreșit, e în prefacere (acumulări, sedimentări, evacuări, negocieri) și suportă verificări succesive. Așa fiind, el este doar reproductiv sau în continuă reinnoire? El se îmbogățește sau e deconstruit, până la distrugerea „dispozitivului canonic”? În fine, în epoca globalizării, învolburată de cruciadele socio-politice (feminism, afrocentrism, neoistorism, deconstructivism etc.), purtate în numele unor „reparații istorice”, *canonul național* mai supraviețuiește?

Discuția e, însă, binevenită. Afirmatia lui N. Manolescu („canonul nu se discută, el se face”) este doar imprudentă. În realitate, canonul, ca *operă colectivă*, chiar se discută; el se face, fiind în pre-facere. Ce canon s-a făcut fără discuții?, se întreba, îndreptățit, Mircea Martin. Și fără a ignora dispeceratul manolescian (de contribuție decisivă, dar nu exclusivă), trebui să reamintim că sfera canonului, implicit galeria canonicilor în anii postbelici, exceptând injoncțiunile ideologiei, sovietismul și deriva ceaușistă, a angajat întregul front critic. Adică *al doilea front critic* (cf. Constantin Pricop), venind ulterior cu intervenții corective, nuanțări, declasări etc., eliberându-se de jocul circumstanțial. Doar iluzia autorității critice, „o moștenire istorică” de care nu ne lepădăm, făcând din cronica literară o instanță canonizatoare, ne face să credem că judecățile de primă instanță (critica de întâmpinare) fixează canonul. Ele, acele judecăți, sunt conjuncturale și superficiale, relative și amendabile, lipsindu-le perspectiva; distanțarea, altfel spus, funcționând ca „barieră critică”, deși nu poate fi vorba, nici în acest caz, de ierarhii osificate și aprecieri „definitive”. Cum bine spunea Nicoleta Sălcudeanu, „canonul este un copil cu mai multe moașe”. Vechiul canon se restrânge, unii canonizați ies din actualitate, noile achiziții își fac loc (uneori cu coatele), circumstanțele / standardele de epocă intervin în „joc”, selecția poartă pecetea gustului, dar și a idiosincraziilor. Fiindcă acceptăm *realitatea canonului ca dat subiectiv*, rod al interpretărilor într-un spațiu de certă varietate polifonică, supus în permanență interogațiilor critice. Ce ne facem însă cu „elegiaca” concluzie a lui H. Bloom, potrivit căruia „criticii nu pot crea canonul”. Cine atunci s-ar încumeta și ar avea autoritatea canonică să o facă? Și, în fond, o sumă de subiectivități poate fi garantul obiectivității? Deci: 1). Nici un critic nu face canonul, el fiind o *operă colectivă*; 2). Canonul funcționează în variante naționale; 3). El are ca fundament esteticul, este un cumul de singularități și propune / impune o listă în prefacere, confirmând lovinesciana mutație a valorilor. Testul operelor canonice ar fi *recitirea* (H. Bloom *dixit*): „dacă nu impune o recitare, opera nu poate dăinui”, scria el, analizând „ciclul de viață al poetului puternic” cum o va face și în *Anxietatea influenței*. Dar în epoca „analfabetismului TV” (cum zic sociologii), a internauților, lectura e în recul. Recitirea, e limpede, vizează cercul îngust al inițiaților.

# Sistemele dialectico-speculative

Acad. Alexandru Surdu

Fiecare formă noetică a Speculațiunii reprezintă și o formă de autoîntemeiere, de ilustrare a Deceestelui, începând cu cele cinci Supercategorii autologice care se exprimă pe ele însele, fiecare fiindu-și suficientă sieși, dar și celorlalte patru. Arheotomia, cu toate tipurile sale este un fel de pătrundere a gândirii în intimitatea lăuntrică a fiecărei Supercategorii, pentru a-i speculativa alcătuirea și rostul de a fi ceea ce este. Relațiile între Supercategorii sunt modalitățile prin care se bazează fiecare pe celelalte regăsindu-se reproduse catoptronic începând cu propriile lor negații sau negative de oglindire a lor „pe dos”, cum se zice. Schemele dialectico-speculative sunt un fel de eșafodaje, cum le-am spus, de temeuri pentru ridicarea fiecărei „construcții” speculative. Dar există și o formă a formelor noetice speculative prin care se întemeiază fiecare schemă dialectico-speculativă pe toate celelalte scheme diferite sau de același fel în cadrul sistemelor dialectico-speculative.

Prin analogie, cum s-a și făcut de obicei, putem considera că schemele dialectico-speculative reprezintă pentru Speculațiune ceea ce sunt raționamentele sau silogismele pentru Rațiune, iar sistemele dialectico-speculative ar fi analoge demonstrațiilor.

Sistemele dialectico-speculative sunt categorial-filosofice, dar pot fi elaborate și pe discipline filosofice. La Hegel, de exemplu, *Enciclopedia Științelor Filosofice* este sistemul ca atare, iar *Știința Logicii* și *Estetica* sunt sisteme disciplinar filosofice. Toate sunt elaborate însă pe baza schemelor dialectico-speculative (de fapt, mai mult dialectice decât speculative) triadice. „Înlănțuirea” acestora înseamnă întemeierea lor unele pe altele, justificarea lor ca precedente sau succedente ale celorlalte, făcând abstracție de faptul că, personalizate,

categoriile care compun triadele trec unele în altele. Mai precis, sunt lăsate să treacă sau chiar obligate de către autorul sistemului, cu motivația că „așa stau lucrurile”.

Cele mai simple sunt *sistemele dialectico-speculative binare*. O primă încercare de alcătuire a unui astfel de sistem categorial-filosofic este *Tabla pitagoreică* a perechilor de opuși: finit-infinit; par-impar; unu-multiplu; dreapta-stânga; masculin-feminin; staționar-mișcător; drept-curb; lumină-întuneric; bun-rău; pătrat-oblong. Aceste perechi de opuși sunt considerate, zice Aristotel, ca principii ale obiectelor (*archai ton ontou*). Adică, pe baza fiecărui cuplu, s-ar putea alcătui câte un „sistem” corespunzător unui anumit domeniu. Pornind, de exemplu, de la cuplul de principii (*archai*) masculin-feminin, fiecare fiind contrar (*enuntion*) celuilalt, prin combinarea lor (*mixis*) sau unirea contrariilor, de tipul *coincidentia oppositorum*, sau „sinteza” lor, se obține un al treilea ș.a.m.d. Concretizat, se poate porni de la cuplul (bărbat-femeie), ca în *Cartea Genezei* din *Pentateuh*, și se ajunge la familie, gintă, trib și popor. Iar, în cadrul acestuia, pornind de la cuplul (bine-rău), putem să ajungem la caracterizarea morală a fiecărei societăți, iar prin cuplul să zicem (dreptate-ndreptate), la caracterizarea juridică a societății.

Toate acestea ar fi reproduceri catoptronice, „proiective” sau „constructive”, mai mult sau mai puțin extinse (sistematice sau mai puțin sistematice), bazate pe anumite principii, ca puncte de plecare (*arche* înseamnă și „început”) ale unor domenii de referință ale Speculațiunii.

Aristotel menționează faptul că autorii *Tablei pitagoreice* n-au reușit să facă legătura dintre aceste principii și cauzele (*aitiai*), adică Temeiul care determină acțiunea acestora. În *Pentateuh*, Dumnezeu este cel care l-a făcut pe om (*causa efficiens*) din țărâna Pământului



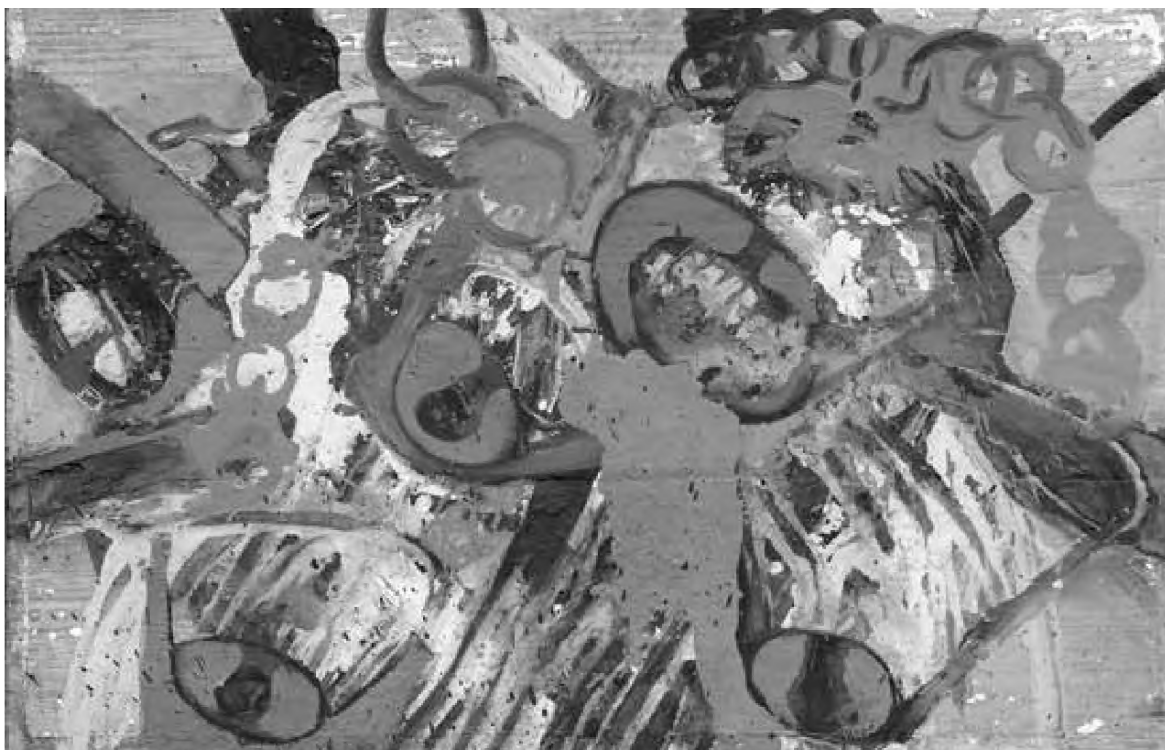
Alexandru Surdu

(*causa materialis*), după imaginea (*hat'eikona*) și după asemănarea (*kath'homoiosin*) Lui (*causa formalis*), ca să stăpânească tot Pământul (*causa finalis*).

*Sistemele dialectico-speculative triadice*, dintre care cel mai desăvârșit este sistemul enciclopedic al lui Hegel, indiferent de calitățile sau defectele lui, pornesc de la o schemă triadică de bază de tipul: teză, antiteză, sinteză, în care, fără respectarea semnificațiilor originare ale celor trei componente, apar de regulă trei categorii sau Supercategorii. În sistemele cu personificarea categoriilor, Temeiul îl constituie autodeterminarea categoriilor sau Supercategoriilor (automișcarea, autodevenirea, autodezvoltarea lor), la Hegel autoraportarea Ideii absolute la Sine.

Concret, constituirea acestor sisteme se face prin alegerea unei categorii care să aibă valoare de principiu (*arche*), adică de început. Aceasta, fie că se dedublează în contrara sa, fie că se scindează în două contrare, este urmată de sinteza acestor cupluri contrare. Sinteza, la rândul ei, devine principiu al altei triade ș.a.m.d. La Hegel se începe cu Ființa a cărei dedublare este Nimicul iar sinteza acestora este Devenirea. Aceasta, considerată Ființa determinată (*Dasein*), devine categoria de început a celei de a doua scheme triadice. Aici însă Hegel intervine și deschide trei triade, identificând Ființa determinată și cu Ceva (*Etwas*), și cu Calitatea. Ființa determinată devine Ființă pentru altul (*Sein-für-anderes*) și, reunită cu Ființa determinată, devine Ființă pentru sine (*Fürsichsein*); Ceva devine Altul (*Andere*), iar sinteza lor Infinitul (*Unendliche*); Calitatea devine Cantitate, iar sinteza lor devine Măsura (*das Mass*), care, la rândul ei, reprezintă Esența (*das Wesen*). Și, făcând abstracție de triadele intermediare, Esența devine Fenomen, iar sinteza lor Realitatea. După care se trece la Concept (*Begriff*) ca sinteză între Ființă și Esență.

Fiecare trecere își are Temeiul atât în triada următoare ca sinteză, cât și în triada precedentă ca început. „Întrucât Conceptul, zice Hegel, s-a arătat a fi adevărul [sinteza] Ființei [teza] și Esenței [antiteza], care s-au reîntors în el ca în Temeiul lor, *invers*, Conceptul s-a dezvoltat din Ființă [teză inițială] ca din Temeiul său”. Adică, Sistemul dialectico-speculativ oferă o dublă întemeiere



Dorel Petrehuș

*Muzicalitatea tălăngilor* (2013), acrilic și ulei pe lemn, 48 x 74 cm

# Porphirios și Iamblichos

Vasile Zecheru

*Porphirios e al doilea mare neoplatonic după Plotin. Importanța lui reiese și din faptul că Plotin l-a însărcinat să-i redacteze opera, care a luat forma Enneade-lor.*  
Anton Dumitriu

*Iamblichos a fost un foarte apreciat dascăl al timpului său, fapt pentru care a primit numele de dascăl divin.*  
Hegel

*...cunoașterea sistemului plotinian s-a răspândit, prin Porphirios și Iamblichos, pe tot cuprinsul Imperiului roman unde exista interes pentru filozofie.*  
Thomas Whittaker

spiritual este, de la sine înțeles, una nevăzută și plină de mister căci numai dintr-o altfel de tainică interacțiune se naște, pe atunci, iluminarea aspirantului ca trăire ființială. De regulă, nici maestrul și nici discipolul nu vorbesc despre transmiterea și, respectiv, receptarea cunoașterii de Sine așa că nu-i de mirare că cercetările ulterioare constată o tăcere mormântală în legătură cu acest aspect al colaborării dintre cei doi.

Există și referiri la un moment tensionat care, în mare parte, pare să fi fost generat de viziunea plotiniană pesimistă asupra condiției umane, magistrul nelăsând să se întrevadă vreun remediu pentru suferința atotstăpânitoare. Drept urmare, entuziasmul și speranțele lui Porphirios se năruiau iremediabil, depresia i se agrava ciclic și gândul sinuciderii începuseră să incolțească în mintea sa; așa se face că elevul scriitor, mândria școlii plotiniene... *prinse ură pe trupul său, precum și pe tot neamul omenesc; ne-maiputând suporta tensiunea interioară, el părăsește abrupt și fără explicații școala și pe maestrul său, deopotrivă. Plotin, un fin observator al celor subtile căci, el... nu veghea ca orbul...*, își va cauta cu insistență discipolul și după ce-l găsește... *revărsă asupra lui un bogat șuvoi de vorbe, ce-i întoarse la viață sufletul gata să-și ia zborul din trup...* (Leopardi și Eunapios în Porphirios, pp. 187-198 și 199-202) La sfatul maestrului, în urma acestui incident cu iz de psihopatologie, Porphirios va pleca în Sicilia pentru refacere; aflat aici, va finaliza tratatul său împotriva religiei creștine despre care, chiar dacă s-a pierdut pentru generațiile următoare, au rămas unele referințe și comentarii remarcabile. La revenirea în cetatea celor șapte coline, Porphirios va afla cu durere că învățătorul său, marele Plotin, se retrăsese discret și definitiv în lumea celor drepti.

La maturitate, Porphirios a înființat și a condus o școala de neoplatonism care funcționa asemănător cu cea a lui Plotin. El a avut discipoli eminente care s-au răspândit pe întreg cuprinsul imperiului ducând cu ei nobila învățătură metafizică și tradiția pithagoreică despre ordinea universală în spatele căreia se întrevea un plan divin și o voință supra-umană.

Porphirios a lăsat un succint comentariu la *Categoriile* aristotelice marcând cumva, prin aceasta, tendința neoplatonicienilor de a participa la edificarea unei gândiri clare și precise; textul lui Porphirios<sup>4</sup> prezintă concis nu doar principalele clase de concepte rămase de la Stagirit, ci și teoriile rivale susținute de filozofii antici; ca o recunoaștere a meritelor lucrării s-a consemnat adesea că aceasta a fost utilizat mult timp ca un îndreptar pentru predarea în școli a logicii aristoteliene. De o limpezime remarcabilă în ceea ce privește expunerea argumentației, textul lui Porphirios declanșează, în Evul mediu, o dezbateră aprinsă privind *universalele*<sup>5</sup> care, multă vreme, a animat scolastica timpurie și a generat clarificări notabile.

În buna tradiție a învățaturii pithagoreice, Porphirios proclamă și el, cu tărie, că aspirantul nu poate ajunge la cunoașterea de Sine decât după ce, în prealabil, a parcurs *kathassis*-ul, purificarea generală sub toate aspectele sale. Altfel spus, *kathassis*-ul premerge și condiționează *fothisis*-ul (iluminarea) – vederea luminii lăuntrice. Eradicarea viciilor în

a fiecărei categorii sau Supercategorii atât prin Schema dialectico-speculativă precedentă, cât și prin cea succedentă. Raportările contrare dintre categorii și Supercategorii, ca teze și antiteze, ilustrează caracterul dialectic al sistemului, iar faptul că acestor raportări (triadice) le-ar corespunde și ceva din domeniul de referință al Speculațiunii, care să fie reprodus catoptronic, ar garanta și caracterul speculativ al sistemului. Rămâne discutabil doar începutul, prima categorie. La Hegel, Ființa (în accepția lui) ar fi cea mai simplă categorie, la Fichte Eul ș.a.m.d.

Se observă însă că majoritatea triadelor enumerate mai sus n-au niciun suport referențial, ci sunt simple raportări inacceptabile între categorii. În plus, trecerea de la o schemă triadică la alta nu se reduce la preluarea sintezei precedente ca teză în triada succedentă, ci presupune interpretarea ei arbitrară, de fapt înlocuirea ei cu o *alta* sau chiar cu *altele*. În această „înlocuire” rezidă, principial, sursa aplicațiilor sofisticate ale Schemelor dialectico-triadice, chiar dacă ele ar fi corecte.

*Sistemele dialectico-speculative tetradice* au fost de regulă de inspirație kantiană, tetrada fiind o reproducere mai mult sau mai puțin catoptronică a Tablei categoriilor: Cantitate, Calitate, Relație și Modalitate cu sau fără referință directă la triadele de categorii subordonate acestora.

Tudor Vianu, de exemplu, adept al kantianismului în genere (a scris *Istoria esteticii de la Kant până astăzi*, 1934), considera că momentele constitutive ale operei de artă ar fi: 1) Izolarea; 2) Ordonarea; 3) Clasificarea și 4) Idealizarea. Izolarea (care amintește faza clasică de Clausturare a Meditației artistice) ar garanta instituirea parametrilor *antitetici* spațio-temporali ai operei de artă; Ordonarea presupune referința la *calitățile* sensibile ale obiectelor; Clasificarea presupune *relațiile* și raportările de diferite tipuri între obiecte și reprezentările lor artistice, iar Idealizarea este *modalitatea* concretă, specifică fiecărei arte de a reproduce catoptronic realitatea existentă sau imaginară.

În cadrul Sistemului tetradic prezentat mai sus nu sunt utilizate Scheme dialectico-speculative.

Constantin Noica a încercat, cu ajutorul schemei sale dialectico-speculative tetradice, să elaboreze un fel de „sistem” al triadelor categoriale subordonate Cantității, Calității și Relației din Tabla kantiană. Utilizând următoarele prescurtări: T (Temă); AT (Antitemă); Tz (Teză) și TR (Temă regăsită), prezentăm următorul Sistem:

CANTITATE		CALITATE		RELAȚIE	
1) T	Totalitate	1) T	Nelimitație	1) T	Autonomie
2) AT	Pluralitate	2) AT	Negație	2) AT	Cauzalitate
3) Tz	Unitate	3) Tz	Afirmație	3) Tz	Inherentă
4) TR	Totalitate	4) TR	Nelimitație	4) TR	Autonomie

Făcând abstracție de faptul că Noica numește altfel categoriile din fiecare triadă și le inversează ordinea, se observă modalitatea prin care se trece de la o schemă la alta: Tema regăsită din prima schemă devine Antitema din schema succedentă ș.a.m.d. Se observă și faptul că Tema regăsită din schema precedentă nu este preluată ca atare în schema succedentă, ci este transformată (prin interpretare) într-o *altă* Antitemă. Prin astfel de interpretări (de regulă inacceptabile) se pot comite sofismele speculative din Sistemele dialectico-speculative tetradice în care se operează cu scheme.



paralel cu ceea ce am putea denumi generic, cultivarea virtuților alcătuiesc conținutul acestui proces de purificare fără de care nu se poate vorbi despre o realizare spirituală autentică. Porphyrios clasifică virtuțile în patru clase, astfel: (i) civice (eliberează sufletul de atașarea excesivă de corp și cele materiale) menite să producă echilibrul și cumpătarea; (ii) purificatoare (desăvârșesc eliberarea în așa fel încât aspirantul să se poată îndrepta exclusiv către Binele suprem); (iii) contemplative ale sufletului care dorește o conduită corectă, logică, rațională; (iv) paradigmatică vizând o purificare a intelectului spre care sufletul privește cu admirație și recunoștință. (Whittaker, 141)

Detaliile lăsate posterității de către Porphyrios cu privire la tipologia virtuților sunt pe deplin conforme cu preceptele tradiționale care au ca temei faptul că entitatea umană este alcătuită din spirit, suflet, trup. În acord cu aceste condiționări și pentru ca aspirantul să poată receptată înțelepciunea cu înțelegerea sa fințată era necesară parcurgerea unui lung și anevoios drum al purificării; acest *kathasis* ce se derula sub îndrumarea strictă a maestrului rezolva toate cele trei exigențe menționate mai sus. Ca atare, prima dintre purificări presupunea o înlăturare a tuturor dependențelor corporale; pentru acesta se impuneau a fi respectate reguli stricte de igienă, o dietă specială, eliminarea unor excese fizice etc. Cea de-a doua purificare viza eliminarea relațiilor toxice, a emoțiilor negative și a deprinderilor curente care tensionau viața aspirantului, produceau remușcări și sentimente de ură, furie, vinovăție etc. În fine, ultima dintre purificări, cea eminentă spirituală, avea în vedere cultivarea unei gândiri corecte, eliminarea conștientă a ideilor nocive și cultivarea idealurilor înălțătoare. (Porphyrios, 2008, pp. 77-116)

II. Prin prisma exigențelor moderne, scrierile filozofice semnate de către Iamblichos sunt considerate a fi ...o compilație fără prea mult caracter personal... și aceasta pentru că, la el ...gândul coboară, devenind imaginație, universul inteligibil devine o împărăție a demonilor și a îngerilor, conferindu-li-se acestora și o clasificare, iar speculația devine un fel de magie. (Hegel, p. 190) Dacă privim însă din perspectivă ezoterică, Iamblichos își întrece maestrul iar prin ceea ce va lăsa posterității, face dovada că a fost un adept pithagoreic instruit și devotat cauzei. Spre ilustrare, prezentăm în continuare, câteva astfel de aspecte ce pot fi considerate dovezi ale apartenenței neoplatonicienilor la venerabila tradiție inițiativă a pithagoreicilor.

De la Iamblichos, știm formula jurământului de păstrare a secretului<sup>6</sup>, legământ pe care orice pithagoreic îl presta pe simbolul Tetradei / Decadei înainte de a i se revela adevărul: *Jur pe cel care a transmis sufletului nostru Tetraktys-ul în care se găsește izvorul și rădăcina veșnicei naturi.* (Ghyka, 1998, p. 41) Știm, de asemenea, cum debuta o zi din viața unui pithagoreic aflat într-o comunitate fraternală pentru instruire inițiativă: *ce voi face astăzi?* – se întreba el la deșteptare conștientizând (vizualizând) întreaga derulare ulterioară – pentru ca apoi, înainte de culcare, să revadă mental toate acțiunile întreprinse, cu erorile și omisiunile inerente. Cu timpul, astfel de exerciții derulate cu regularitate intrau în obișnuința comună și, astfel, prin simpla lor asumare, introduceau un grad mai mare de conștientă și ceea ce înseamnă rutină cotidiană, conduită socială și interacțiune cu semenii. (Ghyka, 1981, p. 205)

Iamblichos ridică puțin vâlul și în ceea ce privește exercițiile spirituale pe care le practicau pithagoreicii pentru a-și lua mai deplin în stăpânire ființa; mnemotehnicele cu recitarea unor eufonii anume



Dorel Petrehuș  
ulei pe pânză, 190 x 150 cm

Obârșie (2010)

recomandate, rezolvarea unor teste ingenioase, intonarea de incantații etc., toate acestea alcătuiau o paletă largă de instrumente specializate în disciplina și capacitatea mentalului uman. În plus, cina comună, cu libațiuni și scurte cuvântări, reprezenta un prilej deosebit menit să consolideze coeziune și omogenitatea grupului pithagoreic și să confere interacțiunii fraterne un aer de sacralitate. În finalul agapei, se recitau pasaje din *Hieros logos* iar decanul de vârstă al comunității – *presbytru* – ține un scurt discurs. (Ghyka, 1981, pp. 203-206)

În altă parte, Iamblichos ne vorbește inclusiv despre mult apreciată solidaritate pithagoreică și despre răspândirea atotcuprinzătoare a confreriei în întreg spațiul greco-roman, în Nordul Africii și în Orientul mijlociu. Pentru un pithagoreic nu conta faptul că fratele său era egiptean, roman, fenician sau evreu ci doar apartenența acestuia la comunitate și adevărată asumare prin jurământ la setul comun de principii și valori care guvernau viața acestor bărbați liberi și de bune moravuri cum se autointitulau ei. Iată faptele consemnate de Iamblichos: generalul cartaginez Miltiade (540-489 î.e.n.) – inițiat pithagoreic – recunoaște printre inamicii capturați, condamnați la moarte, un frate care a jurat pe același tetraktys ca și el și îi salvează viața; tot astfel, etruscul Nausithous îl salvează pe Eubulos din Massina care lupta în armata adversă etc. (Ghyka, 1981, pp. 203-204)

În legătură cu solidaritatea și întrajutorarea fraternală, Iamblichos lasă, de asemenea, o povestioară cu tâlc: un pithagoreic se îmbolnăvește și moare în cursul unei călătorii și toate cheluielile ocazionate de acest eveniment tragic cad în sarcina hangiuului care-l găzduia. Înainte de deces, muribundul îi spune hangiuului că nu are bani dar că îl roagă să monteze la intrare o tăbliță pe care el desenaseră un anumit semn de recunoaștere (s-a presupus ulterior că era vorba despre o pentagramă). După un timp, la hanul respectiv este cazat un străin care văzând semnul cere explicații. Hangiuul îi relatează cu lux de amănunte ce s-a întâmplat și își exprimă nemulțumirea pentru faptul că a fost nevoit să suporte el toate cheluielile cu înmormântarea. În final, aflând numele decedatului, străinul achită hangiuului, cu generozitate, întreaga sumă datorată, spre stupora acestuia. (Ghyka, 1981, p. 204)

După toate cele spuse, putem veni aici cu o concluzie provizorie: lanțul tradiției pithagoreice a funcționat neîntrerupt, de la întemeierea sa la Crotona, până la Iamblichos și, cum vom vedea, mai departe, până în zilele noastre. În parcursul

său istoric marea confrerie pithagoreică îmbracă mai multe forme organizatorice între care enumerăm neopithagorismul alexandrin cu iz de hermetism și *kaballah*, platonismul crescând la umbra Academiei atheniene și apoi, neoplatonismul cu toate nuanțele și versiunile sale, neopithagorismul roman care, treptat, va fi alțoit pe *collegia fabrorum*, discreta confrerie a măștrilor comacini și așa mai departe. (Ghyka, 1981, p. 206)

Iamblichos a lăsat câteva cărți cu caracter preponderant ezoteric, dintre care amintim: *De vita pythagorica*, *Protrepticus*, *De misteriis Aegyptiorum*;<sup>7</sup> există, de asemenea, o lucrare atribuită lui, *Teologia aritmeticii*, care cuprinde unele texte considerate a fi scrise de alți autori, respectiv de Nicomahos din Gerasa și Anatolios, episcop de Laodiceea. Cartea este însă valoroasă și merită să stăruim asupra sa din cel puțin trei motive. Întâi de toate pentru că a păstrat, în mare parte, o învățătură pithagoreică ocultă despre înțelesul aritmosofic ascuns ce se conferea numerelor și interpretarea metafizică profundă circumscrisă acestora. Mai apoi, ne dăm seama că avem puține dovezi privind tradiția numerologică atât de vastă și de confuză și că *Teologia aritmeticii* poate fi omologată ca text de primă mână în materie. În fine, realizăm că pithagorismul avea două dimensiuni distincte și radical opuse: una științifică și exactă din care s-a dezvoltat treptat matematica iar cealaltă interpretativă și intuitivă din care se plămădește mistica și ocultismul în felurile lor evoluții ulterioare. Exegeții pithagorismului au căutat dintotdeauna ...să combine caracteristicile ambelor sisteme într-o singură imagine compusă care, în mod fresc, nu reușește să rămână unită. (Cornfort în postfața la Iamblichos, p. 151)

S-a spus mai târziu că ...gândirea lui Iamblichos din Chalcis [...] domină întregul sfârșit al neoplatonismului. Acestui neopithagoreic îi plăcea să clasifice, ca și lui Aristotel, dar platonizând, pentru a regăsi lumea inteligibilă, formele religioase abundente ale păgânismului. Spre deosebire de Plotin pentru care filozofia era unicul instrument de comunicare cu ființele superioare, Iamblichos manifestă un apetit sporit față de ritualurile magice și, ca atare, va introduce, prin lucrările sale, o retorică tributară credințelor teurgice diluând astfel conținutul pur metafizic al învățăturii neoplatoniciene. (Faivre p. 65)

III. Ca un corolar al celor arătate despre Porphyrios și Iamblichos și spre a ilustra influența neoplatonismului în calitate de continuator al tradiției inițiativă vom menționa, în continuare, câțiva discipoli ai celor doi eminenti urmași plotinieni. O cercetare mai detaliată privind descendența neoplatoniciană încă mai poate fi necesară și utilă întrucât aceasta ar lumina o epocă marcată de tulburări dintre cele mai dureroase pentru istoria popoarelor europene. (Whittaker, pp. 161-165, Gibbon, pp. 365-372, Nixey, pp. 115-158)

Cel mai strălucit ucenic al lui Iamblichos a fost Sopater, un om foarte ambițios care deținea o poziție înaltă la curtea imperială și care s-a gândit, la un moment dat, să-l influențeze pe Constantin cel Mare în decizia de a declara creștinismul *religia licita*; din cauza intrigilor și a insinuărilor, acest plan nu a reușit, Sopater fiind doborât de către oponenții săi.

Istoriografia menționează încă doi intelectuali formați la școala lui Iamblichos, pe Eustathios și Themistos care au îndeplinit funcții importante; primul a fost împuneric de împăratul Constantin să reprezinte interesele Imperiului în Persia iar cel de-al doilea a funcționat ca înalt dregător la curtea imperială. (Whittaker, p. 161)

Aedexius – succesor al lui Iamblichos la școala din Pergam – căruia-i vom cunoaște sentimentele intime privind triumful creștinismului grație biografului său, Eunapius, rezultate dintr-un citat memorabil cu iz de profetie: ...*un întuneric grozav și lipsit de formă va stăpâni peste cele mai frumoase lucruri de pe pământ.* (Gibbon, pp. 365-380, Whittaker, p. 161)

Chrysanthios – profesor neoplatonician al împăratului Iulian apostatul<sup>8</sup> – care, chemat fiind cu insistență de către acesta să vină pentru a i se alătura la restaurarea elenismului, nu a dat curs invitației. Împăratul îl numește, totuși, Mare preot în Lydia dar, în această calitate, el a făcut schimbări minime, astfel încât la revenirea în forță a creștinismul ca religie dominantă, în Lydia nu s-au înregistrat mari tulburări. (Whittaker, p. 162)

#### Bibliografie

Black, Jonathan – *Istoria secretă a lumii*, Ed. Nemira, 2008;  
Cornford, Francis – *De la religie la filosofie*, Ed. Herald, 2009;  
Durant, Will – *Povestea filosofiei*, Ed. Herald, 2019;  
Favre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, Ed. Nemira, 2007;  
Flew, Anthony – *Dicționar de filozofie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;  
Ghyka, Matila, C. – *Filozofia și mistică numărului*, Ed. Univers enciclopedic, 1998; *Eстетica și teoria artei*, Ed. Științifică și enciclopedică, 1981;  
Gibbon, Edward – *Istoria declinului și a prăbușirii Imperiului Roman*, Ed. Humanitas, 2018;  
Guthrie, W.K.C. – *O istorie a filosofiei grecești*, Ed. Teora, 1999;  
Hegel, Georg, Wilhelm, Friederikh – *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol. II, Ed. Academiei, 1963;  
Iamblichos – *Teologia aritmeticii*, Ed. Herald, București, 2006;  
Messadié, Gerard – *Patruzeci de secole de esoterism*, Ed. Nemira, 2008;  
Nixey, Catherine – *Epoca întunecării*, Ed. Humanitas, 2019;  
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;  
Vlăduțescu, Gheorghe – *O enciclopedie a filozofiei grecești*, Ed. Paideia, 2001;  
Whittaker, Thomas – *Neoplatonism*, Ed. Herald, 2007.

#### Note

- 1 Eunapios s-a născut în Lidia, pe la anul 345 e.n.; studiază la Athena, unde rămâne timp de aproape cinci ani, după care va reveni în locurile natale și va urma școala lui Iamblichos. La maturitate, Eunapios se face cunoscut ca dascăl și va lăsa o interesantă lucrare dedicată sofștilor, precum și biografiile lui Porphyrios și Iamblichos.
- 2 În limba maternă pe care o vorbea Porphyrios, numele său original era *Meleh (Malchos)* și însemna împărat (*basileus*) iar numele cu care a rămas în istorie indica, fonetic, purpura regală ca semn distinctiv al obârșiei sale.
- 3 Ca și Plotin, Longinus – un mare erudit al timpului său – fuseseră ucenicul lui Ammonios Saccas din Alexandria; de la Longinus a învățat Porphyrios gramatica și retorica, dar și o versiune a metafizicii.
- 4 Intitulat, în original, *Isagogé*. (Dumitriu, p. 311 și pp. 329-357)
- 5 În viziunea lui Aristotel, *universalele* sunt tipuri, proprietăți sau relații care sunt comune diferitelor lor instanțe, ele existând doar acolo unde sunt instantanee.
- 6 Legea tăcerii, păstrarea purității sufletului, o dietă prescrisă și o curățenie corporală atentă erau elemente de bază ale conduitei pitagoreice pe care, de altfel, le identificăm și la Plotin care le-a transmis întocmai discipolilor săi.
- 7 Apărută în limba română în 2003, la editura Polirom; traducere, studiu introductiv, note și comentarii Tudor Dinu, cartea lui Iamblichos este o încercare eșuată de a se justifica teurgia, prin argumentație logică, rațională.
- 8 Cel care a avut încercare eșuată de a resuscita starea de fapt anterioară instaurării creștinismului ca religie de stat.

# Jacob Boehme și iudaismul (I)

Viorel Igna

Diferit față de marea parte a misticilor, care pentru a descrie experiența lor de unire cu divinul, fac apel la descrieri pozitive, sau se exprimă printr-o cale negativă sau apofatică, Boehme este mai ales un teosof. Termenul este folosit aici conform semnificației sale fundamentale de „înțelepciune a divinului”. Boehme subliniază de mai multe ori că vorbește numai pe baza iluminărilor avute; și în anumite scrisori din anii de dinaintea ultimei sale experiențe mistice, deplângea îndepărtarea ființei umane de Spiritului/Duhului Sfânt. Printre misticii cei mai importanți ai lumii germane, al doilea poate numai după Meister Eckhart, Jacob Boehme este azi mai mult citat decât citit și publicat.

Obscuritatea și rugozitatea multor expresii și a multor opere boehmiene își au o primă sursă în provocarea pe care *Filozofia teutonică* (așa cum a fost supranumit) o face posibilităților pe care le are limbajului uman de a se exprima „Realitatea divină”. Scrierile sale cele mai importante, cele teosofice, sunt, dacă sunt citite conform parametrilor în vigoare, foarte aproape de a nu fi înțelese. În timp ce sunt foarte utile celor care au acceptat să se confrunte cu noutatea concepțiilor sale, interpretând acele expresii printr-o modalitate interioară în *via interioritas*. Este imposibil de ignorat cum doctrina misticii iudaice a *Zoharului*, al cărei profunde și afasinate semnificații sunt incontestabile, și care sunt foarte asemănătoare cu ideile lui Boehme, „pantofarul din Goerlitz”, care i-a influențat atât de puternic pe toți misticii creștini din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în mod special în Germania, Olanda și Anglia. Dintre toți misticii Jacob Boehme este cel al cărui gândire, în trăsăturile sale cele mai originale, revelează o apropiere strânsă de mistică iudaică, mai ales cu cea cabalistică, dacă în mod natural se pleacă de la metaforele creștine și care printr-o modalitate alchimică, a încercat să-și exprime propriile intuiții.

Această legătură a ideilor lui Boehme cu lumea Cabalei teosofice a apărut clară misticilor Școlii sale, de la Abraham von Franckerberg (+1652) până la Franz von Bader (+1841); numai în moderna literatură erudită a fost în mod greșit uitat. Printre creștinii care s-au ocupat de Cabală, primul dintre toți a fost Pico della Mirandola, pentru care Flavio Mitridate a făcut traduceri cabalistice. Johannes Reuchlin (+1522) a expus Cabala în mod sistematic pentru a fi folosită de creștini în *De verbo mirifico* și în *Arta cabalistică*. Trebuie menționați de asemenea Egidio da Viterbo, Paolo Ricci, Pietro Galatino, Guillaume Postel și William Blake.

Biografia lui Jacob Boehme ne-a fost lăsată de Abraham von Franckenberg<sup>1</sup> în opera sa *Viața și scrierile lui Jacob Boehme*. Franckenberg a fost prietenul discipolul devotat al lui Boehme, biografia sa este mai curând romanțată, decât un punct de vedere obiectiv. Autorul s-a preocupat să pună în evidență mai mult experiențele sale mistice cu totul excepționale pe care Boehme le-a experimentat de mai multe ori de-a lungul vieții. Dacă vreuna din aceste experiențe are în mod evident un caracter simbolic, cealaltă, în schimb, trebuie să formeze substratul celei mai profunde vieți spirituale a lui Boehme. Pentru confirmarea acestor afirmații,

este el însuși cel care a afirmat că a fost împins să vorbească și să scrie despre revelațiile neașteptate ale unor adevăruri absolut imposibil să fie negate sau șterse.

Boehme, deci, era un „iluminat” și se simțea predestinat să împărtășească Adevărul, așa cum o *Auroră* era în măsură să trezească simțurile moleșite ale contemporanilor săi. Boehme s-a născut în Alt-Seidenberg, o mică localitate în apropiere de Gorlitz în 1575, într-o familie modestă. Când a împlinit vârsta de 25 de ani, în 1600, a trăit cea mai extraordinară aventură spirituală. Într-o zi, aflându-se în casă, stând pe gânduri, privirea i-a căzut pe un vas de staniu, în care se reflectau razele Soarelui. Pe neașteptate i s-a deschis în fața ochilor misterul lumii. Este dificil de intrat în această experiență a lui Boehme pentru a putea explica procesul natural și psihic. Putem spune numai că la un anumit moment totul a devenit lumină, însăși materia, vasul de staniu, părea că se topește în limitele sale fenomenice și se amestecă cu lumina care venea din afară; astfel Boehme descoperi lumina, pe Dumnezeu, care era și în lucruri. Acea viziune l-a răpit și pentru șapte zile a rămas complet în extaz. A văzut lumina lui Dumnezeu, care strălucea în lucruri, pe care le putea interpreta numai în lumina dumnezeiască:

„Într-un sfert de oră am văzut și cunoscut mai mult decât aș fi putut vedea și cunoaște dacă aș fi frecventat pentru mulți ani Școlile Superioare. Cum s-a putut întâmpla așa ceva? Nu știu nici eu și mă minunez, dar inima mea își îndreptă toate laudele sale spre Dumnezeu. Deoarece am văzut și cunoscut Esența tuturor esențelor, bazele și pricinurile tuturor lucrurilor; astfel am cunoscut originea Sfintei Treimi, originea lumii, și a tuturor lumilor, adică a lumii angelice și a Paradisului, lumea tenebrelor și lumea externă, cea vizibilă, înțeleasă ca o creatură sau o realitate exprimată de două lumi spirituale interioare. Eu am văzut și recunoscut că întreaga realitate este în Bine și în Rău și felul în care unul se naște din celălalt...”<sup>2</sup>

După o asemenea revelație, decisivă pentru viața lui Boehme, i-a urmat o lungă tăcere de 12 ani. El s-a adunat tot în sine însuși și astfel a început să scrie pagini după pagini:

„Atunci când scriu este Spiritul cel care mă inspiră într-un mod minunat, în așa fel că nu realizez dacă sunt încă pe Pământ și acest lucru mă bucură nespus. N-am timp să mă gândesc dacă mă exprim cu toate normele lingvistice corecte, mă simt pur și simplu transportat spiritual, care datorită unui straniu fenomen, îmi simt mâinile tremurând, datorită agitației spirituale, pătruns ca de un foc care mă arde...”<sup>3</sup>

Prima sa operă, *Aurora ce se naște*<sup>4</sup>, este rezultatul acestei tulburătoare activități de scriitor. După acest moment încep să apară pentru el dificultățile care nu-l vor lăsa toată viața datorită unor preoți luterani ignoranți.

Primul pastor din Goerlitz, Gregorius Richter, după ce a citit *Aurora*, într-o duminică, de la amvonul Bisericii (vara anului 1613), a ținut un discurs neașteptat de violent împotriva lui Boehme, numindu-l un „fals profet”, amenințând că prezența sa în oraș nu putea decât să atragă mânia divină.

În tăcere, Boehme, care era prezent în Biserică, a trebuit să suporte această violentă mustrare și numai și la ieșirea din Biserică l-a întrebat pe preot dacă poate să-i răspundă unde a greșit. Răspunsul a fost „Pleacă de aici, Diavole, du-te în Infern”, amenințându-l că va cere arestarea lui, dacă nu va părăsi imediat orașul. Pentru mulți ani de aici înainte, pastorul îl va persecuta, interzicându-i să scrie și punându-i și pe ceilalți preoți împotriva lui. Ereditatea sa spirituală însă parcurge întreg arcu spiritual german și Hegel îl consideră unul din cei mai mari filosofi ai umanității, pe același plan cu Platon și Aristotel.<sup>5</sup>

Doctrina faimosului pantofar-teosof este de mult timp intrată să facă parte din câmpul istoriei filosofiei. Plecând de la Hegel<sup>6</sup> care i-a dedicat un capitol în lucrarea sa, până azi, aproape toți comentatorii sunt de acord să vadă în opera obscură, neegală în ansamblul său și în același timp de multe ori confuză a filosofului teutonic, liniile unei gândiri aparținând unuia din cele mai mari genii metafisice ale umanității.

Totodată, dacă, în ce privește importanța operei lui Boehme, s-a ajuns destul de repede la o înțelegere, dacă se începe într-o manieră crescătoare, a recunoașterii influenței reale pe care ea a exercitat-o asupra gândirii filosofice germane, în demersul nostru, cel puțin așa sperăm, dorim să facem în așa fel încât să poată fi stimată, la justa sa valoare, în așa fel încât să surprindem în opera sa influența tradiției mistice evreiești, a ermetismului, a lui Reuchlin și Paracelsus.

„Marea problemă care-i domină întreaga gândire este dubla problemă tradițională a răului și a legăturilor dintre Dumnezeu și lume. Lui Boehme îi este proprie, scrie A. Koyré, o triplă intuiție metafisică, intuiția unei libertăți care se întrupează în ființă: intuiția spiritului care se exprimă prin trup; în fine, intuiția dublei necesități pentru ființă și pentru gândire a unei lupte, a unei opoziții a contrariilor a căror sinteză constituie viața.

Această triplă intuiție îi dă, pe de o parte, un Dumnezeu viu al cărui suflet este un efluviu, o scântee; un Dumnezeu-spirit care se întrupează direct în suflet.<sup>7</sup> Pe de altă parte, o lume vie în care Dumnezeu se exprimă și într-un anume sens se întrupează.<sup>8</sup>”

Ca autodidact Boehme citește operele tradiției mistice germane, fie misticii speculativi din secolul al XIV-lea, Eckhart, Tauler și Suso, fie misticii naturaliști din secolul al XVI-lea, Paracelsus, J. B. Van Helmont, S. Franck și V. Weigel, și variate opere de alchimie, astrologie și Cabala. Interesul lui Boehme pentru *Zohar*<sup>9</sup>, cartea fundamentală a Cabalei, este subliniat de Gershom Scholem: „El a descoperit, dacă putem spune așa, încă o dată lumea Sefiroth-urilor; și în mod sigur putem reține că după iluminarea avută, când de la prieteni înțelepți a învățat câte ceva despre Cabala, în mod deliberat a asimilat elemente ale gândirii cabalistice.”<sup>10</sup>

Cu *Zohar*-ul, îndreptar esențial, ce tinde spre contemplarea lui Dumnezeu, ne găsim în fața unei expresii semnificative a teosofiei ebraice. Cei doi termeni centrali ai cercetării cabalistice sunt de fapt definiția conceptului teosofic a lui Dumnezeu, Dumnezeu Binelui, Dumnezeuul Bibliei, și cercetarea raportului dintre om și divinitate.

*En Soph* (lit. fără sfârșit), este numele pe care *Zohar*-ul și Cabala în general, îl atribuie Dumnezeului ascuns și indefinit, fără calități și atribute. Numai atunci când *En Soph* se manifestă în procesul cosmic el primește atribute pozitive, care reflectă diferitele grade ale realității divine. Este magma care distruge proaspăta suprafață a Pământului, ieșind din ascunzătorul cele mai secrete. Atributele mistice ale lui Dumnezeu nu sunt concepte sau simple metafore umane, care sunt în mod inadecvat atribuite realității divine. Ele sunt însă aceeași realitate primă, din



Dorel Petrehuș  
colaj, acrilic și ulei pe pânză, 125 x 125 cm

care își trage semnificație și valoare realitatea umană. Expresia „Cununa lui Dumnezeu” nu reprezintă pentru *Zohar* o metaforă care transferă divinității un prețios ornament uman. Este în schimb chiar „cununa lui Dumnezeu” care justifică și garantează realitatea de „cunună” a omului.

*En Soph*-ul își are viața sa într-o lume ascunsă și secretă față de om, dar operând într-un proces cosmic se manifestă într-o a doua lume în legătură cu prima, prin intermediul căreia omul îl poate cunoaște: lumea atributelor.

Atributele principale ale lui Dumnezeu, craterii vulcanici prin intermediul cărora *En Soph*-ul iese în evidență, ca o flacără din profunda lume a realității sale secrete, care pentru cabaliști sunt zece și sunt numite *Sefiroth*. Acestea nu constituie marii intermediari dintre Dumnezeu și om, sfere de emanație distincte de divinitate, ci sunt ele însele manifestări ale lui Dumnezeu conform diferitelor grade de manifestare. *Sefiroth*-urile sunt emanate în același timp de Dumnezeu și în Dumnezeu. Constituie o mișcare tipică a ființei sale secrete și constituie în același timp calea prin care misticul poate veni în contact cu *En Soph*, care se manifestă cu puterea sa creativă. Cele zece sefiroth-uri sunt deci cele zece chipuri, și ele aparente și tot timpul diverse ale aceluiși *En Soph* într-o acțiune continuă.

„Din cele zece sefiroth-uri, *Keter*, suprema cunună a Divinității; *Chokhmah*, înțelepciunea, sau ideea primordială a lui Dumnezeu, *Binah*, inteligența explicativă a lui Dumnezeu, iubirea sau grația, harul lui Dumnezeu; *Gevurah* sau *Din*, puterea lui Dumnezeu, care se manifestă ca o forță ce judecă și pedepsește; *Rachamim* sau *Tiferet*, mila lui Dumnezeu, mediatore între cele două Sefiroth-uri precedente în raport de contradicție, *Netzach*, durată stabilă a lui Dumnezeu, *Hod*, maestratea sa. *Yesod*, baza tuturor forțelor active și generatoare, *Malkuth*, împărăția lui Dumnezeu.”<sup>11</sup> Ceea ce este surprinzător, este similitudinea între conceptul de „feră inteligibilă” în gândirea neoplatonică, în special la Plotin și faptul că Pico della Mirandola citează sefiroth-ul *Chokhmah* în Concuzia celei de-a doua serii a Concuziilor: „Ceea ce este numit de cabaliști *Chokhmah* este fără îndoială ceea ce Orfeu a numit Pallade, Zoroastru inteligența Tatălui, Mercurius, Fiul lui Dumnezeu, Pitagora Înțelepciune și Parmenide *Șfera inteligibilă*.”<sup>12</sup>

Așa cum a scris Scholem, Boehme a descoperit singur lumea *sephiroth*-urilor și a îmbrățișat istoria universală prin intermediul Bibliei, de la Geneză la Judecata finală, a individuat dezvoltarea legilor naturale, sau mai bine spus procesele alchimice care se traduc prin amestecul elementelor fizice, apa, focul,

pământul și aerul, și calitățile psihice, binele/răul, lumină/întuneric, iubire/ură. Așa cum căderea lui Adam a determinat o degenerare din esența sa psihofizică, în același fel reintegrarea fiecărui individ în perfecțiunea originală trebuie să vină, după Boehme, prin intermediul unei reechilibrări a elementelor corporale cu cele psihice. Acest lucru se verifică când voința individuală acceptă dominația iubirii lui Hristos, căria el însuși i-a reafirmat valoarea. Apoi se aprinde un foc interior și sufletul se unește „*nobilei Sophia, deoarece ea este tinctura luminii*”<sup>13</sup> Astfel noul Adam se alătură din nou mireasei care i-a fost luată în trecutul îndepărtat. Cu imaginile schimbătoare, ca în frescele mărețe, Boehme descrie nașterea lui Dumnezeu și a naturii. Nașterea lui Dumnezeu-Fiul este un fenomen magic realizat datorită a două forțe omogene și contrare în același timp: este un fel de *generare*. Nașterea naturii este o producție împlinită de Dumnezeu prin intermediul naturii eterne: *este o creație*.

Rămâne renașterea omului care trece prin cunoașterea *Ungrund*-ului, nimicul insondabil, deitatea imposibil de cunoscut și care se manifestă. Este deci Nimicul: un nimic de formă, un nimic al gândirii, al senzației și al dorinței.<sup>14</sup>

Dat fiind că Nimicul este și Totul, deoarece numai ca Nimic este, în impensabila și perfecta sa completitudine, fără nici o soluție în ce privește continuitatea (un Gol, care în adevăr, de fapt, este un Plin): o situație paradoxală, ce poate să conțină și să fie în același timp „toate lucrurile” asta întrucât el nu este în sinea lui „toate lucrurile”. Este inevitabil ca Boehme să fie nevoit să-L definească pe Dumnezeu ca Nimicul (Nulla). Fiind de aceea în mod potențial toate lucrurile, nu putem să-L admitem pe Dumnezeu ca fiind în afara esenței sale, să fi avut la dispoziție o materie primordială pe care să o plasmeze. Fiind un Nimic, nu este nici măcar dotat de capacitatea de a gândi, deoarece gândirea este deja o formă, este deja materie.

Nu putem să spunem că Dumnezeu prima dată gândește și în consecință creează, deoarece dată fiind imediata contemporaneitate dintre gândire materie, este necesar să admitem înaintea gândirii-materie cu totul altceva, care să fi introdus o asemenea determinare. Dacă gândirea este deja o încercare de sinteză și deci corporalitate activă, dacă Dumnezeu ca Nimic, (Nulla), nu gândește, care este atunci cauza gândirii-sinteză? Care este acel element pentru care eternul Da, care este Nimicul, se transformă în propriul opus, în negarea sa însăși în așa fel că se poate vedea, trăi și cunoaște că Dumnezeu în sine și pentru sine, nu se cunoaște pe sine? Este frapantă această remarcă a lui Boehme, asemănătoare cu spusa lui Toma din Aquino „Si Si o No No?” Într-o traducere liberă „Ești cu Dumnezeu sau împotriva Lui?” Trebuie să te decizi, aici nu există jumătăți de măsură! (Nu poți purta două pălării în același timp!)

„*Cititorul trebuie să știe că toate lucrurile constau într-un Da, și un Nu, ...umul, adică Da, este o formă goală, este ceva lipsit de viață, și este adevărul lui Dumnezeu însuși. Acest lucru ar fi în el însuși de nerecunoscut, în sine și nu manifestă nicio bucurie, nicio importanță, nicio sensibilitate, dacă n-ar fi existat Nu. Nu este reflexul lui Da, asupra căruia adevărul se manifestă și este ceva; în Nu este conținut un contrar, în Nu viața eternă acționează, devine sensibilă, are o voință, poate fi iubită.*”<sup>15</sup>

Acest element care răstoarnă situația, care face că Divinitatea întâlnită înainte să poată fi luată în considerare, și deci poate fi transpusă în afara propriei sale entități, este însuși dorința pe care Dumnezeu o are în sine însuși. Gândirea, la fel ca materia trebuie să fie considerate ca produs al dorinței care „dorește”

# Despre leziune

Ioana Maria Mureșan

să gândească, care „dorește” să simtă, care vrea pur și simplu să fie. Și acest lucru se-ntâmplă în cea mai înaltă ca și în cea mai de jos generare. Dumnezeu în sine și pentru sine, scrie Boehme, este *stille Wuste der Gottheit* (tăcuta imensitate a Divinității) și Dumnezeu în același timp, o suferință de nespus a vieții și a dorinței vitale. Boehme, de fapt, ne vorbește de teribila suferință a „indeterminatului”.

Împărăția cerurilor, departe de lucrurile pământești și de oameni i-a creat lui Boehme o angoasă insuportabilă, care însă, tocmai pentru că era astfel, trebuia să-și găsească rezolvarea într-o stare de fericire și de pace care este semnalul prim al faptului că Cerul și Pământul sunt o singură ființă și că Dumnezeu nu este departe, ci este în noi și în toate lucrurile. Ca această integrare și în același timp detașare să se realizeze, este necesară dincolo de angoasă, o constantă prezență a milei și iubirii lui Dumnezeu. În acest fel în om se realizează „renașterea” sa spirituală. Dar toată această experiență poate fi comunicată oamenilor numai parțial, de aceea omul trebuie de unul singur să încerce să se purifice continuu, printr-o viață cu „frica de Dumnezeu”, printr-o viață morală și un comportament adecvat, așa cum Boehme, fără a avea un Maestru, a reușit să se identifice cu revelațiile sale supreme, în contradicție cu cei care, în loc să-i fi fost un sprijin, n-au înțeles nimic din fenomenala sa personalitate.

## Note

- 1 Abraham von Franckenberg, *Se vita et scriptis Bohmes* republicată de către Keyser în 1923, Thorn ad. 1651-1660 la Gichtel, Amsterdam, 1682; am ales să scriem Boehme, și nu Bohme, ca la alți autori (n.n.).
- 2 Fraccari Gerardo, v. J. Boehme, în *Grande Antologia Filosofica*, vol. VIII, Marzorati Ed., Milano 1964, p. 535.
- 3 *ibid.*, p. 538.
- 4 Boehme Jacob, *Die Morgenroete im Aufgang*, Samtliche Schriften, Frommans Verlag, Stuttgart 1957, pp. 34-410.
- 5 Grunsky Hans, *Jacob Boehme*, Stuttgart, Fr. Frommans, 1956, 348 p.
- 6 Vetterling Herman, *The illuminate of Goerlitz, on Jacob Bohmes life and philosophy*, Hendr. d. Aus. Leipzig, 1923, Hidelsheim, Gerstenberg, 1978, 145 p.
- 7 Hegel G.W., *Lezioni sulla storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. 53-54.
- 8 Comentariul lui A. Koyré la aceste afirmații surprinzătoare: „Ne dăm seama de paradoxul aparent al expresiei, dar nu putem găsi alta pentru a desemna acest raport sui generis dintre Dumnezeu și suflet, în care Dumnezeu este realmente prezent în suflet, îl umple și se identifică cu el fără ca sufletul să să înceteze a mai fi distinct și fără să devină Dumnezeu.”
- 9 Koyré A., *op. cit.*, pp. 92-93.
- 10 *Sefer ha Zohar*. Idra rabba, în *Mistica ebraică*, Einaudi, Torino 1995, pp. 445-515.
- 11 Scholem Gershom, *Le grandi correnti della mistica*, Giulio Einaudi, Torino 1993, p. 224.
- 12 Secret Fracois, *Pico della Mirandola e l'ambiente italiano*, în *I Cabalisti Cristiani del Rinascimento*, Ed. Arkeios, Roma, 2001.
- 13 *ibid.*, p. 57, argument metafisic de extremă importanță pe care l-am discutat aici cu o altă ocazie.
- 14 Cerchio Bruno, *Introdúcere la Jacob Boehme*, Dialog între un suflet iluminat și unul lipsit de lumină, Viața suprasensibilă, Il leone verde, Torino 1997, pp. 725.
- 15 Realitatea, care întrucât este o non-non ființă, este nimicul fără fond al lui Boehme, considerat ca Posibilitate față de Ființă, are 4 aspecte: *Potențialitatea pozitivă* (ceea ce poate fi), *Ființa* (ceea ce nu poate să nu fie), *Potențialitatea negativă* (ceea ce poate să nu fie), *Impasibilitatea* (ceea ce nu poate fi). În Ființă, așa cum reiese din definiția pe care am dat-o, este implicat un comportament în care apar anumite imagini în mod insistent, care poate fi însăși voința lui Boehme.
- 16 Fraccari, Gerardo, *op. cit.*, p. 1545.

Leziunea este un viciu de consimțământ centrat pe disproporția dintre valoarea prestațiilor asumate de părți, existentă din momentul încheierii contractului.

Pentru a înțelege domeniul de aplicare, precum și mecanismul de funcționare și remediile incidente se impune a aminti și explica clasificarea contractelor civile, respectiv a explica noțiunile de contract oneros și contract cu titlu gratuit, precum și contract comutativ și contract aleatoriu.

De regulă, contractul este un act juridic cu titlu oneros, fiecare parte urmărind să își procure un câștig în schimbul obligațiilor asumate. Avantajul, câștigul prefigurată de părți la încheierea actului juridic este unul de natură patrimonială. În această categorie de acte juridice sunt incluse contractul de vânzare, prin a cărui încheiere este transmis dreptul de proprietate în schimbul unui preț, precum și contractul de locațiune, care presupune transferul dreptului de a folosi un bun în schimbul unei sume de bani denumită chirie.

Spre deosebire de actul juridic cu titlu oneros, prin încheierea unui act juridic cu titlu gratuit, autorul urmărește să procure celeilalte părți un avantaj patrimonial, fără a urmări propria îmbogățire. Desigur, autorul actului juridic cu titlu gratuit poate obține un avantaj moral prin gratificarea sau oferirea unui serviciu celeilalte părți, însă acest avantaj nu transformă contractul într-un act juridic cu titlu oneros, acesta din urmă fiind caracterizat prin urmărirea și obținerea unui folos de ordin patrimonial.

În categoria actelor juridice cu titlu gratuit sunt incluse contractul de donație, prin care o parte transmite celeilalte părți dreptul de proprietate, această din urmă parte nefiind ținută să plătească un echivalent valoric, precum și actele dezinteresate, care spre deosebire de donație nu presupun o scădere a patrimoniului autorului, care face un serviciu gratuit în favoarea celeilalte părți. În această din urmă categorie se regăsește contractul de comodat, împrumutul de folosință, prin care o parte împrumută un bun individual determinat, de exemplu un autoturism, spre a fi folosit de cealaltă parte, aceasta din urmă nefiind ținută să plătească un echivalent valoric al folosinței.

Majoritatea contractelor civile au caracter comutativ, fiind caracterizate prin aceea că, încă de la momentul încheierii existența drepturilor și obligațiilor este certă, iar întinderea acestora este determinată sau determinabilă. De exemplu, în cazul contractului de vânzare având ca obiect un bun individual determinat, un imobil teren în suprafață de 500 mp în schimbul prețului de 25.000 euro, existența drepturilor și obligațiilor asumate de părți, transferul dreptului de proprietate și plata prețului este certă încă de la momentul încheierii, părțile cunoscând întinderea acestora, respectiv imobilul vândut și prețul stabilit.

Spre deosebire de contractul comutativ, în cazul contractului aleatoriu întinderea drepturilor și obligațiilor asumate de părți nu poate fi determinată încă din momentul încheierii contractului. Perfectarea contractului oferă fiecărei părți șansa unui câștig sau a unei pierderi, șansa care depinde de un eveniment viitor și incert, străin

de conduita și activitatea părților contractante.

Un contract aleatoriu este cel al vânzării de drepturi litigioase, a unor drepturi care formează obiectul unui proces. Cumpărătorul unor astfel de drepturi nu are certitudinea existenței drepturilor dobândite, precum nu cunoaște întinderea acestor drepturi la momentul încheierii contractului, elemente care depind de soarta procesului. În același sens, vânzătorul unor astfel de drepturi are la rândul său, (ne) șansa unui câștig sau a unei pierderi, care depinde de rezultatul procesului. Astfel, dacă Primus și Secundus își revendică în instanță proprietatea unui imobil, iar în cursul procesului Primus înstrăinează dreptul de proprietate (litigios) lui Tertius, prin încheierea contractului de vânzare atât Primus cât și Tertius sunt expuși șansei unui câștig sau unei pierderi. Dacă la finalul procesului se stabilește că bunul aparține lui Primus, Tertius a dobândit un drept de proprietate la un preț mult mai mic, având astfel un câștig, în timp ce Primus a înstrăinat dreptul de proprietate în schimbul unui preț mai mic decât prețul pe care îl putea obține la finalul procesului. În situația inversă, în care la finalul procesului se stabilește că bunul aparține lui Secundus, vânzătorul Primus, nu avea un drept pe care să îl înstrăineze, deci nu ar fi obținut nimic, iar prin vânzarea dreptului litigios chiar și în schimbul unui preț mai mic, acesta a câștigat vânzând, în schimb Tertius, cumpărătorul, a pierdut dreptul de proprietate și prețul plătit.

Înțelegând particularitățile care determină includerea unui act juridic în una din categoriile descrise mai sus, precum și faptul că leziunea, ca viciu de consimțământ presupune existența unei disproporții între prestațiile asumate de părți, putem cu ușurință circumscrie domeniul de aplicare al acesteia.

Contractele cu titlu gratuit, cum sunt donația sau actele dezinteresate, sunt excluse din sfera de aplicare a leziunii, din rațiuni ușor de înțeles: în cazul acestor contracte doar o parte își asumă obligații patrimoniale cu scopul de a crea un avantaj celeilalte părți, de a o gratifica, astfel că nu se pune problema existenței unui dezechilibru între prestațiile asumate de părți, din moment ce doar o parte își asumă obligații, neexistând două prestații care să fie evaluate și cântărite.

Leziunea nu este aplicabilă în cazul contractelor aleatorii, a căror specific este elementul *alea* care oferă fiecărei părți posibilitatea unui câștig, părțile asumându-și încă din momentul încheierii contractului posibilitatea existenței unui dezechilibru între prestații.

De asemenea, tranzacția, contractul prin care părțile previn sau sting un litigiu inclusiv în faza executării silite, prin concesiuni sau renunțări reciproce la drepturi ori prin transferul unor drepturi de la una la cealaltă, este exclusă din sfera de aplicare a leziunii, întrucât nu este un contract comutativ, care să presupună un echilibru între prestațiile părților.

Astfel, pentru a fi incidente remediile leziunii se impune ca actul juridic încheiat de părți să întrunească caracterele unui act juridic cu titlu oneros, prin încheierea căruia părțile să urmărească un câștig patrimonial, precum și caracterele unui

contract comutativ, centrat pe ideea echilibrului între prestațiile asumate de părți. Leziunea, având astfel scopul de a sancționa, în anumite condiții, dezechilibrul existent între prestațiile asumate de părți.

Disproporția existentă între prestațiile asumate de părți în momentul încheierii contractului nu este sancționată în orice situație, jocul economic oferind la un anumit moment, fiecărei părți un avantaj patrimonial. Pentru a fi incidente remediile leziunii se impune ca la momentul încheierii contractului una din părți să stipuleze în favoarea sa o prestație de o valoare considerabil mai mare decât valoarea propriei prestații, profitând de starea de nevoie, de lipsa de experiență ori de lipsa de cunoștințe a celeilalte părți.

O primă condiție a leziunii impune ca între valoarea prestațiilor asumate de părți să existe o disproporție considerabilă, o parte fiind favorizată în dauna celeilalte. De exemplu, într-un contract de vânzare, este stipulat un preț mult mai mare decât valoarea reală a bunului vândut, fiind favorizat vânzătorul.

Actuala reglementare nu impune un prag valoric pentru a cuantifica disproporția dintre prestațiile asumate de părți, fiind prevăzut doar criteriul unei disproporții considerabile, aspect care urmează a fi apreciat în funcție de circumstanțele concrete ale fiecărei spețe deduse judecății. Însă, așa cum urmează a fi analizat, pentru a fi aplicabil remediul nulității contractului se impune ca leziunea să depășească jumătate din valoarea pe care o avea la data încheierii contractului, prestația promisă sau executată de partea lezată.

De asemenea, se impune ca disproporția valorică dintre prestațiile asumate de părți să existe din momentul încheierii contractului și nu să survină ulterior, în acest din urmă caz fiind aplicabile remediile impreviziunii.

Astfel, vor fi incidente regulile care guvernează leziunea în cazul în care la momentul încheierii contractului de vânzare, vânzătorul, cunoscând faptul că în zonă urmează a fi efectuate exproprieri, aspect necunoscut de cumpărător, primește un preț mult mai mare decât cel care ar fi fost oferit dacă era cunoscută situația reală a imobilului. În schimb, vor fi incidente regulile impreviziunii dacă disproporția dintre prestațiile părților este cauzată de un eveniment survenit ulterior.

În ipoteza contractului de vânzare, prețul leziionar se deosebește de prețul derizoriu. În prima ipoteză, prețul stipulat are o valoare mult mai mică raportat la valoarea bunului însă disproporția nu este atât de vădită încât să pună problema recalificării contractului, cum se întâmplă în cazul prețului derizoriu, al cărui quantum este atât de disproporționat prin raportare la valoarea bunului vândut încât nu este sigur că intenția reală a părților a fost de a încheia un contract de vânzare sau unul de donație.<sup>1</sup>

A doua condiție impune ca avantajul creat uneia din părți în detrimentul celeilalte să fie urmărit partea avantajată care a profitat de starea de nevoie, de lipsa de experiență ori de lipsa de cunoștințe a celeilalte părți.

O primă implicație a acestei condiții este aceea că, disproporția existentă între prestații nu trebuie să fie inerentă contractului, cum este cazul contractelor aleatorii, contractului de rentă viageră sau contractului de întreținere.

Condiția impune ca o parte să contacteze cu intenția de obține un avantaj economic,

cunoscând că este plasată într-o poziție avantajată determinată de starea de nevoie, de lipsa de experiență ori de lipsa de cunoștințe a celeilalte părți.

Starea de nevoie presupune ca partea contractantă să fie într-o poziție dezavantajoasă din punct de vedere economic, însă nu ajunge până la gravitatea stării de necesitate, caz în care sunt întrunite condițiile violenței ca viciu de consimțământ.

Astfel, o parte se află în stare de nevoie când acceptă să vândă un imobil în schimbul unei preț mai mic decât cel practicat pe piața liberă pentru a restitui un împrumut, în schimb sunt întrunite condițiile stării de necesitate când în contextul unui naufragiu, salvatorul cere și obține de la cei implicați în eveniment sume exorbitante pentru a-i salva din situația critică.

Disproporția dintre prestațiile asumate de părți, poate fi cauzată de lipsa de experiență sau lipsa de cunoștințe a uneia din părți, care se află într-o eroare cu privire la valoarea propriei prestații. Desigur, se impune ca eroarea să nu fie provocată de manoperele frauduloase ale celeilalte părți contractante, caz în care contractul va fi anulabil pentru dol. În ipoteza leziunii, partea doar profită de lipsa de informații sau de starea de nevoie a celeilalte părți, în schimb în cazul dolului, manoperele frauduloase sunt cele care determină încheierea contractului în condiții dezavantajoase.

Dacă o parte, moștenește un tablou atribuit lui Grigorescu, însă nu cunoaște valoarea reală a acestuia și îl oferă spre vânzare în schimbul unui preț modic, contractul de vânzare astfel încheiat, cu un cumpărător care cunoaște valoarea reală a tabloului, va fi anulabil pentru leziune. În schimb, vor fi incidente condițiile dolului, în

ipoteza în care vânzătorul consimte să vândă tabloul în schimbul unui preț mult mai mic, urmare a faptului că un pretins specialist prezentat de cumpărător a concluzionat că tabloul nu este unul autentic.

Fiind întrunite condițiile leziunii, partea lezată poate cere anularea contractului, dacă leziunea depășește jumătate din valoarea pe care o avea prestația promisă sau executată de partea lezată. Anularea contractului, presupune desființarea sa cu efect retroactiv, fiind considerat ca nu a fost încheiat niciodată, fiecare parte fiind ținută să restituie prestația primită, respectiv cumpărătorul va restitui bunul, iar vânzătorul prețul. Având în vedere consecințele severe ale acestei sancțiuni, devine relevantă întinderea dezechilibrului valoric dintre prestațiile asumate de părți.

Anularea contractului poate afecta nu doar relația dintre părțile acestuia ci și eventualele drepturi dobândite de terți, în ipoteza în care cumpărătorul a înstrăinat bunul unui cumpărător subsecvent, acesta din urmă putând fiind ținut la rândul său să restituie bunul, legiuitorul a prevăzut că instanța poate menține contractul dacă cealaltă parte oferă, în mod echitabil, o reducere a propriei creanțe sau o majorare a propriei obligații.

Dacă pentru partea lezată nu prezintă interes practic desființarea contractului, aceasta poate opta pentru reducerea obligației sale cu valoarea daunelor - interese la care ar fi îndreptățită. Astfel, un cumpărător care a plătit un preț disproporționat de mare prin raportare la valoarea bunului, poate obține de la cumpărător restituirea unei părți din preț, în felul acesta fiind reșezat echilibrul contractual. ■



Dorel Petrehuș

Autoportret (2013), acrilic pe pânză, 60 x 60 cm

# Heidegger după Caietele negre

Andrei Marga

Vârful noutăților din filosofia mondială a ultimilor ani se înalță, cu siguranță, din trei direcții. Este vorba de relectura din temelii, cu rezultate noi, a idealismului german, întreprinsă de Robert B. Brandom, cu *A Spirit of Trust: Reading of Hegels Phaenomenology* (Harvard University Press, 2019). Este vorba, apoi, de impresionantul opus, realizat de Jürgen Habermas la împlinirea a nouăzeci de ani de viață, sub titlul *Auch eine Geschichte der Philosophie* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2019), în care s-a rescris istoria filosofiei universale, de data aceasta pe linia explorării comunicării. Este vorba, în sfârșit, de insolitele *Schwarze Hefte* ale lui Martin Heidegger (*Gesamtausgabe*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2014-2019, volumele 94-100), care conțin una dintre abordările cuprinzătoare ale epocii.

D.D. Roșca ne spunea în studenție că *Știința logicii*, a lui Hegel, pe care tocmai o tradusese, este cea mai amplă scriere filosofică a tuturor timpurilor. Predând filosofia contemporană, în anii șaptezeci, mi-am dat seama că *Învățătura științei (Wissenschaftslehre)*, a lui Bolzano, le întrece pe toate. Acum știu că cele peste patru mii de pagini de manuscris ale lui Heidegger plasează *Caietele negre*, ca amploare, în fața oricărei alte scrieri.

Pe parcursul publicării lor în volume, începută în 2014, am mai comentat *Caietele negre*. Am făcut-o în „Cotidianul”, „Punctul critic” și „Tribuna”, dar și în volumele mele *Filosofi și teologi actuali* (Meteor, București, 2019) și *Un cutremur în filosofie* (Revers, Craiova, 2019). Nu reiau cele scrise atunci. Mă opresc acum, după parcurgerea celui de al șaptelea volum din *Caietele negre* (mai rămânând încă de publicat preț de încă două volume) cu câteva constatări de interes larg asupra celui care a dat, cum remarca Habermas, odată cu cartea *Ființă și timp* (1927), principalul produs filosofic al secolului douăzeci.

*Caietele negre* nu sunt o scriere care să intereseze doar un cerc de inițiați. Elaborate de-a lungul a peste patruzeci de ani (1931-1976), ele sunt expresia unei priviri asupra epocii sale a unuia dintre cei mai profilați gânditori. Dacă urmărim evoluția societății moderne, atunci, după momentele care i-au marcat în chipuri variate istoria – Hegel, Marx, Nietzsche, Max Weber, Husserl, Romano Guardini – a urmat momentul creat de Heidegger, care câștigă neconținut în contur. Cu fiecare dintre acești antecesorii, *Caietele negre* se confruntă, această scriere fiind preocupată cel mai mult, dintre scrierile heidegeriene, de delimitarea, prin profilare, a propriei concepții.

*Caietele negre* desfășoară în fața cititorului o foarte elaborată reflecție asupra epocii trăite de Heidegger (1889-1976) – desigur exprimată în termeni proprii și dusă la temeuri ultime. Heidegger a fost gânditorul în stare să urce de la chestiuni de viață cotidiană, la ultimele principii și să pună în legătură diversele nivele și domenii ale gândirii. Reflecția sa, nu doar materia ei, incită

și dă continuu de gândit și astăzi. Ea merită o largă atenție, căci cine nu cunoaște și nu înțelege istoria, riscă să o repete, adesea caricatural – cum se vede lesne în ceea ce se petrece în jurul nostru.

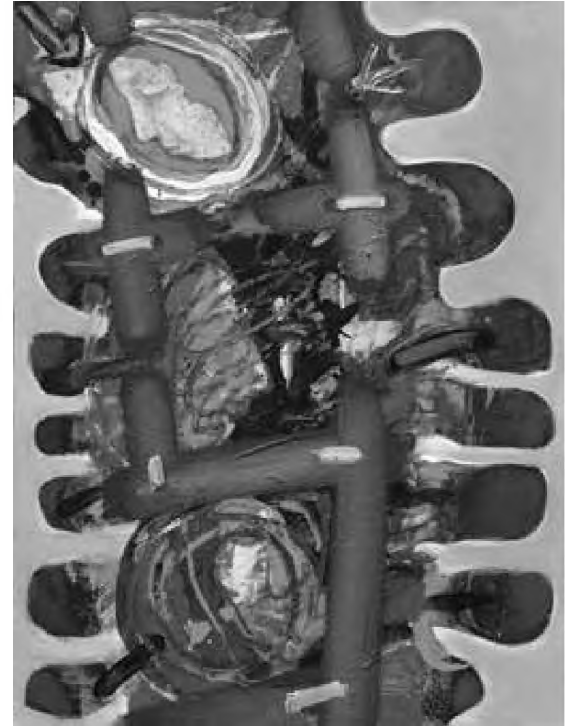
Confruntarea din *Caietele negre* are ca nucleu o tematică ce nu s-a erodat: poziționarea Germaniei în cultura lumii, începând cu anii treizeci, în condițiile talonării de atunci dinspre bolșevismul din Rusia timpului și pragmatismul din America; soarta Europei în contextul acelor ani, în cel al războiului și în cel al erei postbelice; învățăturile războiului mondial pentru învingători și învinși; soarta umanității în lumea luată sub control de dezvoltarea tehnologiei; șansele unei refundamentări culturale. Heidegger dă reflecții elaborate pe aceste teme.

Este reflecția unei personalități care a urcat – de la un copil firav de dogar rural, prin studii de teologie, apoi de științele naturii și, în cele din urmă, de filosofie, sprijinite de episcopia catolică din Pădurea Neagră, la rangul unei mari promisiuni în filosofie și, apoi, al filosofului căutat din diferite colțuri ale lumii. Este reflecția celui care a aderat în 1933 la național-socialism și a devenit rector al universității din Freiburg im Breisgau, în cadrul preluării puterii de către Adolf Hitler, pentru ca, apoi, să devină gânditor al național-socialismului și să aspire să fie inspiratorul, oarecum „conducătorul Führerului (*der Führer des Führers*)”, evident, fără succes.

Sunt reflecțiile unei personalități căreia, în 1945, în zona de ocupație franceză, la decizia aliaților, i s-a retras dreptul de a preda în universitate și i s-a confiscat biblioteca, pentru ca, după câțiva ani, să primească o pensie și apoi, grație intervențiilor lui Jean Paul Sartre, Hannah Arendt și ale altor intelectuali influenți, să i se permită să susțină conferințe publice și seminarii private. Odată cu acestea, Heidegger a revenit în centrul atenției internaționale.

Sunt reflecțiile unei personalități care a întors filosofarea mondială la tema ființei, mai ales la tema ființării specific umane, captată în germană sub termenul bogat în semnificație de „*Dasein*”. Heidegger a arătat definitiv că în noțiuni uzuale – existent, ființă, ființare umană – se ascund profunde alternative ale vieții oamenilor. *Caietele negre* etaleză nenumărate probe în acest sens. Acestea redeschid totodată discuția pe întrebarea pusă de cercetători americani (Reinhard May, *Heideggers Hidden Sources. East Asia Influence on his Work*, Graham Parkes, New York, 2005), cu ani în urmă: a elaborat Heidegger, cu gândirea sa specifică a ființei (*Sein*), o intuiție din vechea cultură a Chinei, care îi atrăsese atenția?

*Caietele negre* prezintă reflecțiile cele mai de parte duse pe tema, lansată de Nietzsche, a „nihilismului” – situația în care oamenii nu mai disting valorile și nu mai pricep ierarhia lor, ci cedează presiunilor vieții, în loc să o ia în stăpânire. Heidegger a regândit grava temă a „nihilismului” din cultura modernă târzie ca fenomenologie istorică a ființării umane și ființei.



Dorel Petrehuș *Construcție imaginară* (2011)  
acrilic și ulei pe pânză, 80 x 60 cm

În *Caietele negre*, găsim reflecțiile unui gânditor care a vrut să configureze viitorul. El a sprijinit cu analize schimbarea din 1933. A fost dezamăgit, din momentul suprimării violente a național-socialismului „popular (*völkisch*)”, de turnura național-socialismului spre birocratizare și s-a retras într-un „național-socialism spiritual”. A doua sa scriere majoră, *Contribuții la filosofie (Beiträge zur Philosophie)*, scrisă între 1936-1938 și publicată abia în 1989) este, de altfel, în miez, una dintre tentativele majore de a regândi fundamentele lumii în care trăim.

Sunt reflecții ale unui filosof care a discutat în termeni noi opțiunile umanismului. Era clar că umanismul conceput pe suportul considerării omului ca *animal rationale* nu mai poate evita nici coborârea în dictaturi, nici degradarea în ideologii, nici înșelarea de sine. Heidegger a observat faptul și a pus în mișcare căutarea unui suport mai profund al umanismului în însăși condiția umană a vieții. Iar acest efort a rămas de actualitate.

Sunt reflecțiile unui om care a denunțat metafizica – ceea ce făcuse și Hegel – dar a înaintat spre denunțarea filosofiei tradiționale. Heidegger a cerut omului, în mod insistent, gândire. El a construit, de altfel, o concepție cuprinzătoare asupra lumii, cu pretenția – cum a și menționat pe frontispiciul șirului de volume din *Gesamtausgabe* – de a oferi „căi, nu opere (*Wege, nicht Werke*)”. Apelul său la gândire sună proaspăt și acum, în fața conformismelor mai tenace ca oricând, de astăzi.

Sunt reflecțiile unui filosof cu care cultura română a fost în contact. Heidegger era incredințat în 1945 că este tradus în România, dar vreo editare nu știu să se fi găsit. Un contact cu el a fost realizat, însă, de mulți tineri din anii treizeci încoace. Cred că Nicolae Balca și Constantin Noica l-au însușit mai bine pe Heidegger în perspectiva unor elaborări proprii. Personal, am citit în facultate *Ființă și timp* și am extins lecturile din Heidegger pentru doctoratul meu – o teză despre elevul său, devenit notoriu, Herbert Marcuse. Sunt, de altfel, printre cei câțiva de la noi care l-au mai văzut în viață pe filosof, eu în 1975, în curtea casei sale, din Freiburg im Breisgau.

Prin forța lucrurilor, însă, nici Nicolae Balca și nici Constantin Noica, nici chiar Walter Biemel, care, după emigrarea din România, a stat în

relații personale cu Heidegger, nu au cunoscut *Contribuțiile la filosofie*, sau nu le-au comentat, și nici *Caietele negre*. Acestea din urmă au fost cunoscute, de altfel, mult mai târziu.

Se poate spune că abia cei care trăim astăzi avem ocazia să analizăm opera lui Heidegger incluzând aceste două scrieri de importanță crucială. Prin ele, un Heidegger destul de diferit se conturează. Am căutat să fac față situației articulând o interpretare și elaborând volumul intitulat *Heidegger, ce se află acum în curs de tipărire*.

Teza pe care o apăr este aceea că – după cele două praguri, ce au expresia deplină în volumul *Contribuții la filosofie* și în seria de volume *Caietele negre*, – suntem obligați la a verifica aproape tot ceea ce s-a generalizat despre Heidegger. Accentuez, ceea ce s-a generalizat! Altfel spus, a sosit timpul să abordăm din nou, dar în coordonate noi, opera sa, chiar dacă analize de până acum „zonale”, circumscrise, din perimetrul interpretărilor deja existente, rămân valabile.

„Ochelarii” cu care exegeza heideggeriană ne-a obișnuit este privirea acestei opere fie ca dezvoltare a fenomenologiei lui Husserl, pe direcția surprinderii și mai adânci a subiectivității inerente cunoașterii, fie ca „ontologie fundamentală” a ființării specific umane (*Dasein*), așadar oarecum kierkegaardian, fie ca abordare a modernității, cum o privesc analize americane, fie ca „introducere a nazismului în filosofie”, cum susțin unii comentatori francezi, fie ca nouă justificare a antisemitismului. Primele patru volume (*Gesamtausgabe* 94-97), *Caietele negre* au și alimentat ultima interpretare.

Ansamblul scrierilor lui Heidegger puse mai nou în circulație ne obligă, totuși, la un pas în plus. Sunt de părere că refuzul șocant al lui Heidegger de a retracta formulări din anii treizeci și opinia sa blocată în refuzuri, pe care istoriografia nu le poate justifica, asupra celui de Al Doilea Război Mondial și tragediilor sale, sunt legate de orgoliu, de voința de a nu părea oportunist. Ele sunt legate și de faptul că Heidegger era pe direcția unui proiect ce abia azi devine clar.

Spus mai exact, în tentativa sa de a croi calea spre un „nou început” al „culturii occidentale”, dar rămânând în linie cu grecii perioadei presocratice, Heidegger a vrut să ajungă la dislocarea cărții fondatoare a Occidentului, a Europei în întregime, care este *Biblia* și care este, se știe bine, iudaică la origini. Foarte probabil, Heidegger reprezintă în cultura modernă cel mai clar năzuința găsirii alternativei la *Biblie*. Numai din perspectiva acestui proiect se pot integra în mod coerent diversele sale scrieri, ca și, de altfel, manifestările vieții lui.

Editorul *Caietelor negre* a observat, pe bună dreptate, că nu există la Heidegger antisemitism elaborat. Există, însă, o prelucrare a unor perorații ale antisemitismului din jurul său din punctul de vedere al „istoriei ființei”, adus la formulare sistematică în *Contribuțiile la filosofie*. Ca urmare, la Heidegger găsim ceva relativ nou – „antisemitismul înscris în istoria ființei” (Peter Trawny, *Heidegger und der Mythos der jüdischen Weltverschwörung*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2015, p.157-178). Acesta nu este de eludat, fiind literal, exprimat în *Caietele negre*.

Dar Heidegger nu s-a oprit aici. El mărturisea că „drumul gândirii mele nu duce la o filosofie, nici nu are intenția să întemeieze încă și mai radical filosofia de până acum. ...Drumul gândirii mele este un drum în domeniul adevărului ființei înseși, din care abia se decide ce devine filosofia – dacă nu

cumva ea este tocmai la sfârșit și fiecare încercare de filosofare antrenează cu sine o negare a gândirii” (GA 98, p.269-270). Pe acest drum Heidegger a rupt nu doar cu iudaismul, ci și cu creștinismul. El consemna: „Eu nu sunt creștin pentru că nu pot fi. Eu nu pot fi căci, vorbind în termeni creștini, nu am grația. Eu nu o voi avea niciodată câtă vreme drumul meu este epuizat de gândire (*zugemutet bleibt*). Gândirea însăși este prăpastia pentru credință” (GA 97, p.199). În mod sesizabil, Heidegger vizează o denunțare mai departe – de data aceasta a Dumnezeului lui Abraham, care este Dumnezeul *Bibliei*, Dumnezeul iudeilor și creștinilor.

În zilele noastre, fostul nostru compatriot Michael Chighel scrie justificat că nu este vorba de antisemitism la Heidegger, ci de un anti- mai adânc. Este un „anti-adamism”, sinonim cu „păgânismul” (Michael Chighel, *Kabale. Hebräischer Humanismus im Lichte von Heideggers Denken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 2020, p.280). A spus-o, într-un fel, chiar Heidegger când, în *Caietele negre*, a speculat asupra numelui său: „Heid-egger: unul care, păgân (*Heide*), întâlnește un câmp necultivat și o grăpă. Dar grapa trebuie să lase să meargă înainte, o lungă perioadă de timp, un plug, prin câmpuri de piatră” (GA 97, p.62). *Caietele negre* oferă diverse probe ale „păgânismului” heideggerian.

În opinia mea, Heidegger a rămas tributari în-gustării inițiale a opticii sale asupra Europei și, desigur, anilor treizeci. Azi, gândim diferit, căci cunoaștem mult mai bine lucrurile. Europa și ceea ce Heidegger numește „cultura occidentală”, stau, cum deja Nietzsche a observat, pe multiple filoane – de fapt, pe „triumghiul Ierusalim-Atena-Roma” (cum am detaliat în contribuția la volumul Klaus Dethloff, Ludwig Nagl, Friedrich Wolfram, Hrsgs.,

<*Die Grenze des Menschen ist göttlich*>. *Beiträge zur Religionsphilosophie*, Parerga, Berlin, 2007, pp.69-105). Heidegger a exploatat un filon și un unghi, împotriva celorlalte. La Kant republicanismul Romei era nucleul înțelegerii, la Kierkegaard, creștinismul inițial. Heidegger ia vechii greci ca un astfel de nucleu și se opune restului. Această opțiune îl singularizează.

Noile constelații ale lumii, în care deja s-a intrat în anii noștri, destinul Europei, al „culturii occidentale”, cu implicațiile lor, sunt din nou pe agenda gândirii. De aceea, a gândi problema ființării umane (*Dasein*) și a ființei (*Sein*), dar a fi gata să ieși din eroarea lui Heidegger luând în seamă date vechi ale Europei, pe care el le-a ocolit, și date noi, pe care istoria lumii le-a ivit, este mai mult decât actual.

Publicarea *Caietelor negre* a fost o surpriză de proporții. Heidegger plasase în arhiva culturii germane de la Marbach manuscrise în forma unor caiete învelite în mușama neagră, destinate posterității, urmând să se încheie cu ele ediția *Gesamtausgabe*, pe care el însuși o contractase cu editura. Curiozitatea umană a făcut ca aceste caiete să se publice mai devreme decât fusese stabilit. Se pune întrebarea: mai pot fi surprize după surpriza *Caietelor negre*?

Așa cum atestă deceniile de după dispariția gânditorului, se intră în arhive și se găsesc noi texte. Arhivele epocii sale sunt, în principiu, deschise, dar stăruie două întrebări. Este totul în arhivele accesibile? S-a exploatat tot ce se putea din arhive? Cred că răspunsul este negativ. Oricum, încă nu este posibilă o monografie Heidegger. Anii ce vin vor fi tot ani cu surprize de diferite ponderi, relative la Heidegger și epoca sa. ■



Dorel Petrehuș

Roți (2012), acrilic și ulei pe pânză, 80 x 80 cm

# România și oamenii săi din lume (XXVII)

Ani Bradea

Am mai afirmat și cu alte ocazii că Germania este țara care mi-a oferit cele mai multe surprize în „periplul” meu prin lume, în căutare de români valoroși. Dacă e să mă raportez doar la cele două mari evenimente anuale care i se datorează, acoperind, ca desfășurare, fiecare toamnă din ultimii 15 ani, „Zilele Culturii Române” și „Festivalul Filmului Românesc” de la München, protagonistă interviului care urmează merită, cu prisosință, recunoștința noastră pentru serviciile aduse culturii române, pentru dragostea purtată țării natale, chiar dacă a părăsit-o la o vârstă fragedă.

## „Legătura cu România este definitivă”

Brigitte Drottloff  
Germania

*Mă bucur să descopăr în continuare în Germania personalități reprezentative pentru noi români, oameni care promovează, zi de zi, prin tot ceea ce realizează, cultura română. Am avut norocul să discut deja cu câțiva dintre ei și, din om în om, lanțul cunoștințelor s-a tot construit. Așa am ajuns și la dumneavoastră. Pentru început, v-aș ruga să mă ajutați cu câteva informații generale, după care vom intra împreună în miezul dialogului nostru.*

Mă numesc Brigitte Drottloff, m-am născut în București și după câteva vizite în alte țări, precum și în orașe din Germania, m-am stabilit la München. În România am terminat IATC-ul. Am rămas și în Germania în aceeași branșă. Sunt scenaristă (fac parte chiar din conducerea organizației scenariștilor din Germania), regizoare (am lucrat aici dar și în România – cel mai recent film al meu, unde am fost co-regizoare, a fost „Queen Marie of Romania”), producătoare de filme artistice și documentare, dar sunt și organizatoare de evenimente culturale. De 16 ani organizez la München Zilele Culturii Române și de 15 ani Festivalul Filmului Românesc la München (cel mai important festival pentru filmele românești din afara țării).

*Când ați plecat din România și de ce ați luat această decizie?*

Am plecat în 1983 – de fapt am fost „convinsă” să părăsesc țara. Motivul l-am aflat de-abia acum câțiva ani, când au apărut documente și cercetări în legătură cu vânzarea cetățenilor de naționalitate germană.

*Unde ați ajuns prima dată în străinătate și cum a fost acomodarea la o societate nouă, diferită de cea pe care ați lăsat-o în România?*

Fiind de naționalitate germană nu am avut probleme să primesc imediat cetățenia germană

(după ce mi s-a confiscat cetățenia română). O parte din străbunii mei proveneau din Ulm, așa că am ajuns întâi acolo. Dar am călătorit mult, prin multe țări, ca să cunosc și să înțeleg alte popoare, alte mentalități. Am lucrat un timp la Los Angeles, unde am avut mai târziu chiar și un birou. Nu mi-a fost ușor să mă obișnuiesc cu mentalitatea turbo-capitalistă, dar am învățat enorm de la cei cu care am lucrat.

*Cum ați reușit să vă continuați cariera pentru care v-ați pregătit în România?*

La început am lucrat la filme de reclamă, apoi am înființat una dintre primele agenții de video-casting în Germania – cu parteneriate în Los Angeles, Milano, Londra și Paris. M-am stabilit în München din motive familiale. După câțiva ani, am închis agenția și m-am concentrat pe scenarii pentru televiziunea germană (mai ales seriale). Unul dintre primele mele filme au fost dedicate unui pictor român. Legătura cu România nu am putut să o uit. Așa că am început cu Zilele Culturale Române la München, pentru că mă durea imaginea falsă și deformată despre țara mea natală. De aceea am adus aici (chiar cu ajutorul orașului München), în toți acești ani, cât mai multe piese de teatru, am prezentat pictura și literatura, muzica și istoria de calitate a României și am înființat renumitul Festival al Filmului Românesc la München.

Între anii 2007-2010 am lucrat la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, unde am montat piese în limba germană. Tot în România am produs și primul meu film de scurt metraj – „Omul” (cu Marcel Iureș în rolul principal) și am reușit să conving mulți oameni să facem filmul artistic despre Regina Maria. M-am identificat mult cu această femeie deosebită a cărei inimă a bătut mereu pentru România. Apoi am lucrat ca head-author la serialul „Vlad”, la ProTV (primul sezon și consultantă în al doilea sezon) – și voi continua activitatea de film în România. În continuare fac o punte culturală între cele două țări: România și Germania.

*Cu adevărat o punte culturală, prezentată pe scurt de către dvs., dar despre care sunt, cu siguranță, multe lucruri de spus. Apreciez afirmația pe care ați făcut-o în răspunsul precedent: „mă durea imaginea falsă și deformată despre țara mea natală”. Un fenomen similar, aș putea spune, se întâmplă acum în ceea ce privește diaspora românească. Printre motivele care m-au determinat să realizez această serie de interviuri s-a aflat și dorința a arăta celor din țară o altă imagine a diasporei românești, diferită de cea promovată de știrile negative, care au invadat mass-media în ultimii ani.*

*V-aș ruga să-mi povestiți puțin despre aceste două mari evenimente anuale pe care le organizați: Zilele Culturale Române și Festivalul Filmului Românesc la München.*

În legătură cu Zilele Culturale Române la München este enorm de mult de povestit. Cred că



Dorel Petrehuș Chipuri suspendate I - triptic (2013)  
acrilic și ulei pe carton, 120 x 100 cm

am invitat toate celebritățile, și foarte multe talente mai puțin cunoscute, cu piese de teatru, cu muzică și pictură, cu literatură și poezie. Lucrurile stau la fel și în ceea ce privește Festivalul de Film, unde am invitat, de-a lungul anilor, cele mai cunoscute nume ale ecranului românesc, cu cele mai importante producții și am dat numeroase premii. Cine își dorește să afle mai multe despre această vastă activitate de promovare a filmului românesc, și a culturii române în general, o poate face intrând pe pagina noastră de internet: [www.ge-fo-rum.de](http://www.ge-fo-rum.de)

*Figura marcantă a Reginei Maria a traversat vremurile fiind considerată un simbol al întregirii naționale și, probabil, al celei mai competente diplomații de care țara noastră a avut parte vreodată. Chiar dacă unii cârcotași din țară au acuzat prea multa lumină și strălucire cu care personajul principal din „Maria, Regina României” a fost înveșmântat în film, considerând că îi lipsește, în completarea imaginii personalității sale, și o privire critică, eu cred că un asemenea scenariu avea cu siguranță nevoie de o viziune feminină. A avut două până la urmă, iar dumneavoastră sunteți una dintre ele. Cum a fost să lucrați la acest scenariu, cum ați reușit să vă apropiați de personalitatea uriașă a acestei femei din istoria noastră, într-atât de mult încât să-i transpuneți în scris o parte din povestea vieții sale?*

Această personalitate marcantă a istoriei României m-a fascinat de când am descoperit jurnalele ei – acum aproximativ 20 de ani. Și am tot așteptat ca cineva să facă un film despre ea în România.

Când am început să călătoresc mai des în țară, am tot întrebat producători și regizori de ce nu se fac filme istorice. Răspunsul era: Nu mai vrea nimeni să vadă un film istoric în România. Prea le amintește de vremuri în care se făceau filme de propagandă... Pentru mine, care trăiesc în Germania și care văd permanent și cu plăcere filme istorice, a fost de neînțeles. După ce am făcut filmul meu de scurt metraj și l-am prezentat la festivalul Anonimul (unde am primit și un premiu), am reluat convorbirile cu actori și oameni din film. Dar de-abia în anul 2016 i-am găsit pe primii care au crezut în viziunea mea, de a arăta o bucată uitată din istoria țării. Era vorba despre



una dintre trupele care lucrau la proiecte pentru sărbătorirea *Centenarului*. Cu ajutorul lor, și apoi a multor alți oameni din branșă, am început să demarez proiectul, povestindu-le viziunea mea asupra filmului: „O femeie, o țară, o viziune“. Voiam să arăt cum a putut Regina Maria, după Primul Război Mondial, să îi convingă pe cei mai influenți bărbați din politica vremii să o asculte și să schimbe istoria României în bine - să unească țara. O femeie inteligentă, cu farmec, renumită în toată Europa, cea mai fotografiată și admirată femeie, nepoata Reginei Victoria - Maria a iubit România poate mai mult decât mulți alți politicieni români. Vorbim, în același timp, și despre o poveste actuală, pentru că și în zilele noastre (peste tot în lume) este mai degrabă o excepție ca o femeie să conducă o țară. Conflictul ei interior m-a fascinat. De asemenea, conflictul bărbaților, al celor cu decizii din jurul ei, m-a fascinat. O temă pentru cinematografia mondială - așa am sperat să iasă filmul. Și mă bucur tare mult că filmul a fost realizat.

*Desigur, vorbim despre o realizare importantă pentru cinematografia noastră dar și pentru recunoașterea adevărului istoric, până la urmă, iar contribuția dumneavoastră este meritorie. Așa cum spuneți, este important faptul că acest film a fost realizat. Dar din păcate, poate și din cauza pandemiei pe care o traversăm, producția nu este, pe cât de mult ar trebui, difuzată.*

*Aminteți, pe la începutul discuției noastre, despre faptul că ați realizat, în România, primul dumneavoastră film de scurt metraj. Apoi, tot în treacăt, ați precizat că el a fost și premiat. Care este, pe scurt, povestea acestui film și cum a fost să lucrați cu un actor celebru și extrem de talentat, așa cum este Marcel Iureș?*

Am făcut cunoștință cu actorul de excepție Marcel Iureș acum aproximativ zece ani. Plănuiam un film internațional, un thriller, cu el în rolul principal. Filmul acesta nu a fost (încă) realizat, dar purtând discuții multe cu acest om deosebit de inteligent, cultivat și sensibil, am fost inspirată să scriu un scurt metraj cu el în rolul principal.

OMUL este un film despre un om simplu care își deschide o tarabă în mijlocul unui centru comercial, dar nu pentru a vinde marfa sa, ci pentru a dărui. Cei care trec pe lângă el iau marfa pe gratis și nu mai cumpără nimic de la ceilalți negustori. Doar o fetiță îi mulțumește. Negustorii se supără, îl ceartă și vor să-l gonească pe OM. Situația escaladează și OMUL este asaltat, bătut... Fetița însă a înțeles mesajul. Și la rândul ei dăruiește mai departe...OMUL poate fi vizionat internațional pe Amazon Prime.

De când am făcut acest film cu Marcel Iureș, ne-am propus amândoi să mai colaborăm la un alt proiect cinematografic. Un film de lung metraj, la care lucrăm în prezent.

*Probabil că acest film de lung metraj este thrillerul despre care vorbiți în prima parte a răspunsului. Pornind de la această idee, dar și referitor la o altă afirmație a dumneavoastră, și anume că veți continua activitatea de film în România, vă întreb acum: ce alte proiecte mai aveți în vedere în perioada următoare, care să implice legături în țară?*

Am trei proiecte importante, pe care vreau să le produc cât mai curând în România. Primul este un film tot cu Marcel Iureș (nu thrillerul) cu o legătură



Dorel Petrehuș Chipuri suspendate II - triptic (2013)  
acrilic și ulei pe carton, 120 x 100 cm

istorică, apoi un alt film istoric despre un geniu al pianului din Transilvania și un serial (după thrillerul menționat mai sus). Mai multe detalii nu aș vrea să divulg acum. Întâi să dăm drumul filmărilor - apoi vă voi povesti mai multe. Cele mai mari probleme se ivesc la finanțarea filmelor. Este incredibil de greu de adunat bani pentru filme istorice. Bineînțeles că sunt și mai scumpe decât un film „de bucătărie“. Dar ar avea o valoare mult mai mare pentru România - în țară dar și peste hotare. Avem o istorie atât de bogată, iar, pe de altă parte, aproape necunoscută!

*Așa este, și, ajunse aici cu discuția noastră, îmi amintesc că am citit o știre despre un interviu pe care l-ați acordat recent unui post de radio german. Ați vorbit acolo despre dificultățile cu care se confruntă industria cinematografică, generate de pandemia de coronavirus, dar nu numai. Mi-aș dori să dezvoltăm puțin subiectul și în cadrul dialogului nostru, de aceea curiozitatea mea se îndreaptă spre lumea din spatele ecranului, pentru că în fața lui știm cu toții că stau sălile mai mult de jumătate goale, cu toate regulile de distanțare fizică și altele menite să ne protejeze de infectarea cu noul virus.*

*Care este situația în cazul filmărilor de acum? Ce se întâmplă cu toate aceste norme obligatorii de prevenire a infectărilor? Afectează ele scenariile, trebuie ca acestea să fie adaptate noilor condiții?*

Da, confruntarea cu situația actuală afectează toată industria cinematografică. De la scenariu până la prezentarea în sălile de cinematograf. Ca scenaristă, pot să spun că în momentul de față există doar în forma de dailys sau telenovelas multe restricții tematice. De exemplu, se evită scene cu personaje peste 65 de ani și, pe cât posibil, se evită și scene de îmbrățișări sau chiar mai intime. Există tendința să se aducă actori care sunt și în viața privată într-o relație, ca să poată juca împreună.

Subiectele încă nu se leagă direct de situația actuală. Nu știu cât timp va rămâne așa - depinde și de felul în care evoluează pandemia. Până acum toate scenariile legate de pandemii sau alte catastrofe similare erau povestite în filme science-fiction. De fapt nici publicul nu vrea să vadă pe ecran asemenea povești, când le are în față zi de zi. Norocul nostru, al scenariștilor, este că fantezia nu cunoaște granițe. Deci o să vedem ce povești vom mai crea.

La filmări, însă, există mult mai multe restricții. Toți trebuie să poarte măști, să păstreze distanța de

1,5 m, să fie testați de covid și să li se măsoare în fiecare zi temperatura. Asta înseamnă siguranță, pe de o parte, pe de alta costă mult timp. Și, după cum știm, „time is money“, mai ales la filmări.

Mai tragică este însă situația cinematografeilor. După ce în ultimii ani au fost multe probleme financiare legate de marile complexe cinematografice - și aici în Germania - a intervenit acum restricția numărului de spectatori care sunt lăsați în sălile de cinematograf. Există marea frică față de platformele streaming, care au câștigat enorm de mulți spectatori. Mai ales serialele au câștigat mulți adepți. Dar eu cred foarte mult în dorul oamenilor de a savura momente în comun, de a avea emoții comune, de a fi în mijlocul altor oameni, care văd și aud același spectacol, în același moment. Este sentimentul că suntem parte dintr-o comunitate. De aceea mergem la concerte, la teatru, la evenimente sportive - de ce nu și la cinema?

Eu cred că cinematografia își va reveni. Poveștile spuse... Nu știu care va fi tendința, dar fiecare generație are ceva nou de povestit și fiecare generație are spectatori dornici să fie transportați într-o alta lume.

*Un subiect foarte comentat în ultima vreme, pe care l-ați abordat de asemenea în cazul interviului de la radio, se referă la noile reguli pentru diversitate aplicabile producțiilor cinematografice care candidază la Premiul Oscar pentru cel mai bun film. S-a spus chiar că efectul acestora asupra lumii filmului va fi unul de seism. Care este părerea dumneavoastră în acest caz?*

Într-adevăr am dat câteva interviuri în ultima vreme, în numele Asociației Scenariștilor din Germania, cu privire la această nouă mișcare numită „Diversity“. Cred că era timpul să ne deschidem mintea și inima altor povești, care conțin și viața diversă în care trăim. În Germania există o problemă: dacă realizezi filme care vizează un mediu cu minorități, sau chiar cu alte orientări religioase sau sexuale, intri automat în genul de „art-house-film“. Asta înseamnă pentru publicul german imediat „un film greu“. Ceea ce nu mai este în ordine în ziua de azi. Dar mai dificil mi se pare în continuare (aici în Germania) felul în care sunt concepute rolurile pentru femei! Parcă am rămas prinși în anii cinzeci! OK - mai sunt la TV roluri de femei comisar, sau doctorițe, din când în când mai vezi și câte o avocată pierdută într-un cerc de colegi masculini. În rest totul este standard. Avem o mișcare puternică acum în Germania care luptă pentru rolul femeii în fața camerei, dar și în spatele ei.

Revenind însă la Premiul Oscar: Este incredibil ce greu se mișcă și în SUA lucrurile când este vorba despre diversitate și rolul femeilor! Deci era absolut timpul să se deschidă și acolo porțile pentru modernizarea unei societăți multiculturale. Asta nu înseamnă însă că poveștile trebuie bătute în șabloane! O poveste bună conține un aspect al vieții înconjurătoare. Și publicul vrea, în primul rând, povești puternice, care să-l facă să râdă, să plângă, să îi fie frică sau să-l pună pe gânduri. Entertainment-ul nu ar trebui să fie împiedicat de culoarea pielii, orientarea sexuală sau grupările religioase. Din contră - ar trebui să se inspire din această diversitate.

Cred că în România această problemă este deja integrată în cultura noastră. Este o țară multiculturală, atât din punct de vedere al naționalităților cât și al religiilor. Mai avem însă deficite din punctul de vedere al diversității sexuale și al rolului femeii din spatele camerei de filmat...

În legătură cu „rolul femeii din spatele camerei de filmat”, sunteți una dintre ele, ba chiar faceți parte din conducerea unei asociații de profil. Care este ponderea femeilor aflate în această postură în Germania, acum?

Rolul femeii din spatele camerei este încă foarte greu de cucerit, pentru postura de regizor și cameraman (a se vedea că este un „man” și nu woman în denumire!). Problema este atacată puternic în Germania de către Organizația Pro Quote (din care fac și eu parte), iar progresele sunt perceptibile, chiar dacă încă minimale. În SUA este în continuare o problemă pentru că regizoarelor nu li se dau decât filme cu low budget. Și aici, în Germania, producțiile cu mulți bani nu sunt încredințate femeilor. Pentru noi este un exemplu bun, că se poate și altfel - Suedia. Dar, din câte știu, întâmpină aceleași dificultăți și regiunile din România.

Întorcându-ne la filmul istoric, pentru care faceți o pledoarie interesantă și, în același timp, o zonă în care vă propuneți să reveniți:

După 1989, cinematografia românească a reușit recunoașteri importante în cadrul unor festivaluri de renume cu povești care privesc societatea contemporană, subiecte sensibile dezvăluite cu duritate și care țin, în special, de problematica socială, precum „După dealuri”, a lui Cristian Mungiu, sau „Poziția copilului”, a lui Călin Peter Netzer (ambele producții au fost distinse cu cele mai mari premii la Cannes, respectiv Berlin, „Ursul de aur”). S-ar părea că există o preferință a juriilor acestor competiții pentru teme din categoria respectivă, în detrimentul poveștilor istorice. Cu mici excepții, cum ar fi „Aferim!”, de Radu Jude, care a câștigat „Ursul de argint” în 2015, dar care în țară a fost destul de controversat. Pe lângă costurile ridicate, despre care ați pomenit într-un răspuns anterior, sau dezinteresul rezultat din asocierea cu vremuri apuse, credeți că reticența producătorilor români de a realiza filme istorice are la bază și lipsa de interes a marilor festivaluri pentru filme bazate pe povești istorice? Cum este reprezentat acest gen în producțiile cinematografice din străinătate, în Germania, de pildă?

Într-adevăr, filmele românești care au pornit și continuat „noul val” sunt plasate în contextul social prezent. Este un stil minimalist, dur și realist, foarte apreciat la festivalurile internaționale. Dar nu au public. Nici în țară, nici în străinătate. După părerea mea, producătorii din România fac filme în primul rând pentru festivaluri. Dacă au participare la festivaluri internaționale, și mai câștigă și un premiu, au șanse mari să primească pentru următorul proiect bani de la CNC. Din cauza asta, pentru acest tip de producători, în România succesul la public este mai puțin interesant. Dar sunt și mari artiști în țară care se gândesc în primul rând la public - aceste filme rămân nevăzute la festivaluri, dar fac turul prin țară și încântă publicul românesc, precum și pe cel internațional. Din câte știu eu, nu există în alte țări această mare dilemă: fac un film de festival sau unul de public. Și în Germania se experimentează stiluri și sunt regizori care vor să-și exprime o viziune nouă fără să-i intereseze gustul publicului. Dar bani se primesc, în primul rând, pentru filme care promit cât de cât un succes la public! Și mi se pare normal. Filmele istorice sunt foarte apreciate în Germania. Cele mai multe se produc pentru televiziune (de acolo vin

și cei mai mulți bani). Si se apreciază și seriilele istorice.

Mi-aș dori foarte mult să producă și România asemenea filme. Sunt filme care pot atinge emoțiile în toate generațiile de spectatori. Iar România are atâtea povești fascinante și necunoscute - care se cer a fi povestite și descoperite.

Prin activitățile pe care le aveți în Germania pentru promovarea culturii române (și mă refer, desigur, la cele două mari evenimente de la München pe care le organizați), interacționați cu organizațiile românești de acolo (asociații, fundații, etc.). Care este rolul, importanța acestor entități pentru românii din diaspora și cum vedeți dumneavoastră activitatea lor, ca sprijin în integrarea unei minorități în societatea majoritară?

Sunt foarte fericită că avem aici în Germania asociații de entuziaști, care reprezintă România, cultura și tradițiile deosebite ale țării noastre. Este foarte important să lucrăm împreună, pentru a corecta imaginea destul de unilaterală despre România. Prin asociația noastră GeFoRum lucrăm de ani de zile, așa zis „cot la cot” cu asociația de cultură APOZIȚIA, mai ales când este vorba de literatură. De câțiva timp lucrăm și cu asociația SGRIM din München, care se angajează în integrarea românilor în Germania (mai ales în München.) Dar cu mare drag colaborăm și cu Alina Schreglmann din Nürnberg, o femeie extraordinar de angajată în promovarea României.

În perioada în care ne aflăm purtând acest dialog (finalul lunii septembrie), de regulă vă pregăteți pentru deschiderea Zilelor Culturii Române și a Festivalului Filmului Românesc la München. Spun de regulă, pentru că acest an este atipic din

cauza pandemiei de coronavirus. Multe evenimente au fost anulate, mutate online, sau, în cele mai fericite cazuri, s-au desfășurat cu participare restrânsă. Ce se întâmplă în 2020 cu cele două mari evenimente culturale pe care dumneavoastră le organizați în fiecare toamnă la München?

Și pe noi ne-a împiedicat pandemia în desfășurarea Zilelor Culturii Române la München, așa cum am făcut-o în alți ani. Dar totuși o să prezentăm Festivalul Filmului Românesc la München, între 5 și 15 noiembrie 2020, într-o formă mai restrânsă, în ceea ce privește filmele prezentate și spectatorii care vor putea să intre în sală. Deoarece nu vrem să întrerupem această tradiție de 16 ani.

Ați plecat definitiv din România cu mulți ani în urmă. Înainte însă ați absolvit studiile aici și acum reveniți destul de des, prin proiectele care vă țin în contact cu țara natală. Ce anume vă trezește nostalgii atunci când vă gândiți la România, de ce vă este dor?

Legătura cu România este definitivă. Nu a putut fi întreruptă nici când a trebuit să părăsesc țara și nici în anii în care nu am avut voie să mă întorc. Este o legătură sentimentală care este greu de descris. Chiar dacă sunt deseori dezamăgită de cele ce se întâmplă în țară, de felul în care sunt, câteodată, trădată de colegii români, sau împiedicată de birocrăția incredibilă - voi continua să lucrez cu și în România. Iubirea pentru România nu mi-o poate lua nimeni. Și nu pot descrie ce iubesc mai mult. Pot spune doar că de fiecare dată când mă întorc din țară, înapoi în Germania, mă simt tonifiată.

München, 5 octombrie 2020



Dorel Petrehuș

Deșfășurare (2012), acrilic și ulei pe pânză, 120 x 120 cm

# Dictatura părinților

Adrian Lesenciuc

Legea educației naționale în vigoare, adoptată în februarie 2011, deschidea la acea vreme un dosar de presă repede trecut în uitare. Pentru prima dată se lansase ideea „dictaturii părinților” plecând de la rolul major acordat acestora în consiliile de administrație ale școlilor prin însuși cadrul legislativ național. Profesorii deveneau mai puțin numeroși în aceste consilii de administrație, rolul lor decizional ridicându-se la o treime din numărul total al celor cu drept de vot. Școala românească se îndrepta spre o nouă etapă în evoluția ei, în care administrația publică locală și părinții puteau constitui o majoritate capabilă să decidă asupra a ceea ce înseamnă politicile școlii, inclusiv în materie de curriculum. Prin urmare, parteneriatul educațional elev – profesor – părinte s-a transformat, relativ repede, într-o formă de impunere a politicilor educaționale prietenoase părinților. De fapt, ar fi fost bine ca această competiție să se poarte în sectorul politicilor publice, pentru că, în fapt, ea a devenit o modalitate de control abuziv al părinților asupra tuturor părghiilor aflate la dispoziția profesorilor pentru a scoate din zona de confort elevii lipsiți de dorința de învăț. Această formă de control abuziv a devenit cunoscută sub titulatura de „dictatură a părinților”, așa cum a fost definită de expertul în educație Marian Staș, care o situa în zona erorilor de atribuire: „Numesc „dictatura părinților” forma cea mai aberantă de manifestare, din partea acestora, a erorii fundamentale de atribuire. Pe românește: iese la iveală atunci când, conștienți sau nu de performanța slabă a copiilor pentru că, pur și simplu, NU ÎNVAȚĂ pe bune, și de prestația slabă a lor ca părinți pentru că NU LE PASĂ pe bune, pun tunurile pe profesorii integri și competenți care au curaj să le pună în față oglinda propriilor neputințe.”

Într-o țară în care niciuna dintre guvernările succesive din ultimii treizeci de ani nu a considerat educația domeniu de interes major pentru dezvoltare, în care profesorul nu se mai bucură de un statut privilegiat în societate, în care aproape nu există buletine de știri fără un conținut negativ despre sistemul românesc de educație, adică într-un sistem educațional vulnerabil și neprotejat prin lege, care a fost, de altfel, subordonat decizional administrației locale și asociațiilor de părinți – imaginați-vă, pentru comparație, o distribuție similară în consiliile de administrație ale unităților spitalicești, în care pacienții sau reprezentanții acestora să dicteze politicile publice ale spitalelor – o „dictatură a părinților”, pe care eu o înțeleg dincolo de eroarea majoră de atribuire la care face referire Staș, nu face nimic altceva decât să slăbească sistemul, să-l vulnerabilizeze.

„Dictatura părinților” ca eroare de atribuire se rezumă la intervenția cu orice mijloace a acestora pentru rezolvarea unei probleme constatate (în multe dintre situații întâmplător): lipsa de rezultate pozitive ale elevilor. Nu există, în mentalul majorității părinților, o vină a elevului neimplicat, ci o incapacitate a profesorului, iar pentru soluționarea problemei nu există pe lista de opțiuni o implicare mai mare a părinților – mulți dintre ei au uitat cu desăvârșire cunoștințele acumulate în perioada gimnaziului pentru că a trecut mult timp de când au învățat și, în plus, a ști ce ai învățat în acei ani devine, la nivelul societății, tot mai mult echivalent cu faptul de a fi considerat „cult” sau chiar „doct”. Soluția este simplă: părinții,

obișnuiți cu piața de servicii, cer furnizorilor de servicii educaționale să remedieze problema pentru a evita ulterioarele reclamații (cred că nu există sector de activitate în România în care să se adune mai multe reclamații decât în sectorul educațional!). Dacă profesorii, conștientizându-și statutul lipsit de importanță în mentalul colectiv românesc, sunt dispuși la aceste servicii de ajustare (contra cost, în multe situații, prin meditații la disciplinele de examen: matematică, română, în ultima perioadă și la engleză, germană, informatică etc.), se ajunge la un compromis în care tot părintele este cel care dispune fiind cel care finanțează. Dacă profesorii, conștientizându-și competența și corectitudinea în evaluare, rezistă în fața amenințărilor părinților, aceste amenințări se transformă, cel mai adesea, în reclamații privitoare la stresul emoțional la care le sunt supuși copiii. Iar pentru aceasta vin cu probe, cu filmări ascunse din cadrul orelor, cel mai adesea decupate din context, care să fie utile în reclamația de la inspectorat, și dacă este cazul, chiar și în instanță. Iar instituțiile statului ascultă cuminti ceea ce au de spus părinții, pun în aplicare cerințele lor și pedepsesc profesorii care cred în competențele și experiența lor epistemică și pedagogică. Cum ți-ai mai putea dori să devii profesor în aceste condiții?

Stranii sunt cazurile de profesori care, în ipostaza de părinți își uită rolul ingrat în triumphiul denumit pompos parteneriatul educațional elev – profesor – părinte, se comportă cu dezinvoltura părintelui afectat de serviciile educaționale lipsite de calitate ale profesorilor-depanatori, colegii săi. Și, fiind din sistem, sau cunoscând pe cineva care cunoaște pe altcineva, vin în întâmpinarea problemei cu o serie de reclamații bine întemeiate, capabile să creeze suficiente probleme cadrului didactic incapabil să transforme elevul care nu este dispus să învețe în performerul cu cele mai bune rezultate la școală, la concursuri și la olimpiade școlare și, mai mult de atât, la examenele naționale.

Pentru părinții care și-au asumat rolul de dictatori în sistemul educațional temele sunt o corvoadă pentru elevi, lectura este inutilă – căror competențe aferente nivelului de școlaritate ar răspunde aceasta? –, cursurile opționale de asemenea inutile, uniforme școlare nu permit exprimarea personalității tinerilor în formare, competițiile școlare au rolul de a afecta emoțional propriile progeneruri care nu au reușit să se situeze printre primii pentru că au suferit din lipsa de empatie a profesorilor față de ei. Aceiași părinți uită că în așa-numitul parteneriat educațional și lor le revine un rol în educație – cel puțin acela de a oferi copiilor bruma de învățăminte morale intitulată „cei șapte ani de acasă” – și, prin urmare, evită să se uite în oglindă atunci când se pune problema erorii de atribuire. Mai mult, ei compensează cu diferite cursuri de parenting în scopul învățării a ceea ce trebuie să controleze la profesori, nu în ceea ce privește propria implicare în procesul educativ al copiilor lor, iar *Strategia națională de educație parentală 2018-2025* este doar un cadru mult prea general care să își propună să învețe părinții să fie părinți, nu procurori ai unei cauze pierdute: „Obiectivul principal al activităților de educație parentală este de a-i conștientiza pe părinții/reprezentanții legali / persoana în grija căreia se află copilul cu privire la importanța rolului pe care îl au în susținerea creșterii și dezvoltării acestuia,

pentru ca aceștia să-și îmbunătățească sau să-și modifice unele cunoștințe, atitudini, înțelegeri/viziuni și practici de îngrijire și educație în conformitate cu recomandările psiho-pedagogiei moderne.”<sup>1</sup>

În firescul întăririi rolului părinților în amintita dictatură, proiectul acestei strategii a fost retras de pe website-ul ministerului și retrimis la inițiatori, pentru că ar fi adus deservicii și prejudicii părinților atât de implicați în a își atribui lor meritele pentru educația propriilor copii și profesorilor vinile pentru nereușite.

În perioada pandemiei, odată cu trecerea de la întâlnirile frontale la cursurile online, discursurile profesorilor au avut o audiență multiplă. Primii interesați nu de conținuturi, ci de tonalitatea vocii profesorului, de abilitățile lui de utilizare a noilor tehnologii, de capacitatea lui de a interacționa în rețea cu toți elevii au fost, evident, părinții. Probabil că aceste cursuri ar fi fost utile pentru părinții care au uitat conținuturile care li s-au predat cândva, pe vremea când urmau gimnaziul (din păcate învățământul românesc nu a prea schimbat nimic în aceste conținuturi, motiv pentru care avem un asemenea procent de analfabetism funcțional). Cursurile sunt utile pentru părinți nu prin conținuturile lor, ci prin faptul că devin căi facile de a aduna probe prin intermediul cărora să îi constrângă pe profesori să aloce propriilor copii importanța cuvenită. În noile condiții, când exemplele mediatice de rele practici din școli nu se rezumă la bullying, părinții trebuie să justifice insuccesul școlar al copiilor lor prin alte rele practici: lipsa tehnologiei pentru o transmisie de calitate din clasă (și, chiar dacă tehnologia există, evident că există voci care să ceară tabletă și stylus în loc de tablă interactivă, sau microfon ambiental și sistem audio-video care să asigure transmiterea live a tuturor mișcărilor profesorului în fața clasei virtuale), incapacitatea profesorilor de a gestiona prin intermediul tehnologiei interacțiunea cu elevii (mulți dintre profesori sunt, într-adevăr, incapabili să o facă), lipsa de atenție a profesorilor pentru toți copiii care își închid camera și microfonul și ascultă din pat cursurile ș.a.m.d. Cea mai dură formă în care se manifestă „dictatura părinților” este aceea a ocupării unui spațiu virtual într-un grup generic denumit „Clasa a n-a Părinți”, de regulă în rețeaua WhatsApp, în care părinții noctambuli dezbat cu foarte mult interes și deschidere problemele reale ale școlii și clasei și trasează la orele mici din noapte sarcini profesorului diriginte. Am uitat să spun, cea mai vulnerabilă formă în care se poate prezenta un profesor în fața părinților este aceea de diriginte, mai ales când are printre părinți militanți pentru drepturile copiilor, așa cum au învățat ei că ar trebui să se manifeste în diferitele cursuri de parenting oferite, de regulă, de firme care n-au, totuși, avizul Ministerului Educației.

Am putea încadra aceste forme de manifestare a „dictaturii părinților” în raport cu profesorii drept forme de bullying aplicat unor persoane vulnerabile prin statut, prin lipsa de sprijin din partea instituțiilor și autorităților, prin lipsa de sprijin din partea societății? Cred că am devenit suficient de antipatic scriind acest articol, așa că mă opresc aici, chiar dacă experiențele care au determinat scrierea lui sunt experiențe de părinte, nu de profesor.

Note

1 Marian Staș. (2017, 4 decembrie). „Dictatura părinților”. Ce este și ce-i de făcut. *Adevărul* [online]. URL: [https://adevarul.ro/educatie/scoala/dictatura-parintilor-ce-i-facut-1\\_5a25adeb5ab6550cb8d9bd02/index.html](https://adevarul.ro/educatie/scoala/dictatura-parintilor-ce-i-facut-1_5a25adeb5ab6550cb8d9bd02/index.html) [consultat în 18 octombrie 2020].

# Cartolina bucuriei

**Cristina Struțeanu**

**D**omnilor, dragii mei,  
Oare s-o mărturisesc? Ei, da, mă încumet să recunosc că nu-mi place... Oda Bucuriei. Simfonia a IX-a mă impresionează bineînțeles, îmi dă fiori, precum întregul învățorat Beethoven cel surd, artistul tragic, ce-și devansează vremea cu vreo 400 de ani, dar când începe corul, oof. Baremi când am văzut o corală uriașă cu japonezi, desfășurați emfatic pe trepte de amfiteatru și cântând – solemn – nemțește, m-a bufnit râsul. Ce să fac? Poate că nu înțeleg bine bucuria, poate, pentru mine, e altcumva. Nu o exultare, nu o trăire apologetică, apoteotică, triumfală. Nu o satisfacție. Versurile lui Schiller, de la sfârșit de veac XVIII, cu „Slavă ție stea curată,/ Voie bună pe pământ” te atrag, au o limpezime magnetică, dar când se încheie cu „Cine n-a simțit iubirea/ plece dintre noi plângând”, hm... Așa să fie Imnul Europei?

Mi se iartă?

Doamne, dacă tot am început cu o îndrăzneală, pot spune de acum și că eminescianul Mircea cel Bătrân zicând „De-o fi una, de-o fi alta, bucuroși le-om duce toate/ De e pace, de-i război...” tot nu mă duce-adeuce bine cu gândul. Aici e vorba firește de împăcare, acceptare, detașare, ataraxie, superioritate, înțelepciune... Dar asta-i bucuria? Și iată că bucuria poate fi luată și așa. E sinonimă uneori cu starea de a te simți mulțumit cu soarta ce o ai. Așezat în găoacea ta. Mare cheie. În fine. Iar la Coșbuc, poetul cel greșit înțeles, dai peste versuri ca „Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Și-i cânt bucuria și amarul”...

Și psalmistul, ce se află pe strunele lăutei lui? „Doamne, pus-ai bucurie în sufletul meu”... „Bucură-te și te veselește, suflete al meu însetat, că Domnul în cale ți-a ieșit și ți-a grăit”... Apoi Îngerul: „Nu vă temeți, căci vă aduc o veste bună, care va fi o mare bucurie pentru tot norodul.” Și ntr-o parabolă biblică, femeia ce și-a pierdut o monedă cu mare preț, găsind-o, nu se poate veseli pe tăcute, singură, ci-și cheamă vecinele, suratele, prietenele: „Bucurați-vă împreună cu mine, căci am găsit banul pe care-l pierdusem”... Nici Mirele din Cântarea Cântărilor nu se retrage cu aleasa la loc de taină, ci o arată, o scoate la lumină, în lumină, spre a se bucura cu întreaga cetate de vederea ei. Mireasa-căprioară, și ea, se poartă asemeni lui, îl laudă și-l dezvăluie spre admirarea tuturor.

De Iisus însuși, în chip de Păstorul cel bun, ce să mai spunem? Undeva, în Evanghelia lui Luca, îl aflăm grăind: „Bucurați-vă cu mine, pentru că mi-am găsit oaia care era pierdută! Tot așa vă spun că va fi mai mare bucurie în cer pentru un singur păcătos care se pocăiește, decât pentru nouăzeci și nouă de oameni neprihăniți, care nu au nevoie de pocăință”. Este un anume fel de bucurie – cea Împreună. Contagioasă. Se atinge o masă critică după care bulgărele ajunge avalanșă și-i cuprinde pe toți. Se face și o exorcizare prin răs, prin energia cumulată. Una din definițiile Raiului îl descrie ca Locul în care te bucuri de bucuria celuiilalt. Sau clipa în care se-ntâmplă asta și totul e străfulgerat de Rai.

Se povestește, Motovilov o spune mai ales, că Sf. Serafim de Sarov, acolo, retras în pădure, pe malul Sarovkăi, așa întâmpina pe oricine-i ieșea-n

drum: „Bucuria mea”. Chiar și pe tâlharii care l-au stâlcit în bătaie... E cumva frate cu Paisie al nostru cel orb, de la Sihăstrie, ce dădea tuturor întâlnire „la ușa Raiului”, cu un zâmbet larg și-o voce de bătrân îndulcit copilăros... Din toată inima, nu cu mieroșenia ipocrită ce se atribuie uneori preoțimii, pe bună dreptate.

Nu de mult am auzit-o pe Maica Siluana, și nu greșesc când i-o spune și ei „a noastră”, am auzit-o dar vorbind despre „bucuria de a nu face rău.” Una mare și profundă, chiar dacă bine nu ești în stare să faci. Destul atât, bucurie este. Și parcă pentru a putea lăsa deoparte sfera aceasta sacră, se cuvine să ne amintim acel teribil leit-motiv din toate acatistele de slăvire: „Bucură-te”. Bucură-te că așa, că pe dincolo, mai ales c-ai îndurat nedreptăți, oropsire, dare în lături, chiar chinuri, chiar martiraj. Pare paradoxal, oximoronic, numai că astfel, iată, „Domnul e cu tine”... Nici nu se cuvine comentat, doar înțeles. Adânc rumegat. Cu pacea necuvântătoarelor? Da, așa.

Mă hotărâsem să închei trecerea prin bucuria sacră, spre a o pomeni în larg pe cea lumească, a tuturor, dar nu pot să nu amintesc ceva șocant. Există un fel de organizație numită „Ministerul Bucuria lui Satan”! Care-o fi aia?! Pe Satan, care se consideră... anterior lui Iehova și firește și lui Alah și se autodenumește „adevăratul Domn” îl bucură, să vedeți, deschiderea celui de al treilea ochi, ochiul pineal, de-o fi să fie. Treaba lui. Mai mult n-am a zice. Dar nici să tac. Știți vorba din popor – „a murit un drac”? Se rostește spontan, e pur și simplu o constatare. Când? Atunci când doi oameni spun deodată aceleași vorbe. Oare de ce? Poate pentru că diavol, diavolos – două voințe, e cel care are drept țintă dezbinarea. O știm, dar o uităm mereu. Acel „gând la gând cu BUCURIE”, tot observație simplă, a celor neșcoliți, hm, nu trece pe alături. Marchează, punctează, laudă. Unitatea, întâlnirea în gând. Omenirea e menită a fi Omul, nu o adunătură de indivizi.

Amărată am fost însă când am văzut că acea carte deosebită, *Bucuria vieții / Lust for Life* a lui Irving Stone, despre Vincent Van Gogh, de vreo 600 de pagini (scuzat îmi fie criteriul) se poate găsi online, cu un preț sub 10 lei... Pe Jean Giono nu l-am mai căutat. Să nu mă întristez și mai tare. Cartea lui – *Să-mi rămână bucuria* mi-a fost lung timp reazem. Demult. Și subtitlul ei – „A cărei puritate mă ajută să trăiesc”. Chiar așa.

Astăzi psihologii recomandă drept tehnică în depresii sau anxietate reactualizarea bucuriilor. Să scociorâm, să cotrobăim prin anii copilăriei, să scoatem la iveală micile mari bucurii, un tort de aniversare, o întâmplare cu bunicul, un cireș în care ne-am suit și când am sărit apoi jos nu mai avea pic de fructe, orice, fie și cânepa palancă a tușii Mărioara sau caprele cu râie ale Irinucii... Le putem retrăi, le însumăm în energia zilei de azi și, sigur, grozav ne vom mai simți. Dintr-odată.

Poate că mulți cunosc aforismul celor trei fațete. Bucuria copilului – joaca. A adultului – iubirea, a bătrânului – înțelepciunea. Ei bine, nu, nu-i așa simplu, nici feliat. Îndrăznesc să cred altfel. Dacă nu-i pitulat și Peter Pan în faldurile straielelor, iubirea poate deveni fadă sau pătimașă obsesiv sau chiar plicticoasă sau Dumnezeu mai știe

cum, sterilă, chiar dacă rodește. Dragostea fără copilărie, bucurie nu-i. Iar sfătoșenia celui cu multă experiență poate părea găunoasă în fond, repetitivă și searbădă. Moșul ghiduș însă, zău așa, face toate paralele...

Știu un băiețel și-l știu bine de tot, care grăbea pasul iute-iute când zărea o băltoacă. Și pleosc, sărea cu temei mare. Înfuriind trecătorii, de. Îi stropea, nu? Și uneori dădea de câte o baltă de minune, cu motorină sau uleiuri de motor, care făcea ape-ape și curcubeie în toate culorile. Atunci, să te ții. Și dacă-i pe ținut, și el ține minte cum țopăia ritmat dimpreună cu mama pe niște dale ale unui zid de piatră. Aproape țipau sărind: Bup, Bup, Betty Bup! Și Ole, Ole, Mustaganase Muscafe... Să îngropi undeva bucuria aia? De ce, Doamne? Ba s-o păstrezi. Vie. Apoi, să vezi spectacol. Băiatul începuse școala la Turnu-Severin. Și venise-n București și răcise și mama l-a dus de mână în clasa a întâia, să explice de ce a lipsit. Copiii l-au smuls de lângă ea și au început să-l arunce-n sus. Hait, Dumnezeule, asta se cheamă lider harismatic. La șapte ani. Mască a rămas în chiuiturile de bucurie. Nu mult mai târziu, el s-a aflat cu piciorul în ghips. Șutase cu sete, pe-nserat, într-un bolovan, în loc de minge. Doctorul prevedea șchiopătare, pentru degetul mare pleznit de-a lungul. Oricum nu trebuia să pună piciorul în pământ lung timp. Dar el își dădea drumul pe balustrada scării, de la etajul patru. Apoi copiii făceau cu brațele „scăunelul” și-l duceau pe terenul școlii, măcar să asiste la joc. Dar i-a sărit tărăța și a sărit... la minge. Ghipsul s-a desfășurat ca un zmeu de hârtie și a venit acasă cu el târându-i pe stradă fașele în chip de cometă. Se vindecase...

Iar celălalt băiețel avea mai mereu dialog aprins în camera lui. Deschideai ușa, nimeni. Roteai ochii, nimeni. Parcă sub pat nu-ți venea să te vâri. Chestie de demnitate și încredere. Ce faci aici?/ Mă joc./ Păi, joacă-te./ Dar pleacă tu... Și-și aranja soldăteii cu privire nerăbdătoare spre tine, să-i dai pace, cu intruziunea ta în lumea lui. Lume de taină, fără adulți, sigur. Lume ce i-a rămas proprie până târziu, când va citi mult și va scrie poezii. Deocamdată, o vreme în casă domnea liniștea și apoi, încet-încet, se înfiripa iar un schimb viu de replici, de-ți venea să deschizi și să intri din nou. După ce pândiseși la ușă. Poate-l găseai pe Peter Pan cu el. Poate. Mare probă a răbdării să rămâi pe culoar. Și, absolut fermecător, toate personajele, invizibile ție, vorbeau stâlcit, ziceau „cătînță” și „pitință”, „cofetitire”, Usi (fratele cel mare) și „sacu” (școală), unde acela dădea „besă” (teză). Și tot pe atunci, când avea doi-trei ani, mama îl lăsase afară la geam, la vitrina librăriei, „lăbărie” îi zicea el. Când a ieșit ea din magazinul de alături, copilul cucu. L-a strigat, a alergat bezmetică la dreapta, la stânga și, deodată, îl zări sau i se păru că e el. Cât o ciupercuță. Pe câmp departe, în urma unor căruțe cu coviltir, mulți puradei și o liotă de căței. O șatră. Mergea ca pe ață, într-o veselie, cu ochii mari. Ce rău i-a părut când l-a înșfăcat, of... Chiar a oftat. Și ea. Și mama adică, dar ușurată.

Și iar știu bine pe un altul care, când te uitai pe geam, îl zăreai mic, mic, în vârful de pom, în parculețul de lângă Tribunal. Deși copil de oraș, nu se juca jos în parc cu ceilalți, ci sus. Abia se șteia, de părea un cuib mai mare, poate de bărzoii. Țipa câte o cucoană: Strigă-l, strigă-l, să coboare îndată, că-mi vine rău, is cu inima-n gât. Șezi blândă, ziceam, cum să-l strig brusc, să se sperie și să cadă?! Mă alegeam cu oprobriu și indignare. Când



a primit niște patine cu rotile, mic, ca o mamă ce eram, i le-am prins pe piciorușe și i-am cerut să aibă răbdare să vin, să-l învăț cum se merge, să-l sprijin. Dar el a sărit scara cu patine cu tot bineînțeles, cele patru-cinci trepte dintr-una și a pornit vâjâind pe trotuar, în slalom, din prima. Așa a făcut apoi și cu schiurile și cu placa, snowboardul numit „tălpică” și „tălpășiță” de către bunica. Avea totul în stomac. Precum, mai târziu, cățărutul pe stânci, sau pe panouri de escaladă. Sigur, absolut sigur, avea în oscioarele bucuria asta. Se simțea aproape de Dumnezeu, cum a spus odată, destul de mic, când a înnoptat pe o adâncitură în piatră de munte, ca să fie mai aproape de locul unde urma un concurs de alpinism. Fratele mai mare pusese să fie căutat de salvamont, la disperarea mea, că nu dădeam nicăieri de el. Asta a răspuns când l-au întreat... Se pare că astăzi a început să afle cum se poate înălța fără să se suie... Prin interiorul lui, numai că e mult mai greu, cere efort mult mai mare, răbdare adâncă și pace, pace. Dea Domnul să ajungă...

Și mai știu o fetiță, o nepoțică – Doamne, ce mare o fi acum – pe care o luam cu mine la Biblioteca Municipală pentru Copii, unde mă potcovise soarta. O chema Mara. Venise tocmai din America, cu mama ei, pentru că bunicul murise... Nu înțelegea nimic din atmosfera casei, nici românește, rostea numai câteva înjurături nostime, pocite rău, hm, doar că, fără să vrea, devenise de capul ei. N-o mai băga nimeni în seamă. Așa c-am găsit-o-n curte, pe vine, alături de câine. Un dalmațian mai mare ca ea. Mâncau împreună din același blid. Paste. Ba, țineau câte o spaghetă fiecare de un capăt și trăgeau de ea. Care cu gura și care cu botul. Desene animate, ce mai! I-am apucat mânuța și am pornit-o la Bibliotecă. M-a întreat dacă o las să aranjeze ea cărțile, fiindcă, era clar, nu o mulțumea deloc cum stau fără sens în rafturi. Da, i-am îngăduit și am asistat deodată la un dans, un fel de zbor. Ca cel de curtare al cocorilor. Fabulos. Fălfâit. Avea trei ani și fugea cu rochița-n vânt. Se descălțase, să fie mai ușoară și mai lesnicioasă truda ei, că asudase de mamă, mamă. Erau trei-patru încăperi cu cărți, pe vârste și teme, pe categorii firește. Dar ea s-a apucat să le ia de ici, să le ducă dincolo și înapoi, cu brațele ei subțirele încărcate, mai scăpând și pe jos, mai împiedicându-se, mai dând șuvițe de păr la o parte. Uf, a durat ceva. Dar la sfârșit erau pe culori. Și, cât de cât pe mărimi. Roșii și galbene într-o sală. Verde și albastre în alta. Cele peștrițe în ultima, iar cele cartonate, vai de ele, clădite-n castel cu un zid ca de domino... Mai bine de trei zile mi-a luat să le reazez. Cu mare părere de rău. Înțelegeam din suflet criteriul ei. Frumusețea, strălucirea culorii. Căpătaseră rost. Și rânduială. Ca o grădină, unde nu prea se vără omul și semințele florilor cad jur împrejur. Roata lor se mărește. Culoarea se pârguiește de una singură și cu vrerea soarelui. Voința bucuriei.

Mara cea mică se născuse cu un defect, de care bineînțeles nu-i păsa defel. Avea veselia ascunsă-n burtica ei, cu sughițuri de râs cu tot. Degețelele de la picioare îi erau... palmate ca la rațe și a fost nevoie, în timp, de multe operații costisitoare și de recuperare dureroase, îndurate vitejește. Mititica. Am auzit însă că, la bazin sau la nisiparniță, la grădiniță, un băiețel răsese tare de ea și o arătase cu degetul tuturor. Mara însă a făcut la fel, indicându-l pe el. Și zicea cu mici țipete: Eu nici n-aș ieși din casă în locul tău, cu mutra asta! A rămas pe-a ei, c-avea forță de bucurie mai mare.

Și mai știu o adolescentă care, îndrăgostită

fiind, își târa iubitul sub toate felinarele. Alergau. Și n-avea nici 14 ani. Sau avea? Să se sărute sub lumină. Nu tănuțiți pe băncile din boschete, ca celelalte perechi cu care se umpleau parcurile în amurg, precum ciupercile după ploaie. Doamne, cum mai râdea. Băiatul ceva mai mare, nu mult, fusese sfielnic la început, dar bucuria ei l-a molipsit... Ajunsesse apoi s-o cheme el: Hai și acolo, și acolo, uite... Ce bec uriaș în răspântia aia...

Bineînțeles știu și o mamă-n toată firea. Ce săruta... pământul. Pe Mama Gaea, Pacha Mama. Cumpărase o căsuță bătrână din bârne-n Piatra Craiului și, cum nu era apă, pleca-n zori pe deal cu un rucsac plin cu peturi, să le umple. Cobiliță

și găleți n-avea și nici nu le-ar fi știut purta. În timp ce copiii încă dormeau. Nu se știe de ce, dar asta îi dădea stare de libertate. Ei dormeau și ea umbla. Pe drum, copleșită de frumusețe și lovită de aerul răcoros înmiresmat de fân ce-o pătrundea, se tot apleca și săruta pământul. Făcea mătâanii cumva. Bucuria te năucește, te îmbată. Dar s-a temut c-o... râde careva de pe culme sau bănuie c-a pierdut ceva și s-a pus să adune acum. I s-a părut că zărește undeva mai sus un cioban cu turma. Abia într-un târziu s-a oprit...

Într-un anume fel, acum, e oprită.

Îmbucurata



## O dată pe lună

# Rânduri târzii

Mircea Pora

Cum au putut să treacă ca niște fantasme zece ani? Clipă de clipă, timp măcinat în liniște, stridente, șiruri de fapte mici, neînsemnate. Un plan mare din care nu s-a ales nimic era căsătoria. Unirea aceasta ar fi trebuit să vină de la sine și uite, că totuși n-a venit. O foaie de hârtie, un act cu puțin mai valoros decât o frunză purtată de vânt. Tu ai fi vrut să ai documentul acesta, dar pentru mine el nu reprezenta nimic. O conveniență, o justificare, ceva care să probeze că suntem în rând cu lumea. Dar și fără asta ne simțeam bine, nu ardeau lucruri mocnite sub vorbele noastre. Îmi place să cred asta. Mersul la gară când tu trebuia să te întorci... Emoțiile, un fel aparte de trăiri, începeau cu cinci, șase ore înainte de eveniment. Aranjam totul așa cum mă pricepeam ca să fie bine. Camerele se reînșulețeau, dormeaza, scaunele, masa, puținele tablouri ce le aveam. Ceva cald începea să circule prin toate și, pas cu pas, clipă de clipă singurătatea era gonită. Cu o oră înainte de sosirea trenului eram acolo unde trebuia să fiu, controlând mereu limbile ceasurilor de pe peron. Erau destui cei care așteptau, dar nimeni nu aștepta ce așteptam eu. Și la un moment-dat, clipe unice, anunțul, cuvintele acelea cu care nu poți încropi nimic, dar care pentru mine ardeau. Și farul locomotivei, mic, imperceptibil, la început, apoi tot mai mare, ca un „ceva” minunat, revărsat peste lume. Oamenii coborau din vagoane, unii așteptați, alții nu, eu alergam de la o fizionomie la alta. Nu... nu... nu... o doamnă, mai multe, mai mulți, un grup zgomotos până ce în puhoiul deja rărit apărea un gol. Undeva, mai spre spatele trenului... Pelicula se întrerupe aici, căci începe o alta, asemănătoare ca emoții, dar în sens contrar. De data asta eu eram cel care venea, cel așteptat. Mă ghidam mult după munți, după mărimea și aspectul lor. Îi cunoșteam. Trenul urca, se înscria în curbe, trecea pe sub păduri, se infunda în scurte tunele. Mă întrebam deja pe care parte va fi peronul deși lucrul acesta îl știam. Și dintr-odată, o goană sporită a vagoanelor, primele case ale unui cartier, apoi frânele aspre pe roți căci începea peronul. Știam că ești acolo, că te uiți, că te prefaci puțin că nu observi semnul meu, apoi recunoașterea, identificarea, pașii aceia grăbiți pe tocurile înalte spre ușa pe care urma să cobor. Pe urmă, „ieșirile în afară”, cum se spune, căci deveniseră posibile, se putea. Alte plecări pe

drumuri mai lungi, alte pregătiri, alte emoții. Țin minte cum ne despărțeam de camerele noastre, cum parcă le ceream iertare că vom lipsi un timp. Cele câteva tablouri clipeau și ele îndelung în semn de tristețe. Apoi ușile se închideau și între pereți se instala încremenirea. Aveam sacose, dar și tu aveai mâinile foarte tari. Nu te speriau toate aceste bagaje cu un conținut, pe jumătate, inutil. S-ar fi putut printre turiștii lumii să fi păstrat încă acel aer specific socialist. Lipsă de îndrăzneală, banalitatea ridicată la nivel de lucru excepțional, o anumită precaritate în relația cu aparatele, mișcări timide peste tot. Noi eram cei însemnați cu acel stigmat al izolării, interdicției. Și acum, după atâta intuneric, brusc în plină lumină, lângă Tour Eiffel, în catedrala Sfântul Petru? Minuni văzute târziu și asta am înțeles-o amândoi. Trenuri murdare ne zăceau în memorie, cantine, restaurante sărace cu chelneri grosolani, lozinci care încă se mai auzeau din adâncuri, oameni mărunti și răi care ne călcaseră-n picioare atât amar de timp. Apoi, revenirea acasă, la papanași, la tocane, la dulapurile pline de haine, la cărțile ce așteptau să fie citite, la primele semne ale diverselor anotimpuri ce urmau să înceapă. Nu-ți plăcea în mod deosebit natura, nu te-am surprins vreodată să urmărești de pe geam cum se instalează toamna pe străzi. Și, totuși, prin zăpadă îți plăcea să te plimbi, iubeai albul, prin acele ninsori care te absorbeau, lăsându-te aproape fără identitate prin timpul trecător. Chiar să fi trecut atâta timp fără ca eu să-mi fi dat seama? Cât fumezi o țigară și ai și ajuns la capăt de drum? Prin luminile acum aproape stinse se rostogolesc înspre mine lucruri încă vii și o groază de lucruri uitate. Dar uite că printre acesta mai zvâcnește câte ceva... imitarea „tușicii”, de câte ori te-am rugat s-o faci, apoi scenele de la Sfântu cu „Bella de Bronz”, instalarea la televizor cu potrivirea ochelarilor, teama de-a nu avea pe cineva în spate odată cu căderea întunericului. Și altele, și altele, vocea, anumite gesturi. Toate apar când ochii sunt închiși. Fire subțiri ce timpul ar vrea să le rupă și nu e drept, n-ar trebui să se întâmple asta...

Și acum după aceste planuri, proiecte, fragile evocări, vine întrebarea... Ce faci tu de atâta vreme în singurătatea cimitirului?



# Moartea nenumăraților Ivan Ilici

Dana Pughineanu

**C**e-ar fi să nu ne mai prefacem? Să recunoaștem că nu putem opri catastrofa climatică este titlul unei cărți mici semnate de celebrul autor Jonathan Franzen, un clasic în viață, cunoscut mai ales pentru capodopera *Corecții*. Este o carte puțin surprinzătoare, cel puțin la prima vedere. Puțin surprinzător este atât subiectul, cât și stilul jurnalistic abordat (de fapt cuprinde un „ultim eseu despre climă”, un fel de comentariu la texte mai vechi receptate cu „un val de ostilitate” apărute în *The New Yorker* și *The Guardian* plus un interviu). Este o carte despre ce se mai poate face când nu mai este nimic de făcut. Se presupune că deja suntem informați, cunoaștem datele dezastuoase despre emisii poluante și despre extincția animalelor, cunoaștem abordările de stânga și de dreapta, dar ceea ce ne mai lipsește e actul final, adică rostirea evidenței. Nu am reușit să facem nimic din ceea ce ne-am propus în ultimii 30 de ani. Evitarea creșterii temperaturii cu cele 1,5 sau 2 grade este deja imposibilă. Am intrat într-un proces ireversibil, chiar dacă ne luăm mic dejunul la fel și scrollurile pe instagram și facebook devin tot mai rapide, rulând o lume oribilă sau drăguță (în funcție de setări și preferințe) dar îndepărtată sau, de fapt, mutată în altă dimensiune.

Pentru momentul istoric în care ne aflăm Franzen consideră că se potrivește o maximă mistică kaskiană inversată: din „există speranță nemărginită, dar nu pentru noi” am ajuns la „nu există speranță decât pentru noi”. Ceea ce descrie Franzen este faza pe care psihologii o numesc „negare” sau faza „manifestării speranțelor nerealiste”. Parcurgând paginile cărții nu puteam să-mi reprim senzația că parcă citesc o variantă a Morții lui Ivan Ilici, iar Ivan eram noi, la fel cum eram și toți ceilalți (soția, fiica, colegii), iar Gherasim era pământul secătuit, dar care încă ne ajută să ne așezăm confortabil pentru a simți mai puțin răul. Exact ca și eroul lui Tolstoi, începem prin a spune că e momentul să acționăm (mergem la doctori, citim articolele științifice), dar nu facem decât să amânăm un inevitabil pe care nu îl percepem cu precizie, dar care este cert. Ne informăm despre o apocalipsă infirmată, cel puțin la nivel senzorial, încă de mersul normal al zilelor. „Apocalipsa climatică este, dimpotrivă, una încălțată. Va lua forma unor crize din ce în ce mai acute ce se vor combina haotic până când civilizația va începe să cedeze. Lucrurile vor merge din ce în ce mai rău, dar poate că nu foarte curând și poate că nu pentru toată lumea. Poate că nu pentru mine”. Vedem imagini despre ghețarii topiți, citim știrile despre recordurile de căldură și ne simțim ca Ivan Ilici la primul junghi. Și probabil ne vom simți așa chiar când echilibrul distrus va ajunge foarte aproape de noi, peste drum, la o aruncătură de băț. Vom oscila probabil până în ultima secundă între false speranțe și soluții fantasmagorice, exact ca personajul lui Tolstoi: „Aceste două stări alternau de la începutul bolii; cu cât boala înainta, cu atât gândurile privind rinichiul deveneau mai încețoșate, mai fantastice, cu cât mai limpede îi apărea în minte gândul că i se apropie moartea”. Probabil, la nivel de conștiință colectivă,

nu vom ajunge niciodată să trăim un moment de luciditate. Prea multă politică, prea mult lobbying, prea multe interese care se luptă pentru ultima bucată, prea mulți complotiști, prea mulși optimiști sau apocaliptici, prea multă voce a societății și prea multe imagini cu viața *comme il faut* la standarde de secol XXI pentru a putea simți clar, ca Ivan Ilici, „minciuna uriașă, groaznică, care nu-ți îngăduie să vezi nici viața nici moartea”. Ca și societate nu vom putea niciodată să atenuăm acest zgomot pe care fiecare îl transformă în sens și care, de fapt, este combustibilul nostru, liniștirea în fața paraliziei provocate de viață și moarte. Altfel fiecare, „trebuie să fie îngroziți permanent de verile tot mai fierbinți și de dezastrele naturale tot mai frecvente. Trebuie să se gândească în fiecare zi nu la micul dejun, ci la moarte”. Ca indivizi însă, spun Tolstoi și Franzen, putem avea un moment de sinceritate (mai tăioasă poate decât luciditatea greu construită în parcursurile intelectuale fără sfârșit). La fel ca Ivan Ilici putem să vedem, să simțim că nu e nici rinichiul, nici intestinul, ci e ea, moartea. În cazul de față, moartea condițiilor care au susținut viața noastră așa cum o știm. Gândul că poate tot ce am făcut a fost greșit. Și totuși, posibilitatea de a schimba ceva. Franzen ne acordă această posibilitate la fel cum Tolstoi i-o acordă lui Ilici fie și pentru o secundă. Nu va afla niciodată ce ar fi trebuit să facă de fapt, cum ar fi putut evita „minciuna uriașă, groaznică”, dar în ultimul ceas simte milă pentru toți cei care continuă minciuna și milă pentru că îi chinuiește pe cei care-l chinuie cu minciuna lor. Franzen ne acordă și el o minimă posibilitate de a practica această secundă de sinceritate și milă, după tot ceea ce se putea spune a fost spus și după ce aproape nimic din ceea ce se putea face nu a fost făcut. El militează pentru a „salva ceea ce iubești”, în cazul său fiind vorba de păsări. Concepția lui după care ar trebui să ne concentrăm pe salvarea biodiversității este cea primită cu ostilitate de către activiștii de mediu. Salvare este mult spus. De fapt, un fel de asistență pentru un timp limitat, în care mai putem lua un câine sau o pisică de pe stradă, mai putem câștiga lupte minuscule pentru drepturile animalelor (mai mult pe hârtie) sau putem lua decizii, din nou, minuscule și individuale, de a consuma mai puțin, de a nu mai cumpăra niciodată nutella, de a lua un tren în loc de avion etc. ”Dacă acțiunea colectivă ar reduce numărul uraganelor devastatoare fie și cu unul singur, tot ar fi un țel care merită urmărit. De fapt, ar merita urmărit și dacă nu ar avea niciun efect. [...] Deși acțiunile unui singur individ nu au niciun efect asupra climei, asta nu înseamnă că ele sunt lipsite de sens. Fiecare din noi trebuie să ia o decizie morală.” Cât timp te îmbeți cu speranțe deșarte (cu „minciuna groaznică”) poți să ajungi să te simți mulțumit, spune Franzen. Mulțumit că ai mers cu bicicleta, că ai votat un verde sau că ai semnat o petiție online. Dar între a te simți mulțumit sau total îngrozit de faptul că războiul e pierdut, trebuie să continui luptele mici, pe care le poți câștiga („să continui să salvezi ceva anume, ceva de care ești atașat – o comunitate, o instituție, un loc sălbatic, o specie periclitată”. Să continui să



Dorel Petrehuș  
ulei pe pânză, 50 x 60 cm

Transfigurare II (2009)

combați „tribalismul” la care oamenii apelează în vreme de haos. „Din această perspectivă, în prezent, orice mișcare de instaurare a unei societăți civile, a unei societăți mai drepte poate fi considerată o acțiune semnificativă împotriva schimbărilor climatice. Asigurarea unor alegeri corecte este o acțiune împotriva schimbărilor climatice. Combaterea inegalității extreme în distribuția averii este o acțiune împotriva schimbărilor climatice. Eradicarea mecanismelor de incitare la ură din rețelele sociale este o acțiune împotriva schimbărilor climatice. [...] Pentru a supraviețui temperaturilor în creștere, fiecare sistem, fie că e vorba de universul natural sau de universul uman, va trebui să fie cât se poate de solid și sănătos”. Acuza care i s-a adus lui Franzen a fost aceea că distruge speranța oamenilor. Îmi pare că Franzen este mai plin de speranță decât mulți când face apel la alegerea morală a fiecăruia. În plus, încă nu s-a descoperit formula magică prin care alegerea morală a cuiva să nu fie „moartea” altcuiva. În lumea globalizată, mai mult decât oricând, această condiție tragică devine evidentă. Gesturile noastre cele mai mici, au potențial distructiv planetar. De exemplu, ne spunem că purtăm mască pentru a ne proteja și a-i proteja pe alții. Poate vom reuși să facem asta pe timpul pandemiei. Poate nu. Ni se repetă constant că nu există garanții. Este totuși sigur că după pandemie, ne vom alege cu oceane și mai sufocate de deșeuri, cu un aer și mai irespirabil. În plus, oamenii par să fie deja într-o stare tribală, lipsită de orice ideal. E de ajuns să privim revoltele anticarantină, în care oameni disperți vor să-și păstreze joburile prost plătite pentru a putea face față chiriilor uriașe fie pentru locuințe, fie pentru mici afaceri. Pentru alții, din contră, relaxarea este semnul acțiunii criminale a guvernelor mână în mână cu patronii de pretutindeni, indiferenți la starea de sănătate a angajaților. Care este mai groaznică? Imunizarea de turmă pe care turma și-o dorește sau imunizarea de turmă pe care conducătorii incapabili o doresc sau imunizarea de turmă prin care vom trece fie că vrem fie că nu pentru că în preocupările noastre nu a mai intrat de ceva timp societatea, ci doar individul „realizat prin forțe proprii”? A ajuns apariția previzibilă a un virus pentru a scoate la iveală cum sub falsele noastre speranțe în tehnologie și pozele drăguțe cu noul telefon inteligent, în fond ne luptăm să salvăm celebra viață nudă (desigur, diferită în Europa, față de Africa, diferită pentru un refugiat față de un hipster) și nici pe departe nu ajungem la momentul de sinceritate tolstoian în care să luptăm împotriva a ceea ce produce continua noastră tribalizare sau, mai departe, chinul pe care îl provocăm altor forme de viață.

# Interioare

Mircea Moș

Se dedică profesorului Nicolae Munteanu

Smaranda Creangă face tot ce-i stă în putință pentru ca fiul său să iasă dintr-un spațiu limitat, al Humuleștiului în primul rând, dar nu numai. Implicit, ea îl trimite în afară, ceea ce în planul simbolic al cărții corespunde unei adevărate nașteri. În cea de-a doua parte a romanului, casa părintească este evocată în primul rând tocmai ca un spațiu închis, calitate cu nimic mai prejos decât altele sugerate de autor. Autentică interioritate, ea impune o serie de repere ce trebuie în mod obligatoriu luate în seamă ca niște puncte cardinale ale unui cosmos sieși suficient. Să ne gândim în acest caz în primul rând la „stâlpul hornului”, cu sugestiile sale de posibil *axis mundi*, autentic principiu organizator, dar și la „prichiciul vetrei”, el însuși temei, reproducând esențialul, din moment ce este „humuit”, și trimițând evident spre elementar, spre acea humă de care este atât de legat și Humuleștiul însuși. Așadar, ca univers și ca lume, casa părintească se ordonează vertical („stâlpul”), dar și orizontal (prin semnificațiile de profunzime ale vetrei). În același timp, casa lui Ștefan a Petrei este un spațiu ce poate fi scos de sub semnul utilității și redimensionat, mai ales când adultul (cu toate implicațiile vârstei) recade, prin somn, în altă condiție decât cea impusă de gândul și de luciditatea absolut obligatorii: „Când mama nu mai putea de obosită și se lăsa câteoleacă ziua, să se odihnească, noi, băieții, tocmai atunci ridicam casa în slavă”. Smaranda Creangă îi simte pe copii (*y compris* Nică) aproape ca pe o povară (să nu zic tocmai ca pe o sarcină de care ar vrea să se elibereze) și soluția nu poate fi decât acest semnificativ afară / pe-afară, spațiu asociat însă nu întâmplător verii, anotimpul coacerii, al rodului, dar, mai ales, când este posibilă deplina contopire cu universul.

Pentru a putea intra în casă la întoarcere capra din *Capra cu trei iezi* își supune iezi la o probă ce nu exclude (și) un plan al esteticului. Celor trei iezi li se cere în ultimă instanță să sesizeze un act interpretativ autentic, acela al caprei, deosebindu-l de imitație, oricât de bine ar fi executată aceasta de un pseudoartist ce apelează la soluții tehnice, neconvingătoare pentru o ureche formată în spiritul sunetului original.

Iedul cel mic le atrage atenția fraților săi că mama are „glasul mai subțire și mai frumos”, ceea ce trimite spre ideea de diafan și de imaterial, pe care o implică epitetul „subțire”, trăsături cărora li se asociază „frumosul” ca o garanție a prezenței esteticului.

Nesensizând falsul și, în felul acesta, nedobândind dreptul de a trece (prin trecerea probei) într-o altă etapă a existenței, la maturitate, primii doi iezi mor. Aceasta după ce, cu disperare, caută soluții, însă în spațiul imediat, domestic, al interiorului, adică tocmai acolo unde a intrat deja moartea: iedul cel mare se ascunde după ușă, fiind o pradă ușoară pentru lup, în timp ce iedul mijlociu se vâra sub un chersin, lăsându-se descoperit din cauza vârstei și a navității de care nu se putuse despărți. Iedul cel mic, în schimb, prin asumarea unor însușiri ce țin de planul cultural, scapă de moarte, opunând agresivității fiarei, ce reprezintă un pericol doar în contingent, o mișcare al cărei conținut trimite spre simbol și spre spiritual: „Atunci mezinul se vâra iute în horn și, sprijinit cu picioarele de prichici și cu nasul de funingine, tace ca peștele și tremură ca varga de frică. Dar frica-i din rai, sârmana!”

Mai întâi atrage aici atenția prezența funinginii, asociată și în *Amintiri din copilărie* descântecului pentru evitarea deochiului. Funinginea implică ceva ars, deja consumat, care nu mai poate deveni în acest caz obiectul consumării și al morții. Este un spațiu în care moartea s-a manifestat deja, prin ardere, nemaivând „obiect”. Nici cele două comparații nu sunt lipsite de semnificație în text. Tăcând „ca peștele” și tremurând „ca varga”, iedul își transcende condiția, ascunzându-se evident în alt-ceva, în altă condiție. Pe de altă parte, el își lasă frica să se consume pe sine, să se epuizeze prin aceasta ceea ce este vulnerabil în condiția sa, ajungându-se până la un act de sublimare a propriei condiții („Frica-i din rai”). Nu este de neglijat însă amănuntul că, vârandu-se în horn, calea de comunicare dintre spațiul închis și deschiderea de afară, concretizare a căii de acces spre înalt, iedul nu face în fond decât să se încredințeze unei căi ascendente, simbolice, a dematerializării realului (prin ardere), alegând, în acest fel, o modalitate de eliberare spirituală.

Revenind la *Amintiri*, gestul Smarandei Creangă de a-l scoate pe Nică din spațiul închis, gest amplificat de altfel pe parcursul întregului roman, trimițând spre o naștere simbolică a personajului, determină aruncarea lui în lume. Însă copilul, care nu dorește să se nască și care nici nu cere absolut nimic în schimbul venirii sale pe lumea altei condiții, simte fără îndoială că Smaranda este cea care-l împinge spre un univers străin și ostil. La începutul celei de-a patra părți a cărții, Nică sugerează că plecarea la școală nu înseamnă altceva decât împlinirea *sorocului*, totul ținând în exclusivitate de voința mamei: „... așa nu mă dam eu dus din Humulești în toamna anului 1855, când *veni vremea* să plec la Socola, după stăruința mamei” (s.n.).

Ceea ce determină desprinderea de universul omogen este în mod evident *gândul*, semn al conștiinței în primul rând, gând care în cele din urmă va domina afectivitatea.

Revenind la *gând*, să reținem că ipostaza omului care se ia pe gânduri echivalează cu o perfidă tragere la adânc și cu o adevărată uitare de sine, totul urmat de inevitabila cădere din condiția paradisiacă implicând veselia, deopotrivă a individului și a cosmicului: „Însă vai de omul *care se ia pe gânduri!* Uite cum te trage pe furii apa la adânc, și *din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!*” (s.n.). Am putea considera că veselia „cea mai mare” despre care vorbește prozatorul definește o stare anterioară nașterii, prenatală, când din unitatea întregului nu s-a diferențiat partea, prin păcatul gândului și al vinovăției ruperii: „Hai mai să povestim bine despre copilărie, – ne invită profundul prozator din Humulești (să nu confundăm Humuleștiul de pe hartă cu acela din spațiul cărții!) –, căci ea singură este veselă și nevinoată. Și, drept vorbind, acesta-i adevărul”.

Văzând că nu se poate opune în nici un chip hotărârii părinților săi, Nică însuși începe a gândi, inițindu-se treptat în dimensiunile noii condiții: „Văzând eu că nu-i chip de stat împotriva părinților, *începui a mă gândi* la pornire” (s.n.). În sfârșit, gândul este acela care frământă de-a dreptul ființa, o tulbură, tulburare ce pune sub semnul întrebării chiar apartenența nemijlocită a individului la natura prin excelență armonioasă: „până s-au revărsat zorile, *m-am frământat* cu gândul, feliu și chip, cum aș putea îndupleca pe mama să mă deie mai bine la mănăstire” (s.n.)

(spațiu limitat, interioritate, mănăstirea este preferată, după cum sa văzut, pentru senzualitatea pe care Nică i-o bănuiește).

Lectura ultimei părți sesizează prezența unor nopți, în număr de trei, marcând momente absolut distincte în evoluția personajului. Acestea sunt în realitatea lor profundă niște nopți de veghe și de priveghere, aproape rituale.

Prima noapte, cea de dinaintea plecării la Socola, este (încă) petrecută în *interior*, în interiorul protector al casei părintești din Humulești. Așteptând momentul când va începe călătoria simbolică, Nică este deja marcat de semnele rupturii, gândul individualizator fiind garanția că deja a început un proces ireversibil. Noapte de veghe și de chinuitoare insomnie (gândul învinge lenevia exemplară a personajului și nereținuta plăcere a somnului), prima noapte este timpul în care se conturează ideea că individul începe să se depărteze de lumea care devine de acum obiect al reflecției sale. Reflecție nu prea lungă de altfel (oricum opera nu ne-a obișnuit cu un Nică al cugetării, cu un individ frământat de gând), căci „soarele răsare, vestind o zi frumoasă”. Ziua frumoasă pe care o menționează Creangă ne oferă deja imaginea unui alt Nică, total diferit de acela din primele părți ale operei. Gândul și rațiunea i-au anulat lui Nică predispoziția spre imaginar. Tocmai el, care în primele părți ale operei era absolut convins că bățul pe care a încălecat este un cal dintre cei mai strașnici, receptea-ză de data aceasta lumea în dimensiunile ei reale, ca un Don Quijote care s-a vindecat de sublima-i boală. Constatând dimensiunile prozaice ale realității, dar firești în fond, Nică nu-și poate reține tristețea ce răzbate de altfel printre rânduri: „Luca Moșneagu, însă, mâna cum știa el, căci smârtoagele lui de cai erau *vlaguiți din cale-afară, și slabi, și ogârjiți ca niște mâți de cei leșinați, nu zmei*, cum zicea mama, care nu știa cum să mă urnească mai degrabă din casă” (s.n.).

Cea de-a doua noapte, de veghe și aceasta ca și prima, surprinde personajul într-o altă etapă a ieșirii sale dintr-un interior semnificativ. Nică, Zaharia și moș Luca rămân pe prispa unei case, loc cum nu se poate mai sugestiv, porțiune delimitând interiorul de exterior. Prispa este metaforică pentru aruncarea în afară a individului, care, doar cu o noapte înainte, se pregătea să ceară în loc de tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte doar un loc la mănăstire, cu iluzia că în felul acesta ar putea măcar amâna ruptura dureroasă.

Cea de-a treia noapte de veghe, și ultima, îl găsește pe Nică pe de-a-ntregul *afară*. Dacă nu mai este interioritate și nici spațiu intermediar, ca prispa, „*cieriu!*” este pur și simplu o îngrădire, propunând, metaforic, ipostazele și limitele noii condiții. În acest spațiu, îngrădit, repet, nu limitat în sensul unei decupări definitorii, reperul cert rămâne „un plop mare”, replică dureros ironică la un *axis mundi*. După a mea știință, plopul este ultimul din seria copacilor prezenți în *Amintiri din copilărie*, după tei și cireș. Dacă teiul și cireșul erau arbori ce stimulau, într-un fel sau altul, simțurile, plopul reține atenția tocmai prin sterilitatea lui, prin faptul că este lipsit de miresme, dar și de roade. El rămâne în fond o prezență neutră, indiferentă, contând ca emblemă a unei lumi în care comunicarea însăși pare să se plaseze sub semnul întrebării.

Romanul lui Creangă se încheie așadar cu imaginea unui personaj dezorientat în târziul ultimei nopți de veghe, după care, se gândește probabil Nică, ar urma dimineața, marcând inițierea într-o altă condiție, aceea de preot și, implicit, de cititor ideal, citind, paradoxal, lumea redusă la semne, nu pentru bucuria creației, ci spre cinstirea Creatorului.

# Domnul Molière între lumini și umbre

Alexandru Jurcan



Burghetul gentilom în montarea lui Mihai Măniuțiu pe scena Teatrului Maghiar Cluj

N-o să mă credeți, însă lucrurile vin spre mine cu dezinvoltură. Coincidențele artistice mă căută. De ce a trebuit ca în Bretagne s-o cunosc pe Tania, sora băiețelului din filmul lui Kurosawa *Derzu Uzala* (am scris un articol pe această temă)? Tot așa, în 1995, un prieten din Paris mi l-a prezentat pe fiul său Aurelien, în vârstă de 11 ani. Mai apoi, aflându-mă la Paris, peste 13 ani, îl văd pe Aurelien în spectacolul *Prețioasele ridicole* după Molière, unde joacă și el. Ați ghicit: a terminat studiile și e deja actor la Teatrul Theo. În vremea studenției regizam la Dârja cu prietenii de atunci *Georges Dandin* de Molière. În septembrie mă plimbam la Paris pe strada Pont Neuf, unde, la numărul 31 s-a născut Molière în 1622. După atâtea semnale am recitat piesa *Cabala bigoților* de Mihail Bulgakov tradusă în românește de Maria Dinescu (Ed. Univers, București, 1987). Știm că în casa lui Bulgakov se afla o bibliotecă imensă, se asculta muzică de operă, se serveau ceaiuri. Piesa *Cabala bigoților* (despre viața lui Molière) prezintă destinul artistului într-un stat luminat. Caracterizarea lui Molière se face în prezența aproape tacită sau chiar în absența lui. Stanislavski a refuzat să regizeze piesa. Până la urmă s-a încumetat Nemirovici-Dancenko, chinându-se între capriciile lui Bulgakov, Stanislavski și Molière. Referitor la piesa *Tartuffe*, regele Ludovic îi spune lui Molière: „Fețele bisericesti trebuie respectate. Nădăjduiesc că scriitorul meu nu poate fi un ateu”. Despre cauza morții lui Molière, Lagrange afirmă în finalul piesei: „Cauza a fost dizgrația regală și Cabala neagră”.

Molière s-a născut în 1622 și a murit în 1673. A urât falșii savanți, doctorii ignoranți, burghezii ridicoli. Prin răs, el pedepsește mereu tot ce nu suportă (Castigat ridendo mores). În 17 februarie 1673, Molière juca a patra oară în *Bolnavul închipuit*. O congestie pulmonară i-a provocat o tuse monstruoasă. Imediat după aplauze, o venă i s-a rupt. Ar fi trebuit să anuleze reprezentația, însă Molière se gândea întotdeauna la publicul său fidel. Armande, soția, l-a dus în caleașcă și i-a pus o pătură pe picioare. Sângele curgea din gură fără oprire. Laurent Tirard a realizat în 2007

filmul *Molière* cu Romain Duris, Fabrice Luchini, Laura Morante. Acțiunea începe în 1658, după ce trupa lui Molière a petrecut 13 ani în provincie. Regizorul a făcut studii la New York. E scenarist, dar și coproducător pentru Warner Bros la Los Angeles.

Filmul lui Tirard e un film corect. Cu costume colorate, îngrijite, tonice. Cu acțiune clară, liniară, didactică. Între realitate și ficțiune, Molière prefigurează personaje și situații. Vrea să devină celebru, chiar dacă ajunge și la închisoare: „Nu se va spune vorbiți în franțuzește; se va spune vorbiți în limba lui Molière!”. Iată-l pe autor cu pana în mână, obligat să scrie la comandă. Înconjurat de lumânări, purtând o cămașă albă, Molière își rătăcește privirea peste pâlpăirea ironică a lumânărilor. Aruncă penița și bea în subsolul ticsit de amici cheflii. Însă teatrul e un miraj, un altar, o vocație, o dăruire. Care e finalul filmului lui Tirard? O lacrimă pe obrazul lui Molière, atunci când își vede jucate piesele pe scenă. Dar care e finalul filmului *Molière* realizat de Ariane Mnouchkine? Aici e problema... Comparația aruncă paloare asupra filmului lui Tirard. De la lacrima exterioară se ajunge la o lacrimă interioară (a spectatorului), sacră, dureroasă. Cine e Ariane? S-a născut în 1939. Regizoarea a fondat în 1964 *Théâtre du Soleil* din Paris. Și-a început cariera lucrând cu o trupă de studenți la Sorbonne. În 1978 a realizat filmul *Molière*, cu Philippe Caubère în rolul titular. O frescă impunătoare, somptoasă, transmisă la TV în cinci episoade. Căruțe, holde, peisaje văzute din goana căruței cu actori. Numai că *finis coronat opus*, adică finalul glorifică filmul, îi dă o dimensiune super-artistică (de altfel, întreg filmul abordează nuanțe în registru rafinat, peren). De câte ori revăd finalul, o mică lacrimă interioară aduce elogiul artei adevărate. Vreți să revedeți finalul cuminte a lui Tirard ca să vă cutremurați de prim-planurile uluitoare din filmul Arianei Mnouchkine? O muzică sacadată de operă (și viața lui Molière se stinge...) însoțind imaginea actorului. Fața lui Molière plină de machiaj alb, sângele șiroind pe cămașă, actorii purtându-l cu o spaimă violentă... apoi, deodată, imaginea căruței

de odinioară și, din nou, goana grupului de actori, ochiul lui Molière întors spre interogații macabre... Revedeți finalul, ca să înțelegeți că acele cinci minute valorează cât un întreg film.

Căci Ariane a reușit să reclădească statuia lui Molière din alte lumini și umbre. Căci – deodată – l-a trimis pe Molière spre noi, contemporanii, însângerat, dar învingător.

În 14 octombrie 1670 a fost reprezentată pentru prima dată comedia-balet *Burghetul gentilom*, în fața curții regelui Louis XIV, la castelul Chambord, de către trupa lui Molière (care a conceput textul pornind de la un scandal provocat de un ambasador turc; apropiat regelui, autorul scrie piesa ca să ridiculizeze turcii). Muzica a fost compusă de Jean-Baptiste Lully. Spectacolul s-a ținut la etajul întâi. Pe atunci Imperiul Otoman era subiect la modă – a se vedea acele „turqueries” pitorești – dar Molière își bate joc și de burghezii bogați, care vor să imite comportamentul nobililor. M. Jourdain își comandă o haină nouă, învață dansul, filosofia, mânuirea armelor, apoi face curte unei marchize văduve, spre stupoarea soției, ce asistă neputincioasă la aberațiile ridicole ale soțului. Jourdain se opune căsătoriei fiicei sale Lucile cu Cléonte, pe motiv că acesta nu e gentilom. Finalul e o ceremonie burlescă, încununată de acel proverbial „mamamouchi”.

La 350 de ani de la premiera absolută, piesa poate fi ancorată în actualitate cu ușurință, fiindcă incultura, impostura, diletantismul, plus fascinația averii și a imitației sterile fac casă bună cu mulți contemporani. Astfel că regizorul Mihai Măniuțiu n-a ezitat să realizeze o nouă punere în scenă la Teatrul Maghiar de Stat Cluj, distribuindu-l pe volubilul Bács Miklós în rolul principal. Nu putea să se rezume la o regie clasică, sterilă, de aceea, respectând textul, regizorul aduce pe scenă culori de Broadway, ritmuri noi, mai ales că Andrea Gavriliu semnează o coregrafie ca un „balet verbal”, perfect integrat acțiunilor. Adrian Damian (decorul) ține cont de concepția domnului Jourdain despre *high life*, vizualizându-i dorințele, inspirându-se din multiplele reclame, mai ales cele din teleshopping. E un spectacol al *Mamamușirii*, al consumerismului, unde aculturalul triumfă. Da, exact, „alte măști, aceeași piesă” – nimic nou sub soare. Uneori ai senzația de videoclipuri, iar sincronizarea actorilor uimește. Aparat sportive, profesori, amantă, revelații ridicole, intrări și ieșiri în mișcări tumultuoase – un arsenal modern, improspătat, pentru ideile perene ale lui Molière. Mihai Dobre a compus muzica, pentru a completa tabloul piesei. „Am apăsat butonul PLAY și mi-am imaginat cam ce muzică mi-aș dori eu să aud într-o comedie clasică de secol 17 adaptat în mileniul nostru” (din caietul de sală).

Excelent Bács Miklós în rolul lui Jourdain: exacerbare studiată a parvenitismului histrionic, omniprezent, febril. În finalul spectacolului asistăm la un citat celebru din *Dictatorul* chaplinian. Contorsiunile lui Jourdain pe lângă mingea-glob sugerează apariția *in nuce* a unui dictator subjugat de mania grandorii. Foarte buni sunt actorii Bodolai Balász și Váta Loránd, în ipostaze burlești de farseuri plauzibili. Toate personajele conlucrează, într-un carusel dinamic, sudat, colorat.

De ce, oare, există spectatori refractari modernizărilor, atunci când fondul ideatic rămâne inalterabil? Spectacolul lui Mihai Măniuțiu vădește talent, imaginație, respect pentru operă, fiind empatic, atașant, refractar muzeificărilor absurde.



# Rondul scriitorilor. Strategii interpretative

Elena Abrudan

Zilele acestea, Muzeul de Artă Cluj-Napoca propune publicului o expoziție inedită, numită inspirat „Rondul scriitorilor în dialog cu lucrări din patrimoniul Muzeului de Artă Cluj-Napoca”. Invitația adresată scriitorilor de către doamna Irina Petraș, președinta Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor și acceptată de domnul Lucian Nastasă-Kovacs, directorul Muzeului de Artă, de a-și alege și a face un comentariu în versuri sau proză, având ca punct de plecare tablourile propuse de curatorii muzeului s-a convertit într-un proiect reușit al celor două instituții de cultură din orașul nostru. Este vorba de expunerea pe simeze a unui număr de câteva zeci de lucrări din patrimoniul muzeului, care nu sunt expuse decât ocazional. Expoziția reprezintă doar o parte a proiectului realizat de scriitorii Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor împreună cu Muzeul de Artă din orașul nostru. Cealaltă parte a proiectului a luat forma unui elegant album de artă, care are același titlu și care cuprinde lucrări de artă plastică însoțite de unul sau mai multe texte ale scriitorilor clujeni: poeme, eseuri și proze poetice.

Din grijă față de sănătatea concetățenilor, expoziția s-a deschis fără un vernisaj, dar publicul beneficiază de un text cu explicații referitoare la demersul curatorial care a făcut posibilă organizarea acestei expoziții. Deși nu-și propune o ordine cronologică sau tematică și nu privilegiază un artist sau altul, rezultatul este impresionant. Muzeograf și poet totodată, curatorul Dan Breaz expune lucrări care fac posibilă dezvăluirea spiritului contemporan al exemplelor plastice oferite ca imbold creativ literaților, chiar dacă unele nu se înscriu propriu-zis în perioada contemporană. Mai importantă pare să fie deschiderea vizuală deopotrivă spre formele contemporane, dar și spre tehnica tradițională care are darul de a intrigă și de a provoca, capacitate specifică spiritului contemporan autentic.

Prezentarea demersului curatorial funcționează ca set de instrucțiuni care ghidează interpretarea și crearea semnificației lucrărilor expuse. În teoria receptării textul este înțeles ca structură comunicațională, în care lectorul produce o semnificație textuală prin actul interpretării, sensul fiind controlat de felul în care este structurat conținutul imaginii și are ca rezultat înțelegerea semnificației intenționate de autorul textului vizual. Alegerea pe care o face autorul relativ la forme, culori, structură, compoziție, unghiuri de vedere poate să sugereze prezența privitorului, ceea ce contribuie la producerea semnificației. Selecția elementelor pictoriale de către autorul imaginii poate fi considerată ca bază a interpretării. Acest control este dat de structura textului vizual, care poate să arate sau să ascundă, dar el este cheia pentru a descifra semnificația imaginii. Fiind creat de o experiență interactivă, textul vizual este constituit într-un anumit context. Iar

lecturarea demersului curatorial și viziunea exponatelor configurează tocmai acest context format parțial din controlul interpretării și semnificării deopotrivă de către artiști și curatori și completat cu rezultatul experienței interacțiunii cu lucrările de artă. Astfel, se conturează strategia de interpretare și semnificare, ceea ce presupune atât înțelegerea semnificației intenționate de autorul textului vizual cât și semnificația creată pe baza cunoașterii codurilor folosite de autori și a experienței personale a lectorului operei de artă. De aceea, sugestiile referitoare la interpretarea imaginilor și producerea semnificației pot fi văzute ca un act co-creativ al lectorului textului vizual.

Identificarea strategiilor înțelegerii textelor vizuale ia în considerare și noțiunea de logică holistică prin care înțelegem forme și relații care nu sunt structurate proporțional. S-a sugerat că logica holistică este similară inteligenței vizuale. Ea reprezintă o alternativă a gândirii lineare, se prezintă ca un mozaic, ca un bricolaj de diverse elemente. Imaginea (fiecare lucrare plastică, dar expoziția în sine, în cazul nostru) este un compus holistic care prezintă o lume fragmentată, ale cărei bucăți sunt aranjate conform unui nou pattern de semnificare. Acest tip de vedere complexă a fost mai întâi folosită în arta modernă de cubiști, suprarealiști, impresioniști abstracti și pop art. Trebuie precizat că este nevoie de o bună cunoaștere a codului pentru ca audiența să poată produce un sens care să concure cu sensul intenționat de autor, lăsând totuși deschisă posibilitatea unor alte interpretări.

Expoziția cuprinde numeroase lucrări de mari dimensiuni care sunt oferite publicului spre a fi admirate și descifrate dincolo de bogăția coloristică, schematizări, interogări sau compoziția sofisticată. Aranjarea lucrărilor în sălile destinate expoziției urmează strategia curatorului Dan Breaz de dezvăluire a spiritului contemporan animat de exercițiul gândirii critice, în lucrări foarte diferite ca stil, dimensiune sau perioadă de creație. Astfel, ne sunt prezentate lucrări care demonstrează că arta contemporană apelează la mecanismele gândirii și ale cunoașterii într-un efort de recuperare a evenimentelor interioare, a trăirilor subiective și a realităților spirituale sugerate de imagini. Este cazul unor pictori care proiectează pe pânză aspecte ale universului subiectiv (Ioan Sbârciu - *Vultur*, Florin Maxa - *Victorie*, Kancsura Istvan - *Studenta*, Vasile Crișan - *Misterul pietrei*) sau artiști care dezvăluie subtilități metafizice (Silviu Oravițan - *Poarta*, Komives Andor - *Îngerul cenușiu*, Marius Ghenescu - *Meteora*, Sorin Ilfoveanu - *Anabasis XIII*, Onisim Colta - *Lumina interioară*, Radu Șerban - *Compoziție 3*, Georgeta Arămescu Anderson - *Veacuri trecute*). Recuperarea universurilor originare și instalarea în atemporalitate prin muncă și creație se bucură de contribuții figurative și nonfigurative (Alin Munteanu - *Compoziție*, Mariana Bojan - *Cină la câmp*, Vasile Gheorghiuță - *Recolta*, Miron Duca - *Dealuri cu meri*, Pallos-Schonauer Jutta



Dorel Petrehuș  
acrilic și ulei pe carton, 90 x 56 cm  
*Îngeri și chipuri* (2012)

– *Compoziție cu figuri*, Florin Maxa - *Plaiuri*, Titu Toncian - *Laoookoon*). Meditația asupra condiției umane oferă privitorului modele de artiști, mame, soți, elevi, sportivi sau muzicieni surprinși în atitudini specifice (Cornel Brudașcu - *Compoziție*, Nagy Anna - *Inspirație*, Corneliu Baba - *Modele*, Dan Hatmanu - *Cicliști*). Alte lucrări dedicate reprezentării figurilor și portretelor insistă asupra procesului de pierdere a identității în varii circumstanțe facilitate de fragmentarismul și relativismul paradigmei culturale postmoderne, dar și a posibilității de reconstruire a identității în conformitate cu etapele vieții sau perioadei de creație a artistului (Virgil Svințiu - *Actori în avatar*, Aurel Nedel - *Meditație*, Alexandru Rădvan - *Imperator*, Liviu Suhar - *Regele melancolic*, Walter Widman - *În atelier*). O serie de lucrări propun imagini simbolice ale construirii de orașe, case, baraje, punți dezvăluind esența mecanică, repetitivă sau umană a efortului edificării unor noi forme cu scopul descoperirii unui sens comun și având opțiunea moralității actului artistic sau a unei atitudini constructive (Gheorghe Apostu - *Blocuri noi*, Adriana Morales - *Punte*, Victor Ciato - *Barajul de la Tarnița*, Gheorghe Anghel - *Dig viu împotriva apelor*, Andraszy Zoltan - *Orașul copilăriei mele*).

Diversitatea tematică și a tehnicilor de creație artistică sporește bogăția conținutistică și de semnificare a lucrărilor amintite. Privite în ansamblu, ele construiesc un univers în care se întâlnesc deopotrivă artiștii, specialiștii și publicul în încercarea de a crea o lume plină de semnificații care să-i unească și să le dea posibilitatea să se exprime potrivit năzuințelor lor. Descifrarea simbolurilor exprimate de imagini înseamnă intuirea semnificațiilor dincolo de acestea, dar care sunt sugerate printr-o convenție. În toate timpurile, dar mai ales în arta contemporană, cunoașterea codurilor de semnificare ușurează înțelegerea intențiilor autorului permițând totodată noi interpretări și conturarea unui sens mai profund. Această abordare reflectă mutarea atenției dinspre autorul textului vizual spre lector.

## Condiția umană în creația lui Dorel Petrehuș

O altă abordare a interacțiunii audienței cu textul vizual pune în valoare calitatea receptorilor de a forma comunități interpretative. Mutarea accentului de la conținut la strategiile de interpretare înseamnă eliberarea de tirania textului ca set de instrucțiuni care ghidează crearea semnificației. Acum rolul principal revine lectorului textelor vizuale. Interpretarea privitorului nu este doar un răspuns la ceea ce a intenționat autorul mesajului, dar și o expresie a strategiei interpretative a lectorului care există înainte de citirea textului și provine din comunitatea interpretativă din care fiecare lector face parte. Înțelegem că strategiile interpretative se referă la relațiile sociale și sunt aplicate la interacțiunea audienței cu textul, sub forma unui punct de vedere public și convențional. În cazul nostru este vorba de asumarea producerii semnificației unui număr de lucrări de artă, de către scriitorii Filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor. Ei se deosebesc și se aseamănă deoarece, dincolo de accentele personale, ei împărtășesc experiențe și interese comune, care vor avea ecou în procesul producerii semnificațiilor lucrărilor plastice propuse spre lectură. Este vorba de relația unui anume grup de lectori cu un grup de texte, iar experiențele și interesele împărtășite de aceștia conduc la consens în producerea semnificației sau la producerea de sensuri diferite ale aceluiași text vizual

Avem în vedere acum volumul care cuprinde atât picturile cât și textele scriitorilor, iar calitatea reproducerilor și frumusețea textelor cuprinse în el mă îndeamnă să amintesc că, oricâtă bucurie ne aduce contemplarea și descifrarea resorturilor intime ale discursului vizual, lectura poemelor și eseurilor care-l însoțesc îmbogățesc și rafinează subtil limbajul vizual. Fiecare text inspirat de o lucrare dă amploare semnificațiilor latente sau explicite prin cuprinderea lor într-o semnificație mai largă, prilejuită de sensibilitatea literară actuală, capabilă să se conecteze la realitățile spirituale și evenimentele subiective sugerate de imagini. Dialogul unui literat cu o lucrare de artă plastică poate fi exprimat ca experiență a celui alt artist, ca perspectivă asupra lui însuși, asupra celui alt și, în același timp, ca o metaperspectivă care implică felul în care fiecare îl vede pe celălalt. Descrierea exactă a acestei experiențe poate să clarifice și să valorizeze în mod neașteptat creația celui alt, libertatea creatoare fiind semnul egal în aprecierea celor două texte, cel vizual și cel literar. Alăturarea lucrărilor plastice și a textelor inspirate de acestea dezvoltă deopotrivă preocupările artiștilor plastici și a literaților de a recupera trecutul, de a interoga și a comenta prezentul, aceeași înclinație spre meditația asupra condiției umane și asupra condiției artistului, preocupat totodată de atingerea unui sens etic al artei și de a se impune în timp prin creația sa.

Toate acestea sunt posibile pentru că trăim într-un mediu vizual preponderent simbolic, care permite înțelegerea construcției sociale a realității într-o imagine, la fel ca și prin termeni lingvistici. Identificarea strategiilor de interpretare ale privitorilor în practica vieții cotidiene permite înțelegerea procesului de semnificare discursivă și socială totodată. În acest caz imaginea este considerată un text, iar audiența o comunitate de semnificare vizuală.

L-am remarcat pe Dorel Petrehuș în 2011, cu ocazia unei ediții a Anualei de Artă din Baia Mare. În mod paradoxal, artistul a expus atunci o serie de pânze hiperrealiste, în care a reprezentat câteva lucrări ale sculptorului Mircea Roman, în tandem cu lucrările originale ale acestuia, expuse în proximitate. Dimensiunile comparabile cu "modelele" originale și sugerarea tridimensionalității au revelat un artist stăpân pe mijloacele academice ale picturii. Totuși, nu aceasta este direcția prin care este (re)cunoscut Petrehuș. Dincolo de latura posibil anecdotică ori de echivoc și de prietenia celor doi artiști (unul din Negrești-Oaș, celălalt din Târgu Lăpuș), pictorul a dat curs unei idei și atât. A făcut-o bine din punct de vedere al măiestriei, dar s-a întors apoi la proiectele sale de o viață. Unul dintre argumentele "proiectului Mircea Roman" a fost acela că ambii sunt interesați în munca lor de latura antropomorfă. Acesta este totuși un aspect secundar.

Dorel Petrehuș lucrează la fel de bine, aici binele echivalând cu constantul și totodată cu surprinzătorul, pe suprafețe de orice dimensiune. Imaginile lui rezistă la supradimensionare, la fel cum, pe pânze mari, compozițiile create se pot dezvolta fractalic, prin multiplicarea unor module sau semne vizuale, ca atare. Reduse la scară, în paginile unui catalog, acestea își păstrează caracterul unitar, indiferent de dimensiuni sau variațiuni pe tema dată.

Personajele lui Dorel Petrehuș își conștientizează propria condiție, înțelegând funcția pe care o are simbolul în dinamica existenței generale. Astfel, apar în pânzele sale semne grafice care trimit spre cele mai diverse credințe și idei religioase, fie ele avramice, mitraice, totemice sau chiar animiste. În "scenele" reprezentate, numinosul substituie în totalitate moralitatea. Nu avem de-a face cu povești, pilde, legende, ghiduri comportamentale, profeții sau predici în imagini. Arborele veteotestamentar cu șarpele aferent, aripile angelice, crucea neotestamentară, sângele sacrificial pus în legătură cu aceasta, dar și cu tauromahiile, suprapunerea oamenilor cu animalele, metamorfozele

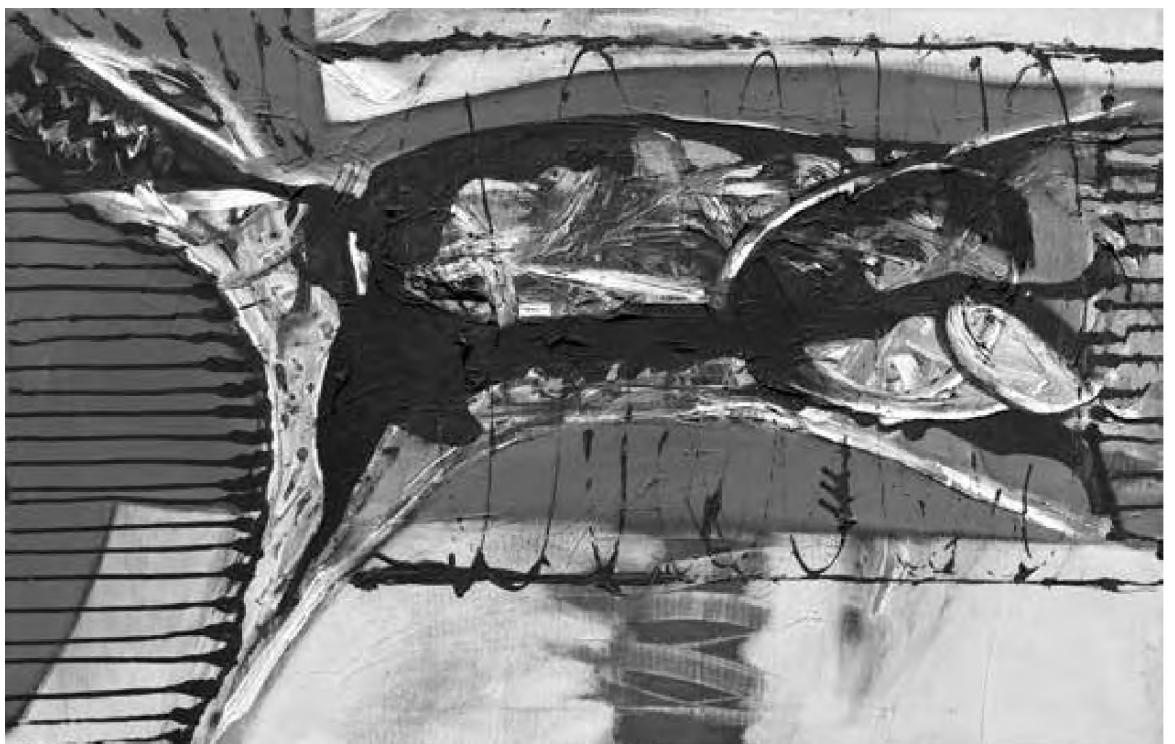
embrionare, respectiv nașterea privită ca ivire ori inițiere, sunt constante permutabile în creația sa.

Artistul interpretează anatomia și zoologia exclusiv ca ramuri ale biologiei morfologice, fără a lua în calcul fiziologia. Forma și structura organismelor devin subiect de meditație în lucrările sale, fără ca bionica să aibă vreun rol în interogațiile vizuale propuse. Modelele biologice pictate de el refuză optimizarea, accentuând visceralul și exaltând limita, văzută ca restricție de articulare. Imaginile pe care le creează sunt dublu-organice: pe de o parte avem întregul lucrărilor, care trăiesc ca atare sau în relaționarea uneia cu alta, indiferent de includerea lor în dipticuri, tripticuri sau serii, pe de alta, formele concrete din câmpul pânzelor se constituie în veritabile celule, care își afirmă individualitatea și caută să subordoneze spațiul vital în care au fost plasate.

Dorel Petrehuș pendulează între concret și abstract, aflându-și punctele de pornire în ambele extreme. Elemente gândite realist ori părți fizice ale pânzelor sale, indiferent de conținut, cunosc rezolvări nonfigurative, acest lucru petrecându-se la nivel de suprafețe hașurate, interferențe cromatice sau juxtapuneri. Pe cealaltă parte, palete cromatice, linii și puncte aleatoare, prin esență, abstracte, tind a se grupa în structuri recunoscutibile.

Pictura sa tinde a se așeza în plan, în desfășurări cu accente cubiste. Reflexele suprarealiste, chiar dadaiste își fac simțită și ele prezenta, atenuate de gestualism și tunning, într-un discurs personal. Cezura se constituie adeseori în axă de dezvoltare a compozițiilor. Pauzele ritmice sunt compensate prin tușe energice și culori vibrante. Centrul cromatic de greutate cade întotdeauna în interiorul pânzelor, chiar dacă vectorii contrabalansează prin expandare efectul de implozie sugerat. Artistul și-a creat un sistem coerent de forme și relații cromatice, căruia îi rămâne fidel până la capăt.

Surprizele, care apar de la pânză la pânză, țin de legi de compoziție internă. Silueta feminină determină și deopotrivă generează contururi ondulatorii, cumva senzuale. Interogațiile privind existența, identitatea, unicitatea, frumusețea, reveria și uneori sexualitatea sunt elementele de bază ale unui sistem de gândire plastică personal și pe de-a întregul asumat.



Dorel Petrehuș

Predestinare II (2009), acrilic și ulei pe pânză, 144 x 197 cm

## sumar

### remember

Horia Bădescu  
Neguțătorul de povești  
In memoriam Tudor Dumitru Savu 2

### editorial

Mircea Arman  
Imaginativul poietic filosofic preplatonice 3

### religie

ÎPS ANDREI  
Știați că memorandistul Vasile Lucaciu  
l-a avut ca unchi pe Sfântul Ortodox Alexis Toth? 5

### cărți în actualitate

Iulian Chivu  
Sonetul schismatic 6  
Adrian Țion  
Terapia prin râs 7

### comentarii

Alexandru Sfarlea  
„Oamenii nu sunt unilaterali, ci sunt complicați, au și  
ticăloșie și lumină, de toate” 8  
Ștefan Manasia  
Împlinirea legatului naumian 9

### poezia

Viorica Răduță 10

### memoria literară

Constantin Cubleşan  
Lecție de estetică în formula memorialului 11

### eseu

Iulian Cătălui  
Scurtă perspectivă a literaturii detenției  
comuniste sau a Gulagului românesc 12  
Adrian Dimu Rachieru  
Despre canonul literar și canonizare (I) 14

### filosofie

Acad. Alexandru Surdu  
Sistemele dialectico-speculative 16  
Vasile Zecheru  
Porfirios și Iamblichos 17  
Viorel Igna  
Jacob Boehme și iudaismul (I) 19

### juridic

Ioana Maria Mureșan  
Despre leziune 21

### diagnoze

Andrei Marga  
Heidegger după *Caietele negre* 23

### social

Ani Bradea  
România și oamenii săi din lume (XXVII) 25  
Adrian Lesenciuc  
Dictatura părinților 28

### genul epistolar

Cristina Struțeanu  
Cartolina bucuriei 29

### o dată pe lună

Mircea Pora  
Rânduri târzii 30

### showmustgoon

Oana Pughineanu  
Moartea nenumăraților Ivan Ilici 31

### însemnări din La Mancha

Mircea Moș  
Interioare 32

### teatru

Alexandru Jurcan  
Domnul Molière între lumini și umbre 33

### simeze

Elena Abrudan  
Rondul scriitorilor. Strategii interpretative 34

### plastica

Mihai Plămădeală  
Condiția umană în creația lui Dorel Petrehuș 36

## plastica

# Condiția umană în creația lui Dorel Petrehuș

Mihai Plămădeală



Dorel Petrehuș

*Ancadrament* (2010), ulei pe pânză, 60 x 80 cm

Caracterizată printr-un singur cuvânt, pictura lui Dorel Petrehuș este, înainte de orice altceva, vie. La propriu, artistul folosește culori intense, adeseori pure, relaționate prin contraste puternice, iar la figurat își organizează compozițiile într-un mod organic. Pentru ca spectacolul să fie total, semnele sale sunt în principiu antropomorfe și zoomorfe, în această ordine. Altfel spus, omul reprezintă măsura tuturor lucrurilor în creația sa. Morfologic vorbind, este un colorist, gestualist și fovist (pentru dezambiguizare, am scris acest din urmă cuvânt/termen în relație cu versiunea consemnată în DEX). Portretul, care eludează atât realismul, cât și anatomia artistică, ocupă un rol central în numeroase pânze.

Desigur, lucrurile nu sunt atât de simple precum ar putea părea din această formulare pentru că, în cazul lui Petrehuș, etapele parcurse și rațiunile artistice prevalează în actul de creație, fiind repere parțial independente față de lucrările rezultate. Numeroase detalii din pânzele artistului s-ar putea constitui în veritabile lucrări

abstracte. Totuși, acestea sunt puse de fiecare dată în slujba unor semne plastice figurative. Linia fluidă și concisă prin care își construiește lucrările propriu-zise pare a își avea rațiunile în nimic altceva decât în dicteul automat. Totuși, acestea sunt rezultatul unor ample căutări anterioare aplicării lor pe suport, ce-i drept într-un mod, dacă nu spontan, cel puțin dezinvolt. Ca și în cazul lui Sorin Ilfoveanu, altfel decât la marele artist, lexicul de semne aparent simple și repetitive este rezultatul unor (zeci de) mii de ore de trasare a lor în schițe premergătoare. Da, la un moment dat, artistul le poate utiliza fără a se gândi la ele, ci doar la rezultatele pe care dorește să le obțină. În felul acesta se eliberează de pericolele pe care le poate constitui drumul. Adeseori, artiștii se apucă de o lucrare cu niște gânduri și le finalizează cu altele, seduși de accidente de parcurs sau condiționați de diverse limite de natură tehnică pe care nu le luaseră în considerație.

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).

Tiparul executat de:  
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

