

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

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

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

Pe copertă:

Alexandra Müller-Jontschewa

Templierii (2006), ulei pe pânză, 195 x 162 cm



www.clujtourism.ro

semnal

„Echilibristică stând în mâini pe gura paharului”

Alexandru Sfârlea

Nicolae Popa

Mitrofan plângăciosul

Editura Tracus Arte, București, 2021

Cu plânsul nu e de glumit, mai ales când „lacrimile sunt de proastă calitate”, cum ne atenționează poetul Nicolae Popa, în chiar primul poem al acestui volum. Pentru că personajul Mitrofan nu pare deloc afectat de pândă surescitată a fiarei cu nume sintagmatizat, *Căderea/Cădereasa* în ridicol, dat fiind că autorul se autovulnerabilizează, fără milă, căutând pretexte și punându-și inventivitatea la grea încercare: „Coboară costișa până la apa lacului, scufundă-te/ și plângi mai departe”, pentru că „pe pământ e mult mai multă apă decât lacrimi,/ căci de-ar fi invers,/ tu ai fi fost acum un înecat adus de valuri”. El e convins că locul lui este „printre cei ce-l dau afară dintr-un local”, iar alteleori întinde coarda și plusează copios, plonjând într-o excesivitate persiflant-metafizică, în care este de apreciat curajul de a semantiza un lexic poetic epurat de simbolistică și metafore. Se mizează, desigur, ostentativ și aproape irreverentios, pe faptul că „în poezie e posibil orice”, că imaginația și imaginarul devin expozitiv-elocvente prin ele însele, ca identități structural-constitutive. Simți că aerul se energizează cu o tensiune emergentă a fabulosului, că formele inițiale se destructurează și se regenerează instantaneu în alte forme; ca și cum, într-o culminație a transcendenței, ar fi apte a conlocui într-o lume în care miraculosul e omnipotent, ca aceea a basmului: „El înaintează prin zăpezi învârtite,/ se scufundă până la brâu prin podgorii întroienite,/ ajunge la marginea unui sat împotmolit în nămeți, se oprește în fața unei case pustii/ cu geamuri sparte./ Cineva însă a reușit să aprindă focul/ în soba dintre pereții înghețați/ și căldura iese pufăind prin hogeagul aproape ruinat/ amintind de pufăitul unei locomotive cu aburi/ și casa chiar a scăpat un țipăt de locomotivă străveche,/ iar toate casele de-a lungul satului au tresărit/ scuturându-se de zăpadă, apoi s-au urnit din loc./ El reuși să prindă ultimul vagon, ultima casă locuită” (*Vagon*). Într-un alt text, personajul pretinde, nonșalant și sentențios, în timp ce sacrifică un cocoș, „că preț de o clipă își pierde mințile/ – o, câtă libertate! –/ (se... automatizează el – n.m.) însă în clipa următoare își revine și dă-i/ și dă-i iar cu toporul în penele ce acoperă/ ca o platoșă gâtul cocoșului”. Mi-am amintit, cum altfel, de volumul de debut al Ilenei Mălăncioiu, intitulat *Pasărea tăiată* (iată o strofă, din poezia cu același titlu: „Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul/ Și le schimb când mi se pare greu./ Până nu sunt moarte să mai stea legate/ Cel puțin așa, prin trupul meu”). Doar că, în timp ce la I.M. personajul-copil aude prin ușa închisă actul exterminant al galinaceei, la Nicolae Popa, personajul Mitrofan este actantul, care trăiește pe... viu, regizează, ca să zic așa, trecerea orătăniei de la



Alexandra Müller-Jontschewa *Zeus mănâncă buchetul* (2018), ulei pe pânză, 195 x 130 cm

viață la moarte: „Continuă să tot dea cu toporul în moliciunea penelor/ însângerate până când/ tăișul se infixe în lemnul buturugii/ și o parte a gâtului pierde legătura cu cealaltă parte”. El speră „să nu mai revină la sângeroasa realitate” – după ce „iar își pierde mințile pentru o clipă” – în timp ce intensitatea trăirii repercutate în subconștient (sau conștiența intens inhibată) atinge un paroxism care face posibilă (nici mai mult, nici mai puțin), o translație ontologică, de fapt o metamorfozare în chiar ființa căreia i s-a suprimat viața: „simțind cum îi crește de-a lungul creștetului/ o creastă de cocoș precum un tăiș de topor /.../ simțindu-și deodată/ pe linia dintre cele două emisfere/ propria creastă făcându-se foc și pară” (*Cocoș*).

Alteori, poetul identifică scene sugestive din viață (tragerea din poligon, în armată) care devin coincidente cu realitatea din civilie („avea o prietenă care se lăsa culcată în iarbă/ și mângâiată”), de care îi aduce aminte „omul-machetă găurit/ care s-a și culcat pe spate” (*Macheta*). Pentru poemul *Origini*, de la pag. 40, poetul basarabean ar putea fi invidiat chiar de către autorul *Cărții- alcool*, pentru felul insolit și percutant în care oficiază osmoza dintre real și imaginar: „numai el în tot cartierul fiind în stare/ să facă echilibristică stând în mâini/ pe gura paharului/ și lăsându-se în interior/ ca un căprior în răcoarea izvorului,/ convins că originile pierdute pot fi recuperate,/ paharele nebăute- nicipând!”. Iar ca poemele „disecate” mai sus, sunt multe în acest (de neuitat) volum.

Nu degeaba spune Dumitru Crudu, pe coperta a patra, că „Nicolae Popa este ceea ce a fost Mircea Ivănescu pentru optzeciști. Adică un poet de la care am învățat cum să înnoim poezia”.

Noțiunile de Bine, Suflet și Adevăr în imaginativul platonician (II)

Mircea Arman

Noțiunea de adevăr este cea care va vertebră întreaga cercetare pe care o întreprindem asupra *imaginativului poetic* grecesc și european, iar o re poziționare a acestei noțiuni în arealul mentalității și culturii europene pe parcursul întregii ei desfășurări și în chiar cea mai apropiată contemporaneitate este însuși scopul metafizicii.

Pentru a putea însă urmări firul roșu al concepțiilor grecești asupra metafizicii de la origini și pînă în gândirea lui Platon, va fi necesară o scurtă recapitulare a înseși noțiunii de adevăr în „devenirea” ei.

Și pentru că puțini au fost cei care au sesizat o deplasare a sensului conceptului de adevăr (*aletheia*) de la întîii „stăpînitari” și pînă în doctrina lui Platon¹, vom trece la o expunere succintă a acestuia.

Astfel, prima și cea mai cunoscută accepțiune a vocabulei *aletheia* este cea de „scoatere din ascundere” și este legată de modalitatea poetică de revelare a adevărului.

*Aletheia*², în sensul despre care vorbim, este tot atît cît *Mnemosyne*, adică memorie ca opus al uitării. Și poate că nici nu putem vorbi de o situație opozitivă în acest caz, cît mai degrabă de una complementară.

Poetul, prin intermediul muzei³ devine individul privilegiat prin care *Zeul* rostește adevărul (*Aletheia*). Este o modalitate mitică, prerațională, prin care individul are acces la adevăr și face posibilă „scoaterea din ascundere a acestuia”.

Să fie, prin aceasta, adevărul înțeles ca *Aletheia*, inferior noțiunii de adevăr înțeles ca adecvare a lucrului la intelect, adevăr rațional și care, în mod straniu, a fost perceput de marea majoritate a cercetătorilor care s-au aplecat asupra istoriei filosofiei drept o „descoperire tîrzie a spiritului european”⁴? Nicidecum!

Într-o lucrare de referință, *Stăpînitarii de adevăr în Grecia arhaică*⁵, Marcel Detienne vorbind despre funcția poetului în societatea „primitivă” arată că: „În mod tradițional poetul are o dublă funcție «să-i celebreze pe Nemuritori și să celebreze faptele de seamă ale oamenilor viteji». Primul registru se poate ilustra prin exemplul lui Hermes: «Înălțîndu-și glasul, cîntînd armonios din citeră, al cărei sunet plăcut îi ținea isonul, el a dat la iveală, prin lauda sa, atît Zeii Nemuritori cît și Pămîntul întunecat; el spunea ce au fost ei la început și ce attribute au primit fiecare la împărțea».”

Prin urmare, într-o primă instanță, cuvîntul poetului este acela care celebrează faptele muritorilor, dar și pe acelea ale zeilor. Prin cînt, se aduce lauda faptelor exemplare dar și blamul celor reprobabile. Lauda și blamul sunt legate de memorie (*mnemosyne*) iar *Aletheia* se naște atunci cînd, făcînd apel la memorie, poetul declamă faptele pline de eroism ale muritorilor sau blamează pe cele lipsite de orice onoare. În felul acesta, prin

intermediul memoriei, se recrează lumea. Este adusă la lumină *Aletheia*. Astfel, *Aletheia* este legată de lumină și strălucire, ea este, prin intermediul memoriei prodigioase a poetului, scoasă din ascunderea uitării (*Lethe*). Cele două noțiuni nu sunt în stare de contrarietate, ci apar, mai degrabă, ca fiind complementare.

Însă poetul, prin intermediul muzelor, poate spune adevărul, dar în același timp și lucruri false, pline de înșelăciune. De aceea, rolul poetului în societatea arhaică este unul de „stăpînitari de adevăr”.

Pentru o societate de tip agonistic în care omul ar trebui să se recunoască direct în actele sale (Detienne) lumea arhaică grecească găsește un alt mod de oglindire, de punere în aspect a valorilor sale, anume prin intermediul cuvîntului cîntat, prin memorie, prin poezie. Poetul recrează lumea spunînd *Aletheia*. Însă aceasta poate avea două întrupări: una care privește *Kleos* și care s-ar traduce în termenii gloriei „care sporește transmisă din gură în gură, de la generație la generație”⁶ și o alta numită *Kydos* fiind asimilată „gloriei care luminează învingătorul, [...] un fel de grație divină, instantanee”⁷.

Astfel stînd lucrurile un om valorează exact cît valorează vorba care se spune despre el. Însă aceasta (vorba) poate fi una de laudă sau de blam, cuvîntul poetic fiind, în acest caz, elementul valorizator prin excelență. Vorba (*logos*) face „dintr-un simplu muritor «egalul unui Rege», el îi conferă Ființă, Realitate”⁸.

În contrast, dar nu neapărat în opoziție, întrucît vorba nu este decît cealaltă față a tăcerii, uitarea (*Lethe*), una dintre fiicele nopții, este legată tocmai de tăcere, precum lumina (*Aletheia*) de noapte (*Lethe*), adevărul de uitare, întrucît uitarea este congeneră adevărului și nu falsul, așa cum s-a statuat mai tîrziu și s-a perpetuat pînă în contemporaneitate.

Cuvîntul care face apel la memorie, care recrează lumea, este *Aletheia*, iar astfel el este opus morții care este similară cu tăcerea.

„*Aletheia* se află de partea Luminii: ea dă splendoare și strălucire, «face să sclipească toate lucrurile». Atunci cînd un poet rostește un cuvînt elogios, el o face prin *Aletheia*, în numele său; cuvîntul lui este *alethes*, ca și spiritul său (vouç). Poetul este capabil să vadă *Aletheia*, este un «stăpînitari de Adevăr».”⁹

Astfel, în măsura în care poetul este unul autentic¹⁰ și prin intermediul actului contemplării devine un clarvăzător, cuvîntul său este unul întemeiator de adevăr.

Aceasta ar fi o primă accepțiune a termenului de *Aletheia* în cultura grecească. Cum, însă, ne-am propus să aducem în discuție cele mai importante accepțiuni ale termenului în discuție, vom releva, în continuare, un alt sens esențial al *Aletheiei*, anume cel juridic, legat de noțiunile de politic și suveran.



Mircea Arman

Făcînd pe mai departe apel la poeți, în cazul de față la Hesiod și la interpretarea lui Marcel Detienne¹¹, vom considera al doilea sens al *Aletheiei* prin mitul lui Nereus sau al Bătrînului Mării.

Legat de nașterea lui Nereus, cel mai bătrîn și cel mai venerabil fiu al lui Pontos, Hesiod îl caracterizează ca fiind: *alethes*, *apseudes* și *nemertes*.

Termenul de *nemertes*, este legat, în cazul lui Nereus, de numele fiicei sale *Nemerteia*, dar are ca sens primar *infaibilitatea* și apare în contexte legate de proorocirile din templele lui Apollon. Oracolul lui Apollon este întotdeauna *alethes*, *apseudes* și *nemertes*. Adevărul legat de mitul Bătrînului Mării, acoperă, deci, două sensuri noi alte noțiunii de *aletheia*, anume cel mantic¹² și cel juridic.

În *Theogonia* numele lui Nereus este legat indisolubil de capacitățile sale mantice. Nereus este chiar una dintre divinitățile oraculare, iar fiica sa „Eido poartă numele de Theonoe «pentru că ea cunoaște toate lucrurile divine, prezentul și viitorul, privilegiu moștenit de la strămoșul său Nereus»”. Prin urmare, mantica este unul dintre domeniile în care *Aletheia* ocupă un rol important, iar semnele și cuvintele magice fac parte din însăși conținutul acesteia. În acest sens exemplul femeilor-albine din *Imnul homerice către Hermes*, al lui Tiresias, al Cassandrei *alethomantis*¹³ sau al Olympiei sunt grăitoare. Toți aceștia fac parte din categoria „stăpînitari de adevăr” și sunt legați organic cu sensul juridic al termenului de *Aletheia*.

Bătrînul Mării nu este doar un prooroc, un clarvăzător, dar mai ales el este un promotor neostoit al dreptății (*Dike*), un preot al ei.

„Or, în gândirea religioasă, justiția nu este un domeniu distinct de acela al «Adevărului». Afinitățile dintre *Dike* și *Aletheia* sunt multiple și clar atestate: atunci cînd Epimenides¹⁴ se duce în plină zi în grota lui *Zeus Diktaios* și visează ani la rînd, el conversează cu zeii și stă de vorbă cu *Aletheia* și *Dike*. Asocierea este atît de naturală încît Hesychios definește *Aletheia* prin «lucruri care țin de *Dike*», δίκαια. De altfel, dacă Cronos este, în virtutea jocului de cuvinte Chronos-Cronos, tatăl *Aletheiei*, aceasta se întîmplă, fără îndoială, spune Plutarh, pentru că el este într-adevăr, cel «mai

drept»(δικαιοτατος). *Aletheia* este, într-adevăr, cel «mai drept» dintre toate lucrurile. În esență, puterea sa este identică aceleia pe care o are *Dike*: lui *Dike*, «cea care cunoaște în tăcere ceea ce se va întâmpla și ceea ce s-a petrecut», îi corespunde *Aletheia*, «cea care cunoaște toate lucrurile divine, prezentul și viitorul». La acest nivel de gândire nu există nici o distanță între Adevăr și Dreptate. Puterea *Aletheiei* acoperă deci un dublu domeniu: mantică și justiție”.

Sigur, *Aletheia* acoperă aici sensul unei proceduri de justiție care are legătură directă cu fenomenul divinației care se întinde de la oioscopie, la prezicători, incubajie sau ordalie.

Ordalia, în cazul de față proba prin apă este, spune Detienne, una specifică popoarelor orientale și este descrisă de paragraful II al codului lui Hammurabi. Aceasta constă în traversarea cu succes al unui curs de apă sau a mării, a ieșirii cu succes din apele mării, echivalând cu o a doua naștere și cu o adevărată prezumție de nevinovăție.

Marcel Detienne crede că această probă a apei ar fi putut fi preluată de greci, prin contaminare, de la orientali, lucru de care ne îndoim profund, întrucât contactele reale în acele timpuri par a fi minime, de altfel teza noastră privind existența unui *imaginativ general-uman capabil să dezvolte situații, în mare asemănătoare, aproape indiferent de arealul geografic la care individul aparține, este aplicabilă și în acest sens*. Chiar dacă, *ca formă*, imaginativul specific poate fi diferit, ca esență, el devolează aceleași lucruri, aceleași comportamente general-umane.

„Prin urmare, proba ordalică la greci stă și ea sub semnul *Aletheiei*. Într-un studiu despre *Travaliul poetic al lui Homer*¹⁵, Ch. Picard a demonstrat, în legătură cu faimoasa scenă a *Judecății de pe Scutul lui Ahile*, că o confuzie surprinzătoare a înșelat multă vreme comentatorii, îndeosebi pe istoricii dreptului grecesc. Se știe că Bătrînii, așezați în cerc, își exprimau pe rând părerea asupra unei cauze referitoare la prețul singelui vărsat. «Doi talanți de aur vor merge la acela dintre ei care va da sentința cea mai dreaptă.» De fapt, nu este vorba aici de o cantitate de metal, ci mai degrabă de o balanță de aur, pentru că *τάλαντα* a desemnat inițial, înainte de a fi o unitate monetară, balanța sau talerele balanței. Fără îndoială, poetul care a descris opera de artă nu o mai avea în fața ochilor și a confundat *τάλαντα*, care are sensul de balanță, cu același cuvânt care desemnează o anumită cantitate de metal. Astfel a dispărut balanța justiției dintr-o mărturie foarte veche. Așa cum demonstrează *Imnul homeric către Hermes*, balanța este prezentă atunci când Zeus conduce o judecată. Aceeași balanță este cea pe care Zeus administratorul o ține în mână atunci când decide soarta unei bătălii sau a unui războinic. Utilizarea balanței în procedurile juridico-religioase trimite la trecutul cel mai îndepărtat al Greciei, la civilizația miceniană unde – o știm din tăblițe – totul era cîntărit, unde administratorul și balanța erau ochiul regelui, justiția sa. [...] Funcția economică a balanței nu este deci incompatibilă cu funcția sa judiciară. Tocmai pentru că se afla în mîinile administratorului, care oficia în palatul creto-micenian, și pentru că era instrumentul de măsură al tuturor redevențelor, balanța a putut să joace în mîinile regelui rolul de instrument al justiției divine, după exemplul anumitor civilizații orientale. Gîndirea mitică este și aici revelatoare pentru faptele sociale și instituționale; ea a păstrat amintirea unui rege care făcea dreptate cu ajutorul balanței: este vorba de Minos, regele Cretei. Or, acest rege



Alexandra Müller-Jontschewa

Katharina de Medici (2016), ulei pe pânză, 70 x 100 cm

– a cărui faimă se va perpetua în gîndirea ulterioară în ipostaza celui care prezidează judecata în Hades – împarte dreptatea, potrivit tradiției, pe «*cîmpia Aletheiei*» care nu este însă aceea a sectelor filosofico-religioase, ci acea cîmpie unde își are reședința, în mod natural și pe deplin îndreptățit, un rege, stăpînitor de justiție și, asemenea lui Nereus, stăpînitor de *Aletheia*. Exemplul este semnificativ pentru că același rege Minos practică personal probele ordaliei cu apă. În acest tip de rege mitic converg deci ambele forme de justiție, cea al cărei instrument este apa și cea al cărei instrument este balanța, amîndouă plasate sub semnul *Aletheiei*” (Detienne).

Devine limpede pentru oricine că *Aletheia* mantic-juridică precum și cea poetică nu are nimic de a face cu un tip de adevăr statuat istoric, cu repunerea lucrului în situația lui trecută și judecarea sa în funcție de diverse circumstanțe.

Probele judiciare sunt departe de a fi probe în sensul în care le admite dreptul pozitiv, a te supune unei ordalii însemnînd, *per se*, supunerea la judecata divină. În acest sens, *Aletheia* capătă atributul suveranității, întrucît regele „vehiculînd adevărul” relevat de divinitate își dobîndește el însuși atributul suveranității.

Există, prin urmare, trei funcții sociale ale *Aletheiei* în perioada Greciei arhaice. Pe de o parte funcția *poetică*, funcția *mantică* și cea de *justiție* practică de regii-judecători. Elementul comun al acestor trei funcții și esența *Aletheiei* în această perioadă este *clarviziunea*, iar modul ei autentic de exprimare este *logos*-ul.

Odată cu reforma hoplitică și trecerea la organizarea falangei, epoca eroică, aristocratică, se încheie. Nu mai avem de a face cu războinicul solitar, cu eroul homeric, funcția războinică și așa-zisa „democrație militară” guvernată de „*es meson*”¹⁶ și de întreaga civilizație creată în jurul acestui concept, apune.

Cu falanga ia naștere cetatea și domnia cetății în civilizația greacă. Fiind deja un atribut al *demos*-ului, lupta devine un *ce* organizat, aidoma cetății.

Tot ca un om al *demos*-ului, despuiat de funcțiile sale mantic-religioase, apare acum poetul. Odată cu *Simonides din Keos*, spune Detienne, *Aletheia* își pierde funcția sacră în gîndirea grecilor trăitori în perioada arhaică.

Poetul nu mai este un purtător și „stăpînitor” privilegiat de *Aletheia*. Ajuns să fie plătit pentru munca sa, aidoma sofștilor cu care se aseamănă din ce în ce mai mult, poetul este, treptat, asimilat celui care stăpînește *apate*. *Apate* este înșelăciune și iluzie și nu mai are nimic de a face cu *Aletheia*. Cel care compune peanii nu mai este deținătorul memoriei sacre, conținătoare de adevăr, el devine un fel de „tehnician” al memoriei, un meșteșugar (*banausos*).

Prin *apate* se ajunge la *doxa*, adică la părere, care nu mai are nimic, poate doar tangențial, cu mistică adevărului. Poetul inspirat, stăpînitor al adevărului sacru (*Aletheia*) este tot mai puțin prezent în lumea grecească. Poezia devine tributară *doxei* și mnemotehnicii.

Este perioada în care apar primi sofști, în care cunoașterea devine meserie. Memoria laicizată devine izvorul *doxei* și a „științei” politicii. Cuvîntul nu mai este creator de lume, el nu mai relevă trecutul, prezentul și viitorul, mulțumindu-se să aplice asupra celor reale (*pragmata*).

Primii scfști fiind, de fapt, oameni politici, oameni care au simțul pragmatic foarte dezvoltat, care gestionează lucrurile în devenirea lor și care au un real talent de comunicare cu oamenii.

Pentru realizarea obiectivelor lor aceștia nu ezită să apeleze la înșelătorie (*pseudos*) și persuasiune (*Peitho*), conștientizînd faptul că *logos*-ul este unealta potrivită pentru a conduce, modela și domina cetatea.

Odată cu laicizarea *logos*-ului, respectiv a memoriei, apare, cu tot mai multă evidență declinul *Aletheiei*. Se înfăptuiește, de fapt, trecerea de la gîndirea mitică la cea rațională.

Și așa cum am mai demonstrat-o, acest pas nu s-a făcut prin miracol, cum credea John Burnet¹⁷, sau doar prin devenirea mitului, cum o face F. McDonald Cornford¹⁸, ci prin nașterea și metamorfozarea unor structuri sociale, prin înființarea de noi structuri instituționale, prin laicizarea dreptului, prin împămîntenirea *doxei*, democratizarea structurilor militare și dispariția *Aletheiei*.

Dincolo de a fi un simplu concept Aletheia este o adevărată instituție, o idee călăuzitoare, aidoma acelor care au fondat marile mișcări religioase și au condus spiritual lumea.

Apariția lui Simonides și a sofștilor, însă, rupe

această tradiție și instaurează în cultura și civilizația greacă domnia adevărului ca adecvare a *logos*-ului la realitate, la lucru. Este, într-un fel, conștientizarea dominației intelectului asupra lumii exterioare, care, prin Aristotel, și mai apoi prin Thoma de Aquino va statua acel „*adecquatio rei ad intellectus*” și va marca pentru totdeauna spiritul științific european.

Poezii, politicienii, cei ce se ocupă cu sofistice și retorica, artiștii – pictorii, sculptorii, muzicienii – sunt cu toții philodoxoi.

„Or, afinitățile pe care *doxa* le are cu *apate* și cu formele de ambiguitate își pot găsi confirmarea în anumite semnificații fundamentale pe care le are *doxa*. [...] Din punct de vedere funcțional, *doxa* este subordonată lui *Peitho*¹⁹, care substituie o *doxa* unei alte *doxa*, departe de a aparține domeniului lui *Episteme*, *doxa* ține de domeniul lui *Kairos*, «timpul acțiunii umane posibile», timpul contingenței și al ambiguității. Instabilitatea care caracterizează *doxa* este un fapt fundamental: *doxai* sunt de aceeași natură ca statuile lui Dedal «ele o iau la fugă și dispar». Nimeni nu a pus în evidență mai bine decât Platon aspectele de ambiguitate; *Philodoxoi*, spune el, sunt «cei cărora le place să asculte glasuri frumoase, să privească culori frumoase și toate frumusețile de acest fel». Aceștia sunt oameni care se ocupă de lucrurile intermediare, cele ce țin deopotrivă de Ființă și de Non-Ființă. Platon recurge la următoarea comparație: «ele se aseamănă acelor vorbe cu două înțelesuri care se rostesc la masă și ghicitorii copilărești cu eunucul care lovește liliacul, în care trebuie ghicit cu ce și unde l-a lovit». [...] *Doxa* este forma de cunoaștere care se potrivește cu lumea schimbării, a mișcării, cu lumea ambiguității, a contingenței. «Cunoaștere inexactă, dar cunoaștere inexactă a inexactului»²⁰.

În această perioadă „a ieșirii din sine a grecului”, doar sectele mistico-filosofice mai păstrează, spre sfârșitul secolului VI Î.Ch., un tip de gândire apropiat de gândirea „veche”, mântico-religioasă, și în constantă și vădită opoziție cu gândirea de tip sofistic al cărei principiu fundamental tocmai l-am expus.

Această opoziție este una evidentă, întrucât nu acceptă nimic din gândirea contemporană laicizantă și deschisă spre exterior, axată pe *praxis* și dedicată *demos*-ului.

Cei ce trăiesc în interiorul acestor confrerii mistico-filosofice resping apetitul pentru politic²¹ și mase (*demos*) năzuind spre o viață interioară și spre mîntuirea personală.

În aceste structuri închise vor apărea pentru prima oară ideile privitoare la obîrșia divină și nemuritoare a sufletului legată de structura străveche a *Aletheiei*, urmînd ca Platon, în *Phaidros*, să le decanteze și să le dezvolte ridicîndu-le la rang de doctrină personală.

Desigur, pînă la Platon, filosofii care îl vor precede, în speță, Parmenide, va pune problema *Aletheiei* în termenii ei originari, aducînd în discuție, pentru prima oară, chiar dacă la modul metaforic încă, problema Unului și a Ființei ca fiind odraslele *Aletheiei*.

Asifel, apare pentru prima dată în cultura greacă ideea după care deasupra Ființei și Unului se află adevărul (Aletheia), ca izvor prim al existenței.

Cele două curente de percepere a adevărului, cel bazat pe *doxa* (sofistic și democratic) și cel al sectelor mistico-filosofice însușit de Parmenide vor merge în paralel în conștiința culturală grecească pînă în metafizica lui Platon.

Există două tipuri de adevăr expuse de Platon

în opera sa. Unul dintre ele este numita *Aletheia*, iar celălalt este adevărul *onomaton*, adică adevărul ca adecvare a numelui și implicit a intelectului prin intermediul *logos*-ului la lucru.

Pentru a putea vedea ce înțelegea Platon prin *Aletheia*, va trebui să facem un scurt excurs în anatomia unui alt termen platonician care a suscitat un viu interes și a cărui interpretare a cunoscut cele mai variate soluții.

Termenul în discuție este *anamnesis* și îl găsim în mai multe dintre dialogurile²² platoniciene. Să vedem însă care este legătura între *anamnesis* și *Aletheia* și care este viziunea lui Platon relativ la *Aletheia* ca *anamnesis*.

Am văzut că *Aletheia* poate însemna, printre altele, „fără uitare”, fiind un atribut al memoriei (*Mnemosyne*) fiind legată de conceptul de prezență eternă (Parmenide).

În *imaginativul poetic platonician* desfășurat atît de sugestiv în *Phaidros*, omul a trăit cîndva în proximitatea zeilor avînd posibilitatea nemijlocită de a vedea ideile. Însă din cauza constituției sale atît de asemănătoare lumii sensibile omul și-a pierdut propensiunea pentru „înalt” și s-a lăsat cuprins de atracția pentru lumea sensibilă. Această cădere din înaltul sacru al ideilor l-a făcut să nu mai poată avea acces la acestea decît cu imensă dificultate, prin intermediul unui efort intelectual susținut care, pornind de la analiza multiplicității senzațiilor, ajunge la o anumită unitate, prin intermediul contemplației.

Acest act intelectual, de profundă reflexie, este văzut de Platon ca o „reamintire” (*anamnesis*) a lucrurilor văzute de sufletul său în vremea în care „însoțea Zeul” și în care omul avea acces direct la Idee.

Totuși, trebuie să o spunem, ideea nu este atît de nouă precum lasă să se înțeleagă șeful Academiei, fiind extrem de apropiată mitului ciclurilor, conform căruia, în epoca de aur, oamenii trăiau ca zeii și cunoșteau, aidoma lor, prin intermediul *theoriei*.

Este binecunoscută povestea lui Platon din dialogul *Menon* în care, pornind de la tradiția mântică și ajungînd la poezi și poezie, adică la tot de înseamnă „act inspirat”, filosoful grec ajunge la concluzia că sufletul este nemuritor și că, în decursul timpului, a suferit numeroase reîncarnări, prin urmare, datorită experiențelor nesfîrșite a devenit omniscient.

Pornind de aici și dorind să arate în mod concret, prin experiență, ceea ce susținea la modul teoretic, Platon pune anumite întrebări unui sclav al lui Menon care nu părea a ști nimic altceva decît limba greacă. Grație tehnicii „moșitului” (*maieutic*) sclavul analfabet reușește să demonstreze o teoremă geometrică. Și cum toate răspunsurile aparțin sclavului, Socrate trage concluzia că toate aceste cunoștințe ar fi preexistat în intelectul acestuia, demonstrarea teoremei nefiind altceva decît un proces de reamintire (*anamnesis*).

Această temă a „reamintirii” (*anamnesis*) se regăsește și în *Phaidon* unde Kebes ne spune că oamenii întrebați cu un anume meșteșug „află singuri toate lucrurile așa cum sunt”. Prin urmare, dacă știința și rațiunea necesare nu ar fi fost preexistente, omul nu ar fi reușit niciodată să le „redescopere”. Așadar, a învăța nu este altceva decît a ne reaminti.

Sigur, există, după opinia platoniciană, două feluri de *anamnesis*, adică de „scoatere din uitare” amîndouă legate organic de *Aletheia*, însă vizînd două tipuri diferite de adevăr.

Una dintre cele două ipostaze este legată

de *mania* și este modalitatea de acces la adevăr (*Aletheia*) a celor „atinși” de divinitate, cum sunt profeții și poezii. Așa cum arătam și altădată, Platon descoperă patru tipuri de „inspirații divine”, respectiv: *mania poetică*, *mania rituală*, *mania profetică*, *mania erotică*. Cu excepția ultimei, toate cele trei tipuri de „manii” sunt deja menționate în miturile grecești și în *Theogonia* lui Hesiod și au fost discutate de către noi cu puțin timp înainte.

Totuși, datorită acestei stări vecine cu nebunia, prin acest dar divin, sufletul poate iarăși să ajungă în starea de a contempla ideile, prin efortul suprem, spune Platon, al ieșirii din sine (*enthousiasmos*).

(Din cartea în lucru *Imaginativ și adevăr*)

Note

- 1 Martin Heidegger, *Op. cit.*, loc. cit., passim.
- 2 În cele ce urmează, vom folosi vocabula „*Aletheia*” scris cu majusculă atunci cînd va fi vorba fie de sensul „sacru” al termenului legat de modalitatea poetică, mântică și juridică a termenului, fie cînd ne vom referi la numele propriu al zeității. La fel vom proceda cu *Mnemosyne*.
- 3 A se vedea și argumentația noastră din vol. I al lucrării *O istorie critică a metafizicii occidentale*, unde dezvoltăm o analiză mai detaliată a concepției „poetice” a adevărului (*aletheia*) grecesc.
- 4 Este cunoscut faptul că încă Aristotel, dar chiar și Homer (Friedlander) vorbesc despre adevăr ca veridicitate, ca adecvare a lucrului la intelect, însă dacă vom considera că Aristotel a intrat în conștiința europeană abia prin scolastici și formula „*adecquatio rei ad intellectus*” aparține lui Thomas din Aquino, nu vom considera desuetă această expresie.
- 5 Marcel Detienne, *Stăpînitorii de adevăr în Grecia arhaică*, Ed. Symposion, București, 1996.
- 6 M. Detienne, *Op. cit.*, p. 64. În ceea ce privește expunerea ideii de *Aletheia* datorăm mult acestei cercetări clasice.
- 7 *Idem*, *ibidem*.
- 8 *Idem*, p. 65.
- 9 *Idem*, p. 69.
- 10 Vidi, Mircea Arman, *Poezia ca adevăr și autenticitate – o cercetare fenomenologică*, Grinta, Cluj-Napoca, 2002, passim.
- 11 Vidi, M. Detienne, *Op. cit.* pp. 75-143. Și Marcel Detienne este tributar, în interpretarea mitului Bătrînului Mării, cercetărilor anterioare ale lui J.-P. Vernant, prezentate într-o comunicare în cadrul Asociației de Studii grecești (ședința de sîmbătă 20 aprilie 1963).
- 12 Vidi, Mircea Arman, *Op. cit.*, pp. 87-91.
- 13 Marcel Detienne, *Op. cit.*, p. 80.
- 14 Vidi și interpretarea noastră în *Despre divin, poetic și filosofic în gândirea preplatoniană*, Grinta, Cluj-Napoca, 2004, pp. 94-101.
- 15 Cf. Ch. Picard, *Sur le travail poétique d'Homère*, Mélanges H. Grégoire, Bruxelles, I, 1949, p. 493 sqq.
- 16 Vidi, Marcel Detienne, *Op. cit.*, pp. 145-174.
- 17 John Burnet, *Op. cit.*, passim.
- 18 Francis McDonald Cornford, *Op. cit.*, passim.
- 19 Persuasiunea și seducția.
- 20 Marcel Detienne, *Op. cit.*, pp. 186-189.
- 21 Cu excepția notabilă a pythagoreicilor a căror apetit pentru politică și complot politic sunt bine cunoscute.
- 22 *Phaidros*, 249 b-c; *Menon*, 81 a-b, d; *Republica*, XIII, 524 d; *Phaidon*, 72 e, 73 a-b, 75 d.

Giordano Bruno și tradiția ermetică (I)

Viorel Igna

Giordano Bruno s-a născut la Nola, un orașel la poalele Vezuviului, în 1548. N-a pierdut niciodată această amprentă a originii sale napoletane și vulcanice și era orgolios să se numească „Nolan”, născut sub un cer „binevoitor”. Sunt cuvintele cu care își începe Frances A. Yates¹ studiul său despre G. Bruno. El a intrat în Ordinul dominican în 1563, primit în Conventul dominican din Napoli, unde se află mormântul Sfântului Toma din Aquino. În 1576 au început pentru el necazurile cu Inchiziția, fiind deja acuzat de erezie, după care a fugit abandonând hainele dominicane: din acel moment a început călătoriile sale în toată Europa. După ce a încercat să intre în contact cu calviniștii din Geneva, a plecat la Toulouse, în Franța. Aici a ținut timp de doi ani prelegeri privind lucrarea „Sfera” a lui Giovanni di Sacrobosco, după care a plecat la Paris spre sfârșitul anului 1581.

Aici a început să țină lecții despre „atributele divine”, atrăgând atenția Regelui Henri al III-lea de Valois, fiul lui Henri al II-lea și al Caterinei de Medici. Să ne amintim, scrie Frances A. Yates de atenția pe care ermeticii fracezi o acordau distincției dintre ermetismul creștin și magia din *Asclepius* și magia talismanică a lui Marsilio Ficino. Putem vedea cum ermetismul creștin

catolic a înflorit într-un mediu specific mediului mișcării franciscane, de sorginte capucină, cel din jurul Regelui Henri al III-lea. După sosirea la Paris G. Bruno începe să predice un ermetism magic, pătruns de magia din *Asclepius*, în care magia ficiniană e dusă până la consecințele pe care însuși Ficino nu le-a putut visa.

Raporturile dintre Bruno și regele Henri al III-lea sunt documentate numai de ceea ce Bruno le-a spus inchizitorilor venețieni. El le-a spus acestora că regele, care a aflat de lecturile sale publice, l-a chemat, întrebându-l dacă *arta memoriei* pe care o predă el era naturală sau era bazată pe artificii magice. Bruno a afirmat că a demonstrat în fața regelui că arta sa nu era magică. Acest lucru, ne spune Frances A. Yates, *nu este adevărat*. A afirmat, de asemenea, că i-a dedicat regelui cartea *De umbris idearum*, după care regele l-a numit *Lector* la curtea sa. Dacă regele ar fi aruncat o privire asupra lucrării *De umbris idearum*, ar fi recunoscut în mod sigur imaginile magice. De asemenea mama regelui avea raporturi strânse cu magicieni și astrologi, ceea ce demonstrează că regele cunoștea bine magia. Tocmai de aceea l-a chemat pe Bruno la Curte. El le-a referit inchizitorilor că atunci când a plecat spre Anglia avea cu el Scrisorile de recomandare din partea regelui

adresate ambasadorului francez în Anglia, Michel de Castelnau de Mauvissière, în casa căruia a rămas întreaga perioadă a permanenței sale engleze.

Trebuie amintit aici un fapt extrem de relevant, remarcat de F. A. Yates, și anume că este posibil ca însuși Henri al III-lea să-l fi trimis pe Bruno în Anglia în misiune, sub acoperirea rozei, fapt care i-a schimbat radical viața, transformându-l dintr-un magician rătăcitor într-un tip singular de misionar. Ambasadorul englez la Paris, scrie F. A. Yates, l-a atenționat pe Francis Walsingham, într-o scrisoare datată martie 1583, de sosirea iminentă a lui Bruno:

„Intenționează să vină în Anglia Giordano Bruno, Nolanul, profesor de filosofie, a cărui religie n-o pot aproba.”² Vedem aici o remarcă foarte impotantă: este religia și nu filosofia lui Bruno, cea pe care ambasadorul nu era capabil s-o aprobe, dar probabil că face parte dintr-o expresie care își are limitele ei.

În ce privește arta clasică a memoriei, pentru a putea înțelege importanța tradiției, trebuie să amintim că începând cu oratorii romani care se foloseau de o metodă mnemonică descrisă în lucrarea *Ad Herenium*³, la care s-au referit Cicero și Quintiliano. Metoda presupune memorizarea unei serii de locuri dintr-o clădire și punerea lor în legătură cu anumite imagini folosite pentru a readuce în memoria oratorului diversele etape ale discursului. În timp ce-și ținea discursul oratorul își amintea ordinea succesivă a a diferitelor locuri memorizate, alăturând fiecăruia imaginile care trebuiau să-i amintească determinate concepte din propriul discurs. Dar trimerile mnemonice la diferitele locuri din edificiu nu era unica metodă folosită: se spune că *Metrodor din Scepsi* s-a folosit de un Zodiac, ca un punct de plecare pentru sistemul său mnemonic.

„Această artă clasică, scrie Frances A. Yates, considerată în mod normal numai ca mnemonică, a avut o lungă istorie în Evul Mediu, recomandată încă de Albert cel Mare și de Toma din Aquino. În timpul Renașterii a devenit o metodă folosită de filosofi neoplatonici și de ermetiști și era folosită ca metodă pentru fixarea în memorie a unor imagini fundamentale și a arhetipurilor, care presupuneau, ca sistem de localizare mnemonică, aceeași ordine cosmică și făcea astfel posibilă o cunoaștere profundă a Universului. O asemenea concepție este deja evidentă în textul lucrării lui Marsilio Ficino, *De vita coelitus comparanda* în care ni se spune că imaginile sau culorile planetare, memorizate în felul în care erau reproduse pe tavanul unei săli, erau folosite de cei care le-au memorizat în acest fel ca pe un principiu organizator al tuturor fenomenelor de care s-ar fi folosit cel care a fost instruit în acest mod. După părerea mea, scrie Frances A. Yates, experiența ermetică a reflectării Universului în mintea umană se găsește la baza memoriei magice a Renașterii, în cadrul căreia mnemonica clasică bazată pe locuri și imagini este înțeleasă sau aplicată ca pe o metodă de urmat în acea experiență, imprimând în memorie imagini arhetip sau în cel mai bun caz, activatăți memorizate magic. Folosindu-se de imagini magice sau talismanice, ca de imagini mnemotehnice, magicianul spera să dobândească cunoștințe și puteri universale urmărind ca prin intermediul organizării magice a imaginației să devină o personalitate dotată cu puteri magice, în sintonie, ca să spunem așa, cu cele ale cosmosului.”⁴

Această singulară transformare sau adaptarea artei clasice a memoriei în cursul Renașterii are o istorie încă dinaintea lui G. Bruno, dar prin



Alexandra Müller-Jontschewa

Timpul dragonului (2011), ulei pe pânză, 200 x 200 cm

scrierile sale se va ajunge la punctul culminant. Lucrările sale *De umbris idearum* și *Cantus Circaeus*⁵ pe care cercetătoarea engleză le analizează, sunt primele scrieri despre memoria magică. Din aceste scrieri ne putem da seama că G. Bruno era deja un magician înainte de a ajunge în Anglia.

De umbris idearum, publicată la Paris în 1582, este dedicată regelui Henri al III-lea. Dedicatia este precedată și urmată de poezii, care atrag atenția cititorilor în ce privește dificultățile operei. Primii pași sunt cei mai dificili, dar atenția care trebuie să i-o acorzi va avea la sfârșit o binemeritată recompensă. Opera, scrie Frances A. Yates, poate fi asemănată cu statuia zeiței *Diana* din insula Chios, care ne arată la intrarea în templu o față plângătoare și un chip surzător la ieșire; sau ca în enigma lui *bicornis*, care pe de o parte era aspru și respingător, în timp ce cealaltă față îi permitea o perspectivă mult mai atrăgătoare. Acel chip și acea enigmă păreau, la început, de neînțeles și antipatice, însă celora care contemplă umbrele, n-o să le lipsească satisfacția unor beneficii mulțumitoare.

Un artificiu poetic atribuit înțelepciunii magului Merlin descrie cum anumite animale nu sunt menite să înfăptuiască acțiuni incompatibile cu natura lor: de exemplu, „unui porc prin natura lui, îi este imposibil să zboare”. Cititorul este avertizat să se apropie de această operă, numai dacă este în măsură să o înțeleagă, în ultimă instanță, să nu ne ocupăm de lucruri care ne depășesc capacitățile noastre intelective.

Pentru a ne face înțelegi pe deplin, n-avem altă modalitate decât de a ne face părtași la scrierile lui G. Bruno, urmând punerea în pagină pe care o face la modul exemplar F.A. Yates:

„Lucrarea este organizată pe baza subdiviziunilor trigesimale. Pe primul loc sunt treizeci de paragrafe sau capitole de *intentiones*, adică despre modalitatea căutării luminii dumnezeiești, printr-o intenție voluntară îndreptată spre umbre sau spre reflexiile acesteia. În anumite texte se face trimitere la cabaliști și la simbologia *Cântării lui Solomon*. Totul este ilustrat printr-un cerc, împărțit în treizeci de sectoare, marcate cu un număr identic de litere, cu Soarele în Centru. Toate intențiile, cererile se îndreaptă spre Soare, nu numai spre Soarele vizibil, ci și spre divinul Intellect, din care Primul este imaginea sa. *Cercul* cu litere este în mod sigur un element lullian și reflectă principiul lullian pe care se bazează arta despre „atributele divine”, reprezentate de litere și care probabil se leagă de acele lecturi despre aceste treizeci de atribute divine pe care Bruno le-a prezentat la Paris, din care nu ne-a rămas niciun text”.

Urmează, ne spune Frances A. Yates, treizeci de capitole scurte despre „conceptele ideilor”; acestea au un vag caracter neoplatonic și fac trimitere la Plotin. Fără a-l cita în mod direct, opera la care se referă este *De vita coelitus comparanda* a lui Ficino. El se referă la plotinizarea ficiniană a imaginilor cerești și enunță premisele pentru o listă cu imaginile pe care se bazează sistemul magic al memoriei.

Bruno n-a ezitat să-și imprime în memoria sa imaginile demonilor și a decanilor egiptene. Așa cum a spus Eugene Garin⁶, Bruno a preluat lista cu imaginile celor treizeci de decani, atribuită lui Teucro Babilonezul aproape integral din *De occulta philosophia* a lui Cornelius Agrippa.⁷

Bruno, scrie Frances A. Yates, s-a referit destul de mult la talismanele ficiniane, fără inhibițiile creștine ale lui Ficino, el crede că tradiția ermetică



Alexandra Müller-Jontschewa *Hommage à Holbein* (2012), ulei pe pânză, 195 x 130 cm

egipteană era mai consistentă decât cea creștină. Acest fapt are o explicație mult mai profundă pe care o găsim în Numenius, deoarece „în multe texte medioplatonice iese în evidență o puternică apreciere pentru Pitagora, considerat maestrul lui Platon și, într-un anumit fel, părintele înțelepciunii filosofice, amândoi, urmașii lui *Moise*, așa cum credea Numenius.”⁸

Filosofii cărora le era familiară literatura magică și care s-au ocupat cu propagarea ei au sfârșit tragic, cum a fost cazul lui Cecco din Ascoli, un magician din secolul al XIV-lea, a sfârșit ars pe rug, deoarece în *Comentariul* său necromantic la lucrarea *Sfera* a lui Giovanni Sacrobosco a citat o lucrare intitulată *Liber de umbris idearum* atribuită lui Solomon.⁹

Oricât ar fi de extraordinar, scrie Frances A. Yates, rețin faptul că „umbrele ideilor” bruniene ar fi imaginile magice, imaginile arhetipice cerești, cele mai apropiate de ideile din mintea dumnezeiască, diferite de cele aparținând lucrurilor inferioare. Nu putem exclude faptul că Ficino prin folosirea frecventă a cuvântului „umbră” ar fi fost și el intenționat să le dea aceeași semnificație. Imaginile magice continuă F. A. Yates erau așezate pe cercul sistemului mnemonic, căruia îi corespund alte cercuri pe care erau indicate toate conținuturile fizice ale lumii pământești elemente, pietre, metale, ierburi și plante, animale și păsări și așa mai departe, o complexitate a cunoașterii omenești strânsă de-a lungul secolelor, simbolizată de imaginile a o sutăcincizeci de mari personalități și inventatori. Cine era în posesia unui astfel de sistem se putea înălța deasupra timpului și era capabil să reflecteze în propria minte întregul Univers al naturii și al omului.

Trebuie remarcat că rațiunea pentru care un sistem mnemonic ca acesta ar constitui un secret ermetic este de căutat în trimiterile făcute la *Corpus-ul Ermetic* și la reflectarea gnostică a Universului în mintea umană, ca la sfârșitul lui *Pimander*, până când inițiatul reușește să-și imprime în mintea sa ceea ce Pimandru propune ca acțiune benefică așa cum este redat în *Corpus-ul Ermetic XI*.

Imprimând în memorie imaginile cerești, imaginile arhetipice ale cerului, care sunt umbrele apropiate de ideile minții (*mens*) divine, de care depind toate lucrurile inferioare, Bruno a sperat să urmeze experiența egipteană a puterilor dumnezeiești. Imprimând în propria fantezie figurile zodiacale putem obține calitatea de a poseda o artă figurativă care va însoți într-un mod minunat nu numai memoria, ci toate „puterile sufletești”.

Sistemul magic brunian al memoriei este unul reprezentativ pentru memoria unui magician, a unuia care cunoaște realitatea dincolo de multiplicitatea aparențelor, fiindu-i confirmată propria imaginație în ce privește imaginile arhetipale și care, datorită puterii sale de a pătrunde realitatea a fost capabilă să-și atribuie și *puteri operative*. Este vorba de o preluare directă din neoplatonica interpretare ficiniană a imaginilor cerești, dar dusă mult mai departe.

„Caracterul egiptean” al artei descrise în *De umbris idearum*, scrie Frances A. Yates, a fost puternic accentuat de discipolul scoțian al lui Bruno, Alexander Dicson, care a publicat la Londra, în 1583, o lucrare în care a imitat *De umbris idearum* sub forma unui dialog în care-i are ca interlocutori pe *Mercurio* și pe *Theut*, nume ale aceluiași *Hermes Trismegistul*¹⁰.

Cealaltă lucrare despre memoria magică, publicată la Paris, o are ca eroină pe maga Circe (*Kirké*), fiica Soarelui. Se numește *Cantus Circaeus* și „este dedicată lui Jean Regnault și lui Henri d'Angoulême, Marele Prior al Franței, un personaj important de la Curtea franceză, care era de sânge regesc, fiind fiul nelegitim al regelui Henri al II-lea. Regnault a spus că manuscrisul i-a fost dat de Bruno, care l-a rugat să se îngrijească de publicarea lui. Cu toate că a fost publicat în același an cu *De umbris idearum*, în 1582, este o operă succesivă a acesteia, dedicată regelui creștin”¹¹.

Lucrarea se deschide cu o mare Incantație solară dedicată zeiței Circe, în care sunt amintite toate numele și atributele divine, animalele, păsările, metalele, care sunt în corespondență directă cu Soarele. Din când în când, ne spune Frances A. Yates, cel care o asistă pe zeiță trebuie să arunce o privire în afară pentru a vedea direcția razelor solare și pentru a constata dacă Incantația funcționează. În această incantație există o trimitere directă, dacă nu chiar confuză la *De vita coelitus comparanda* a lui Ficino, iar în ceea ce privește Soarele ca vehicul al puterilor supranaturale imposibil de perceput cu rațiunea umană; puteri ce provin de la „idei sesizate prin intermediul unor rațiuni ale Sufletului lumii”.

Circe proclamă după acele incantații mărețe, destul de lungi, dedicate Lunii, planetelor Saturn, Jupiter, Marte, Venus și Mercur (*Mercuri dies*) și la sfârșit îi imploră pe cei șapte Guvernatori să-i dea ascultare. Prin magia sa ea se referă în același timp la combinațiile planetelor, a pietrelor etc. făcând și anumite gesturi rituale; asistentul său trebuie să consulte *Pergamena* (textul sacru) în care apar acele *notae*, al căror mister este inaccesibil muritorilor de rând.¹²

Izvorul principal al lui Bruno este *De occulta philosophia* a lui Cornelius Agrippa din Nettesheim pentru imaginile cerești, cât și pentru lucrarea *De umbris idearum*. Incantația lui Bruno este asemănătoare cu cea a lui Agrippa, Bruno bazându-se pe versiunea lui Agrippa, adăugând-o și modificând-o în mod liber, la fel cum s-a bazat și pe imaginile astrale ale astrologului german.



Textul despre incantațiile zeiței Circe, sau mai bine zis, cel din *Cantus* este folosit în memoria practică și a fost urmat de o *artă a memoriei*.¹³

„Adeptul, scrie Frances A. Yates, ar fi abordat *Arta memoriei* cu o imaginație pătrunsă de imagini cerești, un preambul necesar pentru o memorie magică. Nu sunt sigură că aceasta ar fi interpretarea exactă a conexiunii imposibil de explicat între incantații și arta memoriei; este vorba oricum, de o interpretare posibilă.”¹⁴

Magia zeiței Circe implică o reformă morală. Ea se întreabă unde este *Astrea*, justiția din „Vârsta de aur”, care-i amenință pe răufăcători și cere zeilor să restaureze virtuțile. Magia sa face ca oamenii să fie transformați în bestii și acesta este un lucru „bun”, contrar obișnuitei interpretări a legendei lui Circe, deoarece răufăcătorii sunt mai puțin periculoși dacă sunt îmbrăcați cu adevăratele lor veșminte animale. Sunt, pe de altă parte, animale și păsări frumoase și virtuozitate ce fug de noaptea răutăților. Cocoșul, de exemplu, este o creatură foarte expresivă, melodioasă, nobilă, generoasă, plină de bunătate, solară, imperială, aproape divină; iar atunci când i-a învins pe ceilalți cocoși ce purtau răul el și-a revelat propria sa supremație prin cântec. Cocoșul, așa cum cunoaștem, *simbolizează monarhia franceză*. Este deci posibil că Bruno a preluat ideea unei reforme magice solare, legată de monarhia franceză, din textele care circulau la Curtea regală franceză.

Mișcarea reformatoare a zeiței Circe prezintă de asemenea, așa cum a pus în lumină F. Tocco¹⁵ curioase anticipări ale operei *Spaccio della bestia trionfante* (*Eliminarea bestiei triumfătoare*), chiar dacă toți admiratorii liberali ai lui G. Bruno din secolul al XIX-lea au trecut în plan secundar magia. Bestiile triumfătoare sunt imaginate ca făcând parte din constelațiile cerești, reprezentate de animale, care trebuie eliminate din Cer întrucât reprezintă viciile: trebuie eliminată Falsitatea, Ipocrizia, Răutatea, Credința falsă, Stupiditatea, Mândria fără acoperire, Slăbiciunea, Lașitatea, Apatia, Inactivitatea, Avariția, Invidia, Impostura, Lingușirea și altele.

Este nevoie să ne întoarcem la simplitate, la adevăr, la acțiune, transformând concepțiile morale care s-au impus în lume, conform cărora afecțiunile eroice sunt lipsite de valoare, adică cele ce privesc un anumit de fel de naționalism patriotard, fără substanță, la credința care să

aibă în spate înțelepciunea bazată pe un studiu atent al textelor inițiatice. Este nevoie să fie evitate așa numitele „sfaturi divine”, care la sfârșit nu sunt decât rezultatul imposturii condiționate economic, cu întoarcerea pe dos a legilor naturii. De asemenea, oroarea pe care ți-o poate da bogăția, rezultat al unor acțiuni de corupție. Demnitățile paragonate cu eleganța, prudența cu răutatea, șiretenia cu trădarea, justiția asociată tiraniei, judecata dreaptă paragonată violenței. Nu era din partea lui Bruno decât o atenționare pentru vremea sa, dar vizionar cum era și pentru vremurile viitoare.

„Opere de autentică ascendență erasmiană, scrie Michele Ciliberto¹⁶, dau naștere unei reflexii destinată să atingă culmea expresivă în lucrări ca *Eliminarea bestiei triumfătoare* și *Cabala Calului Pegas*, în care ni se explică într-un mod aproape perfect și articulat poziția sa etico-politică și religioasă, proprie Nolanului.” În acest plan, *Cantus*-ul este foarte relevant, în sens general, tocmai pentru că luminează pentru prima dată și la modul cel mai intens posibil privirea critică pe care Bruno o are despre vremea sa, despre decadența percepută la toate nivelele, conform unei perspective ce urmează să se dezvolte, dacă nu sunt luate măsurile necesare. Aceasta, în primul rând, Bruno o face în dialogurile morale, printr-o filosofie a istoriei cu caracter ermetic, enunțată prin alternarea „luminii” cu „tenebrele”, a „înțelepciunii” cu „ignoranța”. Aceste texte sunt importante și pentru alte motive, puțin studiate: pentru conștiința, atât de puternică la Bruno, că civilizația nu este niciodată definitiv dobândită, nu este garantată o dată pentru totdeauna, fiind foarte subțire limita care desparte „animalitatea” de „umanitate”, pe roata vieții și a soartei omului. Din acest punct de vedere, comentează M. Ciliberto, el face să vorbească acea dimensiune intimă, tragică a Nolanului care se face auzită pentru prima dată într-un text ca „Lumânărul”, care traversează ca o venă subterană întreaga „nouă filosofie”, mult mai prezentă, decât ne-am fi putut gândi, orbiți de viziunile „prometeice” și „entuziaste” ale operei lui Bruno.¹⁷

Dacă cititorul se simte într-o oarecare măsură deranjat de mentalitatea unui celebru filosof al Renașterii cum a fost Gordan Bruno, nu-i rămâne decât să continue să parcurgă această operă

plecând de la cercetarea doctrinei „umbrelor” ca structură constitutivă a experienței umane până la analiza completă a operei bruniană, care a făcut posibilă așa-zisa Bruno-Renaissance.

Deci, Giordano Bruno, magicianul ermetic cu stilul său inconfundabil, este acum pe cale să treacă în Anglia pentru a-și expune aici „noua sa filosofie”.

Note

- 1 Yates A. Frances, *Giordano Bruno, și tradiția ermetică*, Laterza, Roma-Bari, 2006. Frances A. Yates a fost una din figurile importante ale Institutului Warburg și a Universității din Londra. Printre alte opere apărute în Italia amintim: *Arta memoriei*, Torino 1972, *Iluminismul Rozei-Crucii*, ivi 1976, *Giordano Bruno și cultura europeană a Renașterii*, Torino 1988.
- 2 Cf. Calendar of State Papers, Foreign, January-June 1583, p. 214
- 3 *Rhetorica ad Herenium*, cel mai vechi tratat în limba latină, din jurul anului 90 î. Hr.
- 4 Frances A. Yates. op. cit., p. 214
- 5 Giordano Bruno, *Le ombre delle idee, Il Canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, Introducere de Michele Ciliberto. Trad. it. și note de Nicoletta Trinnanzi, BUR, Milano, 2010.
- 6 Garin E., *Medioevo e Rinascimento*, p. 160.
- 7 Agrippa C., *De occulta philosophia*, II, 37.
- 8 Cfr Numenius, fr. 1A; 8; 24 des Places.
- 9 Comentariul lui Cecco d'Ascoli a fost publicat de Lynn Thorndike în *The Sphere of Sacrobosco and its Commentators*, Chicago 1949, pp. 344 și urm.; citatele lui Solomon în cartea *De umbris idearum* se găsesc la pp. 397 și 398 din această ediție. Cfr. Și Thorndike, *History of Magic and Experimental Science*, II, pp. 964-5.
- 10 Frances A. Yates, op. cit. p. 222.
- 11 *ibid.*, p. 222.
- 12 *ibid.*, p. 193.
- 13 Așa cum vom vedea în continuare în lucrarea lui G. Bruno *Arta memoriei*, Einaudi, Milano 1985.
- 14 Frances A. Yates, op. cit., p. 224
- 15 Tocco E., *Le opere latine di Gordan Bruno*, Firenze 1889, p. 56
- 16 Michele Ciliberto, Introducere la Giordano Bruno, *Le ombre delle idee*, Bur, Milano 2010, pp. 29-30.
- 17 *Ibid.*, p. 30.



Alexandra Müller-Jontschewa

Hainele noi ale împăratului, triptichon (2009), ulei pe pânză, 100 x 240 cm

Viitorul Uniunii Europene (III)

Andrei Marga

Uniunea Europeană a lansat dezbateră asupra viitorului ei. La invitația președintelui Emil Constantinescu, din partea Institutului de Studii Avansate pentru Cultura și Civilizația Levantului (București), mi-am asumat să conturez viitorul Uniunii Europene – în limita unei conferințe care să prefățeze dezbateri.

În numărul antepenultim al revistei „Tribuna” am precizat că acest viitor nu se poate stabili, însă, fără a considera proiectul și prezentul Uniunii Europene. Am mai subliniat că, de aceea, fără a cădea în lirismul istorist și nici în birocratismul de serviciu sau în euforism, voi proceda la o abordare sistematică, concentrată pe nodurile temei. Voi aborda, așadar, pe rând: 1. Specificul culturii europene; 2. Premisele unificării europene; 3. Rădăcinile durabile ale Europei; 4. Ce s-a realizat prin unificarea europeană?; 5. „Societatea mondială” și tendințele ei; 6. Diagnoze societale; 7. Problemele actuale ale Uniunii Europene; 8. Istoria ce vine; 9. Uniunea Europeană între supraputeri; 10. Scenarii de rezolvare a problemelor; 11. De la statul de drept la statul drept; 12. Democratizarea ca soluție. Voi profila alternative și voi duce analiza până la apărarea unui punct de vedere.

În numărul menționat și în numărul ultim al revistei „Tribuna” am abordat primele șase părți ale analizei, respectiv părțile 7 și 8 și o secțiune din partea a 9-a. Duc la capăt analiza din acest punct.

9. Uniunea Europeană între supraputeri

Cultura euroamericană își valorifică în continuare avantajele care au adus-o în centrul culturii umanității – orientarea spre „viața bună”, spre adevăr verificat în experiență, spre viață socială încadrată de norme universale, spre comunicare, spre performanțe. Dar pentru prima oară în istorie, cultura euro-americană întâlnește o cultură – pe cea chineză – de o magnitudine neobișnuită, cu a doua limbă vorbită pe glob și cu înfăptuiri competitive.

Cultura chineză este răspândită astăzi, între altele, de o rețea de institute Confucius fără egal ca amploare și organizare. În 2015, în rețeaua Hanban operau 475 de Confucius Institutes amplasate pe glob, 851 de clase Confucius, în 126 de țări, iar peste 100.000 de specialiști chinezi asistau activitățile. În fiecare moment, peste un milion de studenți din alte țări învață limba chineză. Rezultat al valorificării vestigiilor unei istorii lungi (abia cultura evreilor, dintre culturile popoarelor păstrate până în zilele noastre, îi stă alături!), cultura chineză pătrunde în educația generală din tot mai multe locuri ale lumii.

Uniunea Europeană deține un capital de valori ce sunt, prin tradiție, cele mai atrăgătoare. Ceea ce-i compune specificul nu are importanță doar istorică, ci rămâne reper al umanității. Dar „criza imigranților”, cu tragediile ei, a arătat din nou că

lucrurile nu sunt în ordine în revendicarea apartenenței creștine a Europei. Nu faptul că Europa se preocupă de propria apărare este aici alarmant, cât lipsa uimitoare a unei coordonări înțelepte.

Se adâncește din nou scindarea produsă în secolul al XIX-lea dintre apărătorii drepturilor omului și aspiranții la schimbări în societate. Cele două au trecut în mâini diferite. Recunoscute tot mai larg în epoca postbelică, drepturile omului au devenit, juridic vorbind, fundament al democrațiilor de astăzi, iar schimbările din societate tind să le asume.

O discuție s-a deschis în SUA și Germania cu privire la repunerea în legătură a democrației cu meritocrația. S-a argumentat (Stefan Halper, *The Beijing Consensus*, 2010) că, în condițiile infirmării prognozei triumfului general al democrației liberale și a „sfârșitului istoriei” (prezise de Francis Fukuyama), forma de conducere meritocratică propusă de confucianism va trebui luată în serios. S-a ajuns la a contrapune conducerea „meritocratică” – adică recrutată după competență și capacitate de decizie politică – conducerii recutate în funcție de bugetele campaniilor electorale și marketizare (vezi Daniel A. Bell „China and Democracy”, în *Christian Science Monitor*, 24.12.2012). Cu încă un pas (Helmut Willke, *Demokratie in Zeiten der Konfusion*, 2014) s-a tras concluzia că democrația are de revăzut capacitatea strategică și capacitatea de învățare sistemică. Punerea în comunicare a modelelor democrației intră astfel la ordinea zilei.

Europa unită înfruntă o problemă neașteptată privind recunoașterea. Bunăoară, cercetările americane semnalează faptul că realizarea instituțională a Europei progresează prea lent (Glyn Morgan, *The Idea of an European Superstate*, 2007). Din punctul de vedere al Chinei (Yu Sui, *China in a Changing World*, 2015), se văd Germania, Franța, Anglia, Italia, dar nu se vede destul Uniunea Europeană. Din punctul de vedere israelian, Europa nu s-a despărțit destul de trecutul ei (Yirmiah Yovel, *Dark Riddle: Hegel, Nietzsche and the Jews*, 1996), încât este obstacolată din interior.

Este limpede că, „jocul lumii” fiind decis în acest moment economic, politic și militar, se revine, deocamdată, la lumea în trei, pe care au teoretizat-o Helmut Schmidt sau Henry Kissinger. SUA, China și Rusia sunt acum în față atunci când este vorba de aranjamente strategico-militare ce afectează direct ordinea globală. Celălalt candidat, Uniunea Europeană, ca întreg, neavând politică externă elaborată și nici armată proprie, va conta intermitent. Germania sau Anglia sau Franța vor înclina balanța soluțiilor, iar Polonia, Italia și Spania nu pot fi ignorate.

10. Scenarii de rezolvare a problemelor

Teza mea este aceea că, peste toate, Uniunea Europeană actuală are de asumat faptul că sursa majoră a dificultăților și neajunsurilor rezidă în

precaritatea soluțiilor proprii și în erori. Acestea nu sunt nici mici și nici puține. Ele pretind acum luciditate, competență și acțiune.

Extinderea a fost de la o vreme în dauna integrării, în loc să o prelungească. Dezvoltarea instituțională a fost înlocuită cu lărgirea piețelor. S-au încurajat dislocări de forță de muncă, care împovărează și mai mult țările care pierd specialiști. „Capitalismul de caravană” și invazia de produse de mână a doua în Est sunt din capul locului contraproductive. Subsidiarizarea este stagnantă de mulți ani. Liberalitatea s-a rupt de meritocrație. Nu se mai fac analize responsabile, iar derapajele autoritariste din unele țări sunt flatate, în loc să li se spună pe nume.

Nu numai că așteptatul „sfârșit al istoriei” nu a avut loc, dar schimbarea lumii nu se oprește nicidecum. Presiunile la democratizare (Pierre Mannent, *La Raison des nations*, 2006), reprofilarea internațională a Marii Britanii, Germaniei și Franței (Andreas Wirsching, *Demokratie und Globalisierung*, 2015), reasumarea de sine a națiunilor (Carlo Masala, *Welt-Unordnung*, 2016), intrarea în „geometria variabilă a supraputerilor” (A. Marga, *Ordinea viitoare a lumii*, 2017) și, mai presus de orice, imperativul redeschiderii spre creație (Roger Bootle, *The Trouble with Europe*, 2016) nu se lasă escamotate.

Cu puține excepții, propunerile cele mai radicale și noi în materie de alternative sunt de fapt negative. Unii istorici irlandezi vorbesc despre „euroxit”, ca și cum, dacă s-ar izola zona euro de restul țărilor europene, nu s-ar întoarce vechea Europă a conflictelor. Nu este soluție nici reducerea Uniunii Europene la o piață comună, căci disparitățile de dezvoltare și tensiunile revin, iar Europa nu-și poate valorifica atuurile istorice. Nu este soluție transformarea unor țări în simple piețe de desfacere invocând neoliberalismul, căci se antrenează declinul democrației, cu toate consecințele nefaste.

Uniunea Europeană rămâne un proiect superior alternativelor sale, dar este acum la o răscruce. Ea nu poate face față dificultăților și neajunsurilor fără inovație instituțională care să convertească principiul subsidiarității și democrația în forme de viață. *Noile maladii europene – a „postdemocrației”* (Colin Crouch) sau a „autoritarismului post-democratic” (Habermas) – pregătesc crize.

Din aceste rațiuni, nu dogmatizarea unei realități pe cale de schimbare, ci luciditatea și deschiderea sunt de cultivat. Mai cu seamă că nemulțumirile urcă la decidenți. După prim-ministrul al Marii Britanii, oficiali de cel mai înalt rang din Cehia, Polonia, Ungaria, Italia, Franța cer o schimbare de direcție. Istoricii germani socotesc încheiat narativul postbelic al unificării (Andreas Wirsching), iar „exit-ul” este deja în gura actorilor politici, nu doar în campanii electorale.

În multe țări există oameni interesați să-și mențină pozițiile obținute în aparatele birocratice sau în economia darwiniană ce au ocupat Uniunea Europeană. Ei nu văd decât două alternative: fie plierea fără discuție la organizarea actuală a Uniunii Europene, fie regresul în naționalismul etnic, pe care îl impută mecanic celor de altă părere. A treia alternativă, cea a reorganizării Uniunii Europene existente, care este de fapt alternativa veritabilă, fiind incomparabil mai bună, ei nu o mai iau în calcul.

Spus direct, Uniunea Europeană nu se mai poate apăra decât schimbând organizarea ei actuală prin democratizare. Nu are suport teama reflexă de restabilire a identităților naționale, a statului

național, câtă vreme procedurile sunt democratice și valorile orientatoare, începând cu demnitatea umană, sunt cele universale.

În mod interesant, acest punct de vedere revine recent în scrierile celor mai importanți economiști din Europa. Iar dacă economiștii resimt nevoia democratizării, ne dăm seama cât de acut se resimte nevoia acesteia printre ceilalți cetățeni.

De curând, economistul de frunte care este Thomas Piketty, împreună cu colaboratorii, a dat un diagnostic deloc ezitant situației și a propus primii pași ai democratizării acesteia. Premisa este aici aceea că în Uniunea Europeană funcționează tainic un „guvern” fără legitimare, compus, în ultimă instanță, din miniștrii de finanțe ai euro-zonei și diverși birocrați. Aceștia operează în afara Tratatului european, în afara Parlamentului european și fără răspunderi față de parlamentele naționale. „Puternicul și, în același timp, intangibilul guvern al euro-zonei s-a dezvoltat efectiv în unghiul mort al posibilităților de control politic, care este o gaură neagră a democrației” (Thomas Piketty et al., *Pour un traité de démocratisation de l'Europe*, 2017, p.9). Nimeni nu controlează de fapt ceea ce se decide la nivelul „executivului” european – nici Parlamentul european, nici parlamentele naționale. Iar crizele sunt o consecință implacabilă.

Așa stând lucrurile, problema crucială a Europei este revenirea la „democrația reprezentativă” – cel puțin în eurozonă. Nu va fi destul să se restabilească și să se lărgească funcțiile Parlamentului european, ci va trebui repus în discuție întregul „proiect european”. „Pe acest drum, care ar putea fi foarte lung, se află crearea unui Parlament al eurozonei pentru o luptă politică și culturală ce duce departe, către o democratizare a «proiectului european» și o reorientare a politicii ce se întreprinde în numele său” (p.13). Un „tratat pentru democratizarea conducerii eurozonei”, care are în centru „condiționalitatea democratizării”, ca parte a Tratatului de bază, va trebui semnat. Cu cât mai devreme, cu atât mai bine!

Parlamentul european va fi primul afectat de reorganizare. Se va forma „Adunarea Parlamentară a Eurozonei”. Ea se va compune, patru cincimi, din membri ai parlamentelor naționale conform distribuției politice dinăuntrul fiecăruia și procedurii de stabilire pe care fiecare parlament o decide, iar o cincime din membri ai Parlamentului european. Delegații parlamentelor țărilor care nu sunt în eurozonă vor putea participa în calitate de invitați la lucrările adunării. Alte state se vor putea atașa „tratatului pentru democratizarea conducerii eurozonei” pe măsură ce se integrează acesteia.

Este tot mai evident, pentru mințile lucide, că spectrul soluțiilor pentru Europa actuală se îngustează. Thomas Piketty și colaboratorii săi își asumă acest fapt. De exemplu, așteptarea ca din organizarea actuală și instituțiile existente să vină prevenirea de crize este utopică.

Nici așteptarea ca Europa să se profileze când SUA, Rusia sau China ar întâmpina dificultăți, nu dă rezultate. Europa poate înfrunta timpul doar pe propriile performanțe economice, sociale, politice, culturale. Timpul cere, din nou, pași mari, nu doar ameliorări. Orice este mai puțin decât democratizarea, luată la propriu, lasă Europa pe cursul crizelor.

Din modelările pe care le putem face rezultă o seamă de consecințe pentru reflecție. Sintetizez câteva.

Prima este lărgirea perspectivei. Istoria nu s-a oprit nici în dreptul Reich-ului, nici al victoriei

comunismului, nici al neoliberalismului. Istoria nu se sfârșește, căci nu soluțiile trecutului vor prevala în fapt, oricare vor fi rezistențele, ci cele ale unui viitor deschis.

A doua consecință este consolidarea autonomiei științei, filosofiei, religiei, care nu trebuie să ne împiedice să recunoaștem nevoia cooperării lor pentru a avea soluții la problemele de azi. Fiecare va avea nevoie de celelalte.

A treia consecință este apariția de șanse pentru noi viziuni. Schönberg spunea că, într-o bucată muzicală, ideea este mai importantă decât stilul, iar astăzi nu putem să nu-i dăm dreptate. Este vorba de ideea ce se ivește din găsirea de sine. „Mon jeu est a moi”, a spus Constantin Brâncuși, dându-ne astfel cheia nu doar pentru înțelegerea operei sale (vezi Sorana Georgescu-Gorjan, *Așa grăit-a Brâncuși. Ainsi parlait Brâncusi. Thus Spoke Brâncusi*, 2011), ci și pentru poziționare în fața lumii.

A patra consecință constă din reactualizarea „filosofiei vieții publice” într-o lume în care viața fiecăruia depinde de decizii ce se iau în instituții. Nu avem așteptarea soluții nici de la conducători providențiali, nici de la subiecți în format mare, nici de la asistența externă, nici de la altcineva. Nimeni nu poate înlocui ceea ce au de făcut cetățenii respectivi.

Uniunea Europeană va fi sub presiunea reorganizării (vezi Jochen Bittner, *So nicht Europa!*, 2010). Ea va căuta să valorifice avantajele considerabile prin formula federală (vezi Anthony Giddens, *Turbulent and Mighty Continent*, 2014). În orice caz, fără o prcfundă reorganizare pe direcția democratizării, soarta Uniunii Europene va fi periclitată.

Un refren însoțește reflecțiile geopolitice din ultima decadă. Potrivit acestuia, după ce, în 1989,

revenise în prima linie, Europa unită ar fi trecut în linia secundă a decidenților în lumea de astăzi.

Nu altcineva decât fostul cancelar al Germaniei, Helmut Schmidt (vezi *Die Mächte der Zukunft*, 2006), atrăgea atenția că atâta vreme cât nu-și elaborează o politică externă, Uniunea Europeană nu are cum să joace un rol internațional major. Uniunea Europeană nu a realizat obiectivul „Strategiei de la Lisabona” de a deveni cea mai competitivă organizare a lumii și nu-i rămâne decât să urmeze ciclurile economiei mondiale (Alan Greenspan, *L'Era della turbolenza*, 2007). În fapt, Europa a pierdut întâietatea în educație și are mult de făcut pentru a mai putea concura Statele Unite. În Europa, pericolul nu este recesiunea, ci o „recesiune fără sfârșit” (Hakim El Karoui, *Reinventer l'Occident*, 2010), care își are sursa într-o îndatorare publică enormă, la care nu s-a găsit rezolvare. Asia a trecut în poziția de „pivot” al politicii americane (Hillary Clinton, *Hard Choices*, 2014) și rămâne astfel.

Nu este vorba însă numai de opinii, ci și de fapte. De pildă, „primăvara arabă” a surprins autoritățile europene, care nu bănuiau ce se petrece la Tunis, la Tripoli sau la Cairo. „Conflictul sirian” a arătat neputința de a duce la capăt o soluție. „Criza ucrainiană” a fost gestionată greoi, încât nici astăzi nu se întrevide o soluție. Nu există curajul de a vedea în față realitatea din Orientul Mijlociu – cu amenințările unor grupuscule ce caută acces la cele mai sofisticate armamente și falsifică manifest istoria regiunii. La evenimentele din Africa, participarea europeană este mai mult reactivă, după ce ani de zile presa din capitalele africane a acuzat ONG-urile europene că storc resursele. Nu mai vorbim de Asia de Sud-Est sau America de Sud, unde Europa intervine după ce alții au luat deja inițiativa.

11. De la statul de drept la statul drept

Un articol al revistei *Der Spiegel* (14 august 2020) a pus întrebarea profundă: *Stat de drept sau stat drept?* O întrebare cum nu se poate mai actuală.

În ultimii ani, oricine a putut sesiza invocarea insistentă a „statului de drept” de la nivelul Comisiei Europene. Opinia ar fi laudabilă, dacă ar fi însoțită de înțelegerea statului de drept ca fapt juridic, ce constă în respectarea drepturilor și libertăților constituționale. Numai că unii înțeleg statul de drept mai curând ca politică a cuiva, nu ca aplicare a dreptului ce nu depinde de partide și persoane. De altfel, și acuzarea că unii nu ar fi în ordine cu statul de drept nu s-a bazat, până azi, pe vreo analiză a funcționării statului ca stat, care ar fi, desigur, binevenită.

Efectul acestei înțelegeri falsificatoare a situațiilor este încălcarea sistematică din unele state – în ultimii ani în numele luat în deșert al independenței justiției, a drepturilor și libertăților cetățenilor. S-a și uitat că în constituțiile de după 1990 s-a prevăzut „stat de drept democratic” – nu doar „stat de drept”, pe care, în felul lor, l-au avut și unele dictaturi! Mai nou, în pandemie, urgența sanitară unii o convertesc în urgență politică și militară și în restrângerea democrației. În loc să fie stat de drept, la propriu, statul a devenit astfel instrument de creare de voievozi, de distrugere a alternativelor, străin de necazurile cetățenilor.

Oricum, de la importanța „statului de drept democratic” pentru o viață demnă de om și de



Alexandra Müller-Jontschewa Satir cu nimfe (2015) ulei pe pânză, 100 x 50 cm

la această istorie ar fi de plecat în a evalua situația din timpul nostru. Am în vedere trei șiruri de fapte.

Primul este acela că, odată cu intervențiile Curtii de la Karlsruhe și ale altor juriști europeni, a devenit clar că, luat în serios, statul de drept nu este instrumentul cuiva ajuns să decidă în stat. *Nicio persoană juridică, indiferent de poziție, nu este mai „îndreptățită” decât alta să facă evaluări în materie de drept.*

De aceea, nu Carl Schmitt, care, știm bine, a subordonat statul de drept decidenților de circumstanță, ci John Rawls, care l-a conceput ca expresie a contractului democratic, ar trebui să conteze. *Alfel, nu se ajunge la democrație, ci la forme pervertite de „democrații cu conducător (Führer)”, cum se vede în țări în care au înviat „șeful de stat” sau „postdemocrația”.*

Al doilea șir de fapte ține de împrejurarea că în Uniunea Europeană se simte nevoia de soluții noi. Se poate discuta starea justiției dintr-o țară sau alta, dar ne facem iluzii considerând că optica actuală a Comisiei Europene este ultimul cuvânt. Pe bună dreptate, jurnaliști germani, britanici, polonezi și maghiari, dar și români, au pus întrebări dificile birocrăției comunitare. *Acestei optici îi lipsesc în ultimii ani buna informare asupra țărilor, obiectivitatea și clarificarea, care este inevitabil conceptuală.* Cea mai profilată personalitate filosofică a lumii actuale, Jürgen Habermas, care a făcut din drept temelia viziunii asupra Europei, observa că „politica se face de râs dacă ea moralizează, în loc să se bazeze pe dreptul legiuitorului democratic, care este obligatoriu” (*Zur Verfassung Europas. Ein Essay*, 2011, p.99). *Doar acest drept este de fapt legitim.*

Orice om cu capul pe umeri este pentru desăvârșita independență a justiției. *Numai că până la independența judecării mai este un drum lung.* În fapt, nu se ajunge la independența judecării cu justițiar desemnați nu de instanțe publice, ci de actori politici (guverne, președinți, etc.), care sunt obedienți. Nu se ajunge nici cu justițiar pregătiți sumar, care rezultă azi din programe de studii la-cunare.

Sunt, firește, și justițiar care știu măsura lucrurilor, dar mulți nu o știu. În zilele noastre se și vede din nou că unii au dat sentințe la ordin, iar peste ani, mărturisesc că au fost forțați. Mulți tratează instanța de judecată ca pe o proprietate, iar decizia ca pe ceva la latitudinea lor. *Nu se înțelege că decizia în justiție poate fi justă numai împreună cu calea pe care s-a obținut.*

Cu realismul cunoscut, *Der Spiegel* ne spune că suntem într-o situație inconfortabilă. Și are dreptate. Doar că *statul de drept existent nu are cum să fie finalul istoriei, căci este al unor grupuri cu interese și vederi particulare.* Interesul public a rămas departe și se cere restabilit.

Este clar că globalizarea, medicina bazată pe genetica actuală și digitalizarea antrenează schimbări. *Dar, înțelese în prcfunzime, ele nu cer, în nici un fel, lichidarea persoanei, a familiei tradiționale, a pluralismului politic, a democrației, a cadrului național, în fond, a umanității din oameni.* Bine înțeleasă, lărgirea drepturilor și libertăților oamenilor vizează de fapt cadre instituționale.

Cum se poate face față presiunilor de azi la instrumentalizare? *Opinia mea este aceea că numai prin scoaterea statului de drept din confruntarea politică și democratizarea acestuia.* Nimeni nu este protector al statului de drept mai mult decât altul și fiecare are drepturi ca oricare altul.



Alexandra Müller-Jontschewa *Hommage à Holbein* (2014), ulei pe pânză, 195 x 130 cm

12. Democratizarea ca soluție

Nu se poate ocoli adevărul că Uniunea Europeană și-a pierdut din relevanță nu doar din motive de politică externă și de apărare. *Ea a pierdut datorită stagnării în care a intrat politica ei internă. Înainte de a dobândi o nouă pondere externă, Uniunea Europeană are nevoie de o schimbare internă – o reorganizare pe direcția democratizării.*

Despre ce este vorba? Toate analizele europene ale societăților europene de astăzi – dincolo de lirismul gol al unor minți anacronice, de optimismul de serviciu al birocrăției și de propaganda pentru naivi a decidenților – dau diagnoze alarmante. *Aproape toate semnaleză că s-a apucat pe un drum închis.* Aceste diagnoze – oricum le-am privi – spun ceva despre viața oamenilor.

Din nefericire, s-a ajuns la formalism instituțional chiar în Uniunea Europeană. *Aceasta fiindcă, de mai bine de zece ani, prea puțini s-au mai interesat de fond, adică de spațiul de afirmare pozitivă a cetățenilor.* În fapt, în fața situației date, „stângă” a rămas perplexă, iar vederile „drepte” sunt de scurtă respirație, controversa politică fiind la prea mare distanță de nevoile cetățenilor (Armin Nasehi, *Die letzte Stunde der Wahrheit*, 2015).

În orice caz, nu „stilul de viață” asigurat de politici de securitate socială (cum acuză grăbit Zbigniew Brzezinski, *Strategic Vision. America and the Crisis of Global Power*, 2012) este vulnerabilitatea Europei. *Problema este inclusivitatea și productivitatea Europei unite, iar aceasta nu se mai poate rezolva fără reforme instituționale și un nou angajament al europenilor înșiși.*

Patru probleme concrete vor trebui deschise și abordate cu idei noi în Uniunea Europeană: *problema relaționării cu autoritățile bruxelleze; problema birocrăției, problema calificării personalului și problema alegerilor.*

Într-o țară sau alta, schimbările democratice pot fi mai rapide sau mai lente. Dar nici autarhismul și nici presiunea externă nu au dus și nu pot duce la democratizare. Democratizarea o pot face cetățenii țării respective. De aceea, *democratizarea și statul de drept democratic presupun nu acțiunea unor grupuri ce se dau ca reprezentative,*

dar se reprezintă doar pe sine, ci autodeterminarea cetățenilor.

Volumul atins de birocrăție în Uniunea Europeană ne îndreptățește să ne întrebăm: nu cumva problema europeană prin excelență nu este de fapt „statul social”, cum crede grăbit dreapta improvizată a ultimului deceniu, ci birocratizarea? *Nu cumva mari resurse ale Uniunii Europene sunt înghițite efectiv de o birocrăție sufocantă? Nu cumva chiar birocrăția îndreaptă ascuțitul ofensivei spre orice altceva sau spre competitorii din afară, pentru a nu fi deranjată?*

Ne așteptăm ca de la Bruxelles să vină soluții de politici comune ale țărilor Uniunii Europene care să fie mai clarvăzătoare decât cele pe care o țară le poate da. Așteptarea este, însă, confirmată prea rar. Motivele sunt la îndemână. Un istoric (Tony Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*, 2005, p.796) observa judicios că *Europa actuală este sediul unor cruciale dezbateri relative la situația lumii, dar autoritățile nu se interesează de ele. Deciziile europene se iau ignorând argumentele mai prcfunde.*

Politica este înțeleasă mai curând ca luptă pentru poziții ale persoanelor și partidelor decât ca realizare a unor proiecte comunitare. Politicianul este văzut mai mult ca actor într-o selecție darwiniană decât ca servent al interesului public. Mai grav, țările trimit la Bruxelles, cu notabile excepții, garnituri de personal de mână a doua, a treia sau a șaptea (până la recordul ce constă în a trimite soții, fiice, prietene, protejați etc.). Nu cumva se trăiește deja ceea ce câțiva gânditori europeni de prim plan anticipau – faptul că elita instituționalizată a Europei nu mai are anvergura profesională, civică și morală de altădată? *Nu cumva în frunte ajung șefi, poate unii manageri, dar prea puțini lideri, iar șefii înșiși răspândesc impresia eronată că nu există alternative?*

În Uniunea Europeană alegerile libere se desfășoară pe baza procedurilor democratice. Dar ceea ce iese deocamdată din acestea este nemulțumitor: Europa pierde în relevanță globală, crizele – financiare, economice, de administrare, de creativitate, de motivație – o copleșesc, iar tot mai mulți oameni se retrag în viața lor privată. *Apatia devine împovărătoare într-o epocă în care de participarea covârșitoare părți a cetățenilor depinde competitivitatea generală și, în fond, securitatea.* Nu ar trebui, oare, să observăm ce este în spatele apatiei din unele țări? Nu cumva, dincolo de toate, ar trebui să punem în discuție felul în care sunt înțelese alegerile?

Este vorba, practic, de a face distincția între „semnificația funcțională” a alegerii – aceea de a-i da unei majorități șansa deciziei mai bune și de a trimite pe altcineva în opoziție – și „semnificația deliberativă” – aceea de a prelua voința celui care alege și de a o include în decizie. Alegerile nu se fac – cum, din nefericire, s-a creat impresia – doar pentru a stabili reprezentanți care apoi să nu mai fie deranjați. *Va trebui să se facă din „semnificația deliberativă” a votului ceva care să-i preocupe pe democrați, tocmai pentru a scoate alegerile din simplul ritual în care riscă să se transforme.* Numai în felul acesta cercul decidenților, ce are deja tendința de a se închide în sine, poate căpăta oxigen, iar apatia păguboasă ce-l inconjoară va scădea. Relevanța globală a Europei depinde de vitalitatea democrației ei. Dar democrația este numai atunci viguroasă când alegătorul este încredințat că votul său se regăsește în voința generală.

Manifestele turbulențelor O paralelă inedită și necesară între manifestele Futurismului și Dadaismului (I)

Iulian Cătălu

Secolul turbulențelor multiple, cum l-aș numi, dar și al radicalismelor, turbulențe politice, economice, militare și culturale, a fost și unul al agitațiilor, gălăgiilor, dezordinelor și revoltelor în curentele artistice și culturale de avangardă, în special în futurism, deraiat spre extrema-dreaptă fascistă, dar și în dadaism, ră-tăcit în pădurea și în utopia extremei stângi socialisto-comuniste. Mișcare de șoc, de ruptură, extremistă și deschidere, în același timp, susține istoricul spaniol Guillermo de Torre, „avangarda, avangardismul sau avangardistul, la fel ca orice atitudine ori situație *extremă* (s.m.), nu aspiră la nicio permanență și cu atât mai puțin la nemiscare”¹. La fel, dramaturgul româno-francez Eugen Ionesco prefera să definească avangarda „în termeni de opoziție și de ruptură”, recunoscându-i rolul precursor de „trupă de șoc” de „pre-stil”². Astfel, turbulentele și extremistele avangarde au anticipat ruptura din/ de societatea liberal-capitalistă a sfârșitului secolului XIX și începutului veacului XX, care începuse să aibă succese fulminante în aproape întreaga Europă, iar în 1914, anul declanșării Primului Război Mondial, aproape tot ce se putea pripăși, adăposti generos sub umbrela largă a „modernismului” se ivise deja: futurismul, cubismul, expresionismul, pictura abstractă pură, funcționalismul și „fuga de ornament” în arhitectură, abandonarea tonalității în muzică sau dodecafoniismul ori ruptura cu tradiția în literatură.³ După opinia eronată a lui Eric Hobsbawm, istoric britanic de stânga, socialisto-comunist, singurele inovații oficiale după 1914 din lumea avangardei „constituite” ar fi fost *dadaismul*, care a anticipat *surrealismul* în Europa de Vest, „dizolvându-se ulterior în el”, și *constructivismul* născut în U.R.S.S.⁴, imediat după Revoluția bolșevică. Pe de altă parte, avangardele s-au organizat rapid în jurul ideii de „forme viitoare de sensibilitate și de înțelegere”, întorcând în mod voit și extrem, turbulent-dezordonat spatele tuturor formelor primite prin gândire.⁵ Spiritul de avangardă reface astfel legătura cu etimologia lui, depășind domeniul estetic, pentru a enunța ambiții sociale și, din păcate, politice.⁶

Mergând în continuare atât pe ideea de turbulență, dezordine, revoltă, manifestele turbulențelor și revoltelor, cât și pe cea de extrem, extremist, manifeste extreme, extremiste, putem spune că de la futurism și expresionism, la dadaism, constructivism și surrealism, considerate „principalele orientări ale avangardei istorice”, a existat o serie „negativă”, *turbulent-extremă* (s.m.) a atitudinilor puse sub umbrela largă a lui „anti-”, calificând opoziția de principiu în raport cu trecutul cultural (Muzeu, Bibliotecă, Academii), refuzul convențiilor de orice fel, revolta față de orice autoritate, respingerea „a înșeși conceptelor de literatură și artă”, repudierea ierarhiilor constituite, cultivarea ostentativă a marginalității, care era tot

un fel de extremism etc.⁷ Ceea ce individualizează avangarda în raport cu programele contestatate, nonconformiste, antitraditionale care au precedat-o este extremismul, radicalismul său, dublat de turbulența multiplă față de oricine și orice.⁸

Geneza, contextul istoric și viziunea Futurismului

Potrivit mai multor dicționare, Futurismul, al cărui nume provine din substantivul *futuro* (viitor) a fost o mișcare artistică și de avangardă care s-a manifestat în Italia, între anii 1910-1920 (unii spun că până în 1944, când a sucombat Marinetti!), în domeniul literaturii, picturii, sculpturii, arhitecturii și chiar al muzicii, cu extensii în Rusia (futurism), Anglia (*vorticismul* modernistului Ezra Pound), Portugalia (*futurismul sebastianist* al originalului poet Fernando Pessoa), Brazilia (*antropofagismul*) ș.a., actul de naștere al mișcării fiind „semnat” în numărul din 20 februarie 1909 în publicația franceză *Le Figaro*, de italianul Filippo Tommaso Marinetti, promotorul curentului, marcând astfel data „primei manifestări publice” a acestuia, întâiul text numindu-se „Fondarea și Manifestul Futurismului”⁹. Futurismul – *il futurismo* – a apărut printr-o derivație a altui curent artistic occidental, *Decadentismul*, respectând un manifest în care membrii lui declarau printre altele: „noi vrem să cântăm dragostea de pericol, obișnuința pentru energie și temeritate... Noi afirmăm că măreția lumii s-a îmbogățit cu o nouă frumusețe, aceea a vitezei”¹⁰.

Dintre toate definițiile futurismului, poate cea mai obiectivă și mai plină de miez îi aparține semioticianului și esteticianului italian Umberto Eco, în opinia căruia, deși futurismul ar fi trebuit să fie o pildă de *entartete Kunst* (adică „Artă degenerată”, vorba lui Adolf Hitler!), la fel ca alte mișcări avangardiste ca expresionismul, cubismul sau surrealismul, „din cauză că cei dintâi futuriști italieni erau naționaliști”, încurajau din rațiuni estetice participarea Regatului Italiei la Primul Război Mondial și aduceau omagii deșănțate vitezei, violenței, riscului.¹¹ Aceste aspecte păreau mai degrabă apropiate de cultul fascist al tinerilor, iar atunci când fascismul mussolinian s-a identificat nesăbuit și iluzoriu cu anticul și marele Imperiu Roman, descoperind tradițiile rurale, Filippo Tommaso Marinetti, care ridica în slăvi un automobil mai frumos decât „Victoria din Samothrace” și care dorea să ucidă chiar și „clarul de lună”, a fost numit membru al Academiei Italiene, care trata clarul de lună cu mare respect.¹²

Revista care a răspândit „bizareriile, nepțiile, extravagantele” și am putea spune ideile *turbulente*, zgomotoase, extremiste ale futurismului” a fost, mai întâi, *La Voce*, care a creat ea însăși un curent propriu, numit „Vocianismul” și

care a avut colaboratori frecvenți pe: Giovanni Papini, Corrado Govoni, Ardengo Soffici sau Aldo Palazzeschi, poeți și scriitori italieni de „primă mărime”¹³. Dar, fondatorul futurismului, F.T. Marinetti, poet, dramaturg și romancier, va reuși să agite, să tulbure serios „apele destule de calme ale literaturii și artei italiene”, și nu numai ale acesteia, de la începutul secolului al XX-lea, punând în circulație principiile generale ale „rebeliunii”, revoltei sau revoluției futuriste, autorul dorind ca mișcarea lui să aibă „efectul unei bombe explodate prin surprindere”¹⁴.

Pentru această *insurecție turbulentă* (s.m.), de revoltă, extremistă sau „lovitură de stat culturală” ar trebui să analizăm contextul istoric în care se afla Italia regalistă la începutul veacului al XX-lea. În primul deceniu al secolului amintit, sub conducerea unui prim-ministru piemontez autoritarist, Giovanni Giolitti, spirit empirist și realist, care a reluat tactica „transformismului politic”, țara lui Dante și Leopardi trecea printr-o perioadă fastă, de *La Belle Époque*, cu o parte importantă a populației Peninsulei îmbunătățindu-și condițiile de viață, cu o burghezie prosperă profitând la maximum de conjunctura economică favorabilă, cu o reducere semnificativă a analfabetismului în sud (în Mezzogiorno) și cu posibilitatea unei vieți în care era loc și pentru „loisir”-uri, artă, cultură, muzică și film.¹⁵ Cea mai caracteristică instituție de „loisir”, de timp liber, era, în perioada menționată, cafeneaua, inclusiv cea literară! Aici, burghezia mijlocie, clasa de mijloc (*Middle class*) citea ziarele (uneori, aici se și scriau!), discuta aprig politică, se întâlnea cu intelectualii zilei, cu „mințile deschise”; în cafenele se formau opinia publică și liderii de opinie.¹⁶ În muzică, triumfa vezuvian opera lui Giacomo Puccini (care a avut o apreciere deosebită pentru cântăreții români, alegându-l în rolul titular pe tenorul Grigore Gabrielescu pentru premiera mondială a operei *Edgar*, iar mai târziu pe Hariclea Darclee, tot în rolul titular, pentru premiera planetară a operei *Tosca* cu personajele ei „mic-burgheze” animate de sentimente flustratice, lipsite de profunzime (vezi *Boema*), cu exotismul său oriental la modă în Occident (ca în *Madame Butterfly*), în timp ce în poezie era epoca poezilor „crepusculari”, care cântau plăcerile vieții și melancoliile zemos-lacrimogene ale vieții burgheze (laureatul Premiului Nobel pentru Literatură, poetul romantic întârziat Giosuè Carducci era la finalul carierei), teatrele erau dominate de inimitabilul și infatigabilul Gabriele D’Annunzio (marele Pirandello avea să se dedice teatrului abia din 1916), cu decadentismul său senzualo-irațional, iar o artă nouă, modernă și fascinantă – cinematograful – își făcea apariția în mod etnic, Italia fiind chiar țara în care uriașele posibilități ale acestui „nou mijloc de expresie” au fost intuite mai repede decât în alte țări ca Franța (unde se spune că s-a născut cinema-ul), Statele Unite (care revendică și ele primatul nașterii cinematografului) sau Germania.¹⁷

Pentru italienii care doreau „senzații tari”, existau totuși *futuriștii* (s.m.), „copiii teribili ai momentului”, „cel mai spectaculos grup de intelectuali”, care veneau cu o nouă paradigmă opusă decadentismului „fin de siècle” insistau pe originalitatea cu orice preț și care declarau război... spaghetelor, exaltând războiul -, „unica igienă a morții-seducătoare forță a morții”, frumusețea luptei, frumusețea mașinilor, cele mai mari creații ale omenirii, mașinăriiilor, a mașinilor de curse cu capote împodobite cu „țevi groase”, ca „niște șerpi cu respirația explozivă”, a mașinilor urlând, care

păreau „a goni pe mitralii”, în locul frumuseții Victoriei din Samothrace ori „Samotracia”, cum scria Marinetti.¹⁸ Futuriștii erau, am putea spune, niște „barzi” ai epocii mașinii și mașinismului, precursori turbulenți ai unei revoluții tehnico-științifice *avant la lettre*, însă necomuniste.

Tot trecutul italian, cu pietatea lui și cu „pate-ticele instituții liberale”, era, în opinia futuriștilor, o „povară detestabilă a vieții prezente care trebuia aruncat peste bord”¹⁹. Era timpul ca frumoasa Italie, *Il Bel Paese*, să înceteze a mai fi un muzeu în aer liber, un „muzeu-cimitir”, un „muzeu-dormitor” sau un „muzeu-măcel absurd de pictori și sculptori” și să devină o fabrică sau mai mult un arsenal, un șantier „incendiat de violente lune electrice”²⁰. În viziunea apocaliptic-S.F.-istă a futuriștilor, Veneția, – ex-*Serenissima*, fosta „regină a Adriaticii”, muzeu sau oraș-muzeu în apă liberă, am putea adăuga, acest „oraș în putrefacție, plagă magnifică a trecutului”, – trebuia cumva ajutată să se scufunde (sic!), iar Florența, alt fascinant și emblematic oraș-muzeu, dar în aer liber, pe *terra ferma*, de o deosebită frumusețe arhitectonică, oraș atins de *sindromul Stendhal*, și nu numai, trebuia, nu să leșini de încântare în fața minunățiilor sale artistice, ci să fie arsă până la temelii!²¹ Nu mai amintim de eterna Romă, capitală „paseistă”, care trebuia modernizată în mod violent, probabil în stilul dementului împărat roman Nero, am adăuga!²² Totodată, Marinetti și ciracii săi admirau modernul, lumea industrială a marilor orașe ale Nordului și glorificau viteza, violența, puterea, pericolul, tinerețea și virilitatea.

Cultura italiană a perioadei post-Risorgimentale suferise o puternică influență franceză, mai ales în pictură (prin Impresionism) – deși, în opinia mea, pictorii italieni numiți *I Macchiaioli* din Florența i-au premers pe impresioniștii francezi, însă curentul italian n-a avut amploarea internațională sau universalismul celui de dincolo de Alpi – ori în literatură (prin verismul lui Giovanni Verga, Luigi Capuana și Federico De Roberto, derivat din naturalismul lui Zola și Maupassant), și în filosofie (prin pozitivism), *intelligentsia* italiană de după 1880 s-a format la școala de gândire germană, mai ales la cea a lui Hegel (cu a sa filosofie a spiritului absolut și a dezvoltării sale dialectice, care alcătuiește „realitatea și evoluția sa”) și Nietzsche (cu *Supraomul*, cu voința de putere și cu dipticul său apolinic-dionisiac), chiar Marinetti deplângând naționalist-autarhic faptul că Italia era aservită mai mult ca oricând „Pangermanismului”, mai ales că cei mai importanți filosofi italieni din prima jumătate a veacului al XX-lea, Benedetto Croce și Giovanni Gentile au fost niște „neohegeleni”²³.

Față de această Italie burgheză, față de această „Italietta”, cum au numit-o naționaliștii italieni, Marinetti botezând-o *Italietta borghesuccia*, mulți italieni, printre care, și F.T. Marinetti însuși, încercau un sentiment de antipatie și de insatisfacție, găsind-o „meschină și lipsită de elanuri”, și numai un prim război mondial (1914-1918) și, mai ales, instalarea dictaturii fascisto-mussoliniene, la care futuriștii și-au adus o contribuție deloc neglijabilă, vor reuși să tulbure, zguduie și să revoluționeze „pașnica și modestă” Italie, dar, într-un sens profund negativ.²⁴ Futurismul se naște, așadar, ca o „antiteză violentă” și extremă, extremistă chiar, turbulentă, de revoltă, atât față de arta oficială, a liberalismului menționatului Giolitti, premierul care a dominat Italia de la sfârșitul secolului al XIX-lea până în preajma Primului Război Mondial, cât și față de verism și

alte curente „umanitariste”, dar și ca o „aspirație spre modernitate”²⁵.

Din punctul meu de vedere, Marinetti a intuit meschinăria și „lipsa de idealuri” a societății italiene de atunci și a irupt strombolian cu această mișcare novatoare, futurismul, dorind să schimbe radical starea în care se găseau cultura și literatura italiană și să iasă din închistarea, din cercul strâmt în care se aflau acestea. El a lansat la Paris manifestul său futurist, nu pentru că Italia nu era atunci o țară democratică, în care puteai să gândești și să exprimi orice idee și sincronă cu mișcările culturale și artistice din Europa Occidentală și S.U.A., ci pentru a scoate cultura italiană din provincialismul în care se găsea, Parisul continuând să fie, în acea perioadă, centrul mondial al artei și culturii. În același timp, prin impunerea mișcării sale F.T. Marinetti dorea să-și facă și o reclamă, toți avangardiștii fiind niște foarte abili mânuitori ai publicității, niște reprezentanți ai „Public Relations” *avant la lettre*. Pe lângă turbulențele multiple, culturale, artistice, politice etc., futurismul mai semnifica și „tumult de sentimente, zarva vieții, dialectică a vitezei și, implicit, a ruperii de rădăcini”, consideră filosoful și eseistul A.I. Brumar, care mai susține că în aceste caracteristici, peceți, ar găsi futurismul „un nou chip al umanului și al umanității – un nou mod de a reprezenta în Artă omul și umanitatea”²⁶.

Totuși, în ciuda umanului și umanismului artistic, Marinetti și colegii săi futuriști, pe lângă ideile privind mașina și mașinismul, erau obsedați de război și de revoluții, care erau mai pline de senzații tari, chiar extremist-turbulente, astfel, *Ducele futurismului*, cum l-aș numi, era de părere că războiul trebuie glorificat, el fiind „unica igienă a lumii”, la fel ca și militarismul, patriotismul, „gestul distrugător al anarhiștilor”, ideile frumoase pentru care se moare, dar și disprețul... femeii!²⁷ Chiar dacă futurismul italian, respingea arhaismul și tradiționalismul, fiind „esențialmente urban, modernist”, consacrat cultului mașinilor, războiului, infiltrând în limbă zgomotele concrete ale ritmului modern al orașelor, are puține lucruri în comun cu mitologiile zise „ruraliste”, aceasta nu l-a împiedicat să se ralieze la fascismul mussolinian, cu care avea împărtașea două valori ideologice, turbulente: primatul forței asupra democrației și dreptului și naționalismul extremist.²⁸ Trecând la capitolul revoluții, același Marinetti cânta marile mulțimi „agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă, marea multicolore și polifonice ale revoluțiilor în capitalele moderne”²⁹.

Ca și dadaiștii puțin mai târziu, futuriștii doreau să-l șocheze pe „drăguțul de burghez”, dar nu erau niște saltimbanci, niște clovni fellinieni, unii dintre ei, de pildă Boccioni și Carrà (care trecuse la „pictura metafizică” a lui Giorgio De Chirico)



Alexandra Müller-Jontschewa

Mesaj de la Castel del Monte (2006), ulei pe pânză, 195 x 162 cm

în sculptură și pictură, Antonio Sant'Elia în arhitectură și chiar Marinetti în Manifestele sale, apreciate de un Lucian Blaga („lucrurile cele mai frumoase ce le-a produs literatura futuristă par a fi manifestele lor”), credem că aveau un talent autentic. În plus, futuriștii au fost printre primii „profeți ai erei industriale”, recunoscând că tehnologia modernă va sensibiliza omul și întreaga lui viziune asupra lumii și vieții și că arta nu trebuia să ignore acest lucru, ba din contră, să contribuie la ea și să-o exprime.³⁰

Nașterea, contextul apariției și viziunea Dadaismului

Dadaismul este considerat aproape unanim drept, „cel mai violent și radical curent european de avangardă”, unul *turbulent*, zgomotos, și plin de revoltă, chiar extremist, afirmându-se în perioada 1916-1922.³¹ Promotorul mișcării a fost evreul român Tristan Tzara, pe numele adevărat Samuel Rosenstock (născut la Moinești, jud. Bacău în 1896), la ideile lui aderând un întreg grup de artiști plastici și scriitori nonconformiști, avangardiști și originali, dadaismul luând ființă ca o revoltă zgomotos-turbulentă împotriva unei lumi și a societății care i-a dat naștere, inclusiv împotriva artei sale, rezultând, deci, un dublu extremism.³² În esență, tot ceea ce era împotriva capitalismului cel rău și cotropitor și burghezilor conformiști, lacomi și neubitori de artă autentică convenea perfect dadaismului, *turbulențele* de tot felul, atât cele ce țineau de idei, viziuni, concepte, cât și cele apropiate spectacolului, *show*-ului fiind considerate fundamentale pentru acest curent.

Prima manifestare a acestei grupări nihilisto-cosmopolito-turbulente a avut loc în data de 5 februarie 1916 la Cabaretul „Voltaire” din Zürich, Elveția, o țară neutră, grupul de șoc al lui Tzara fiind dominat și obsedat de conștiința „interzicerii ideii de război”, după cum spunea Sașa Pană, cel care a numit mișcarea „insurecția de la Zürich”, termenul de insurecție având și conotații turbulente, extremiste.³³ Tristan Tzara aproape era convins că Marele Război „n-o să se mai sfârșească”, iar în plus, văzut de la distanță, atât pentru el cât și pentru prietenii săi, el căpăta „proporții falsificate de o perspectivă prea largă. De aici dezgustul și revolta”³⁴. Cele 7 manifeste ale dadaismului nu au fost lansate toate deodată în februarie 1916, ci pe rând, în mai mulți ani și că, atunci, în „seara deschiderii” din 5 februarie 1916 au avut loc doar lecturi de „versuri simultaneiste” de Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, din poemele trimise de Blaise Cendrars și cântări de arii populare și dansuri rusești în interpretarea și executarea unei „orchestre de balalaci” (sic!), după cum preciza Sașa Pană.

Cât despre contextul istoric și culturalo-literar în care au apărut Tzara și Dadaismul său, am putea spune că și România se găsea, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, într-o perioadă destul de fastă, a existenței sale, ca și Italia, dar la un nivel mai redus și având niște idealuri mai mici, profund rurale și naționaliste (ce-i drept, România nu-și împlinise „întregul ideal național”, prin lipsa din „trupul” ei a Transilvaniei și Basarabiei, dar și Italia mai avea de recuperat teritoriul, ceva mai mici ca întindere, precum Tirolul de Sud, Trieste și Istria), putând fi denumită „Românietta”. Astfel, perioada menționată, numită și epoca regelui Carol I, care a

domnit între 1866-1914, a fost “decisivă” pentru dezvoltarea economică și socială a României, în multe domenii aceasta înaintând către „forme moderne”, populația a sporit constant și a devenit într-o mai mare proporție urbană, vechea clasă a marilor și arogaților boieri aproape dispăruse, industrializarea, capitalismul și burghezia au luat avânt, începând totodată să se completeze „infrastructura unei economii avansate”³⁵. Pe de altă parte, au persistat numeroase caracteristici ale unei țări subdezvoltate, aproape ca în Italia aceleași perioade (dar, în partea ei meridională, în „Mezzogiorno”), analfabetismul fiind larg răspândit, agricultura rămânând „baza economiei”, marea majoritate a populației a continuat să supraviețuiască la țară, iar „marea răscoală de la 1907”, rezolvată în mod odios de guvernarea vremii cu mii de morți, puneau cu acuitate rezolvarea problemei țărânului român din totdeauna: pământul, coșbucianul „noi vrem pământ!”³⁶

Pe plan cultural, figura dominantă a societății române, de la început până la sfârșitul ei real, la „cumpăna dintre cele două secole XIX-XX”, a fost, după majoritatea istoricilor, Titu Maiorescu, iar influența pe care *Junimea* sa, care i-a promovat pe Eminescu, Creangă și Caragiale – cei trei mari clasici își încheiaseră, unii viața, alții cariera literară, între 1889-1912 -, a exercitat-o asupra culturii române în această perioadă s-a datorat calităților sale intelectuale, de lider al „inteligentsiei” românești de atunci, organizator, administrator, și chiar de prim-ministru, aici cu unele rezultate pozitive.³⁷ În ciuda acestor calități evidente, Maiorescu se formase, potrivit lui Matei Călinescu, sub îndrumările unui „hegelianism declinant” și a evoluat către un „schopenhauerianism estetic”, deci și el era tributar școlii germane de gândire, ca și unii importanți intelectuali și filosofi italieni din aceeași perioadă, iar viziunea maioresciană asupra poeziei, ca artă a „reprezentărilor fanteziei”, rămăsese cam vetustă. Totuși, Matei Călinescu îi găsea lui Titu Maiorescu un ideal poetic „din multe puncte de vedere modern”³⁸. Descoperind un „Mare Canion” între instituțiile și structura socială a României din vremea sa, Titu Maiorescu a emis teoria sa-fanion sau ideea-efigie: „forma fără fond”. Pe la sfârșitul veacului al XIX-lea, activă însă în primele decenii ale secolului următor, era *Poporanismul*, o mișcare literară, dar și politică și socială, care a preluat o ideologie de „sorginte rusească”, unul din promotorii curentului, Constantin Stere sau, mai pe scurt, C. Stere, care se născuse în Basarabia încă rusească, fiind un „bun cunoscător” al *narodnicismului* rus (sau „populismului” rus), din care s-a inspirat copios atunci când a ieșit pe piața ideilor cu viziunea sa de import, am spune.³⁹ Un alt promotor poporanist a fost criticul literar și romanțierul Garabet Ibrăileanu, care cerea ca „masele populare” să participe la formarea și aprecierea valorilor culturale, afirmând că țărâniea trebuie să primească în cadrul statului român o valoare socială proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală și națională, iar scriitorii să promoveze în operele lor simpatia și mila față de țărân, „valorile trainice ale sufletului românesc” etc.⁴⁰ La începutul secolului al XX-lea apărea un alt curent, *Sămănătorismul*, al cărui nume provenea de la revista *Sămănătorul*, ivită în 1901, condusă de Alexandru Vlahuță și George Coșbuc, printre colaboratorii cei mai cunoscuți aflându-se, în afară de cei doi scriitori menționați mai înainte, Mihail Sadoveanu,

Ion Agârbiceanu, Șt. O. Iosif și istoricul Nicolae Iorga, acesta din urmă fiind și ideologul publicației, cel care a conceput principiile literare.⁴¹ Iorga, numit de E. Lovinescu, „un înflăcărat profet mesianic”, admira satul românesc, în special ca „depozitarul înaltelor valori morale” și făcea o distincție clară între acesta și orașul industrial modern, în care relațiile mecanice impersonale creau un mediu potrivit și alienant și considera că literatura trebuie să fie o expresie a sufletului poporului, a „trăsăturilor noastre etnice” și să prezinte viața „țeranilor” (vorba lui Iorga însuși) tocmai pentru că aici s-ar afla obnubilate „trăsăturile noastre specifice”⁴². În privința literaturii, Eugen Lovinescu susținea, pe bună dreptate, că activitatea *Sămănătorului* era întemeiată pe o confuzie: „Formele culturii nu sunt cu necesitate și formele artei. Artă e oricând o formă a culturii; cultura îmbracă numai rar formele artei”⁴³. Din fericire, în 1906, curentul sămănătorist a început să se stingă încet, încet, iar în 1910, încetase să reprezinte o forță semnificativă în viața intelectuală românească de dinaintea Primului Război Mondial.⁴⁴

Aceasta era atmosfera culturală și literară din preajma Primului Război Mondial, dar, pe de o parte, Matei Călinescu a remarcat că, încă înainte de izbucnirea Marelui Război, în poezie, de exemplu, începeau să se producă turbulențe literare, așa spune, ale căror unde nu vor fi întârziat să irumpă într-o „alarmă intelectuală”, iar, pe de altă parte, poeții simbolști Alexandru Macedonski și Ion Minulescu condamnau aprig formele poetice vetuste, vide, tămâind, encomiind „noutatea, modernitatea, singularitatea”, rezultând ineluctabil că până în anii 1920, când se vor forma primele grupări avangardiste, de tip extremisto-turbulent, avuseseră loc mai multe schimbări în așa-zisul „raport de forțe” din spațiul literar românesc, și ele indicau o deplasare a centrului de greutate înspre „modernism”⁴⁵.

În acest context cultural, poetic, filosofic etc., s-au format viitorii turbulenți și zgomotoși „promotori ai avangardei”, ale căror debuturi puteau fi încadrate cu indulgență în zona simbolismului întârziat se înscriau totuși sub „zodia simbolismului tardiv”, S. Samyro, cunoscut, mai târziu sub pseudonimul Tristan Tzara și Ion Iovanaki, alias Ion Vinea, cei doi, încă adolescenți, pe atunci, scoțând efemera revistă *Simbolul*, a cărei grafică era semnată de alt viitor dadaist, evreul român Marcel Iancu.⁴⁶ Totuși, Claude Sernet/Mihail Cosma, considera că Tristan Tzara, spre deosebire de cea mai mare parte a camarazilor și prietenilor săi nu numai că a avut presentimentul unei revolte culturalo-literaro-politice, unei *revoluții* (s.m.) necesare, dar cu accente extremiste, cel puțin pe plan literar și cultural, așa puncta, ci „s-a și înarmat în taină pentru ea”⁴⁷.

În opinia mea, Tristan Tzara și alți avangardiști au intuit, chiar previzionat că literatura și cultura română erau defazate față de cele din Europa Occidentală, „încremenite în proiecte” naționaliste ridicole, găunos ruraliste și tradiționaliste. Deși, România se afla la extrema cealaltă a modernității, fiind o societate „pronunțat tradițională” și cu multe manifestări „tradiționaliste” în literatură și artă, a apărut totuși un „val turbulent”, așa spune, de scriitori și artiști de avangardă care au inovat puternic, alături de colegii lor din Occident.

Tristan Tzara însuși spunea, într-un semnificativ interviu acordat Radiodifuziunii franceze, în 1950, când în România se instalase deja

oripilantul comunism, că în literatură un „sentimentalism invadator masca umanul și că prostul gust cu pretenții de elevare se insinua în toate sectoarele artei, caracterizând forța burgheziei în tot ce avea aceasta mai odios” și demonstrase, în puținele poezii create în România, cât de implicat era în demersul „antipoetic”, prin „demascarea literaturii conținute în lirica tradițională, obligată să înfrunte șocul prozei cotidiene, franchețea impulsurilor vitale spontane”, jocul radical, *extrem* al fanteziei libere de orice prejudecăți, „chiar pericolul completei dezarticulări”⁴⁸.

Dar, Tzara a lansat manifestul său dadaist în Elveția, din cauză că România se afla antrenată în Primul Război Mondial, iar Confederația Helvetică era neutră. El părăsise, totuși, România în toamna anului 1915 și în februarie 1916 era deja „descoperitorul cuvântului magic *dada*”⁴⁹. De altfel, chiar mișcarea dadaistă acuza impactul „Marelui Război” asupra conștiințelor artistice, distingându-se, ca și futurismul, printr-un nihilism accentuat, turbat, turbulent care viza renunțarea la canoanele estetice acceptate. Mai remarcăm că, pe lângă dadaiști, vor alege Elveția drept „țară de adopție sau de refugiu”, scriitori și artiști ca: Albert Cohen, uluit de orașul Geneva, unde „jandarmii și poștașii erau atât de curați”, Hermann Hesse (laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1946), Paul Klee (care avea afinități cu futuristii), Rainer Maria Rilke, scriitorul-cetățean Romain Rolland, dar și viitori dictatori bolșevici și distructivi ca V.I. Lenin, sau fasciști foști socialiști ca Benito Mussolini, ori numeroase persoane dubioase și aventurieri de tot soiul, dezertori, emigranți politici, agenți secreți etc.⁵⁰ Astfel, nu putem să fim de acord cu Tristan Tzara însuși, care spunea, în legătură cu nașterea dadaismului, că Elveția era în epoca Primului Război Mondial o închisoare imensă, fiind în opinia noastră chiar un paradis al indizirabililor, declassaților, extremiștilor, turbulenților dar și al oamenilor de cultură și artiștilor nonconformiști originali.⁵¹

În primul manifest dadaist, lansat la Zürich, pe 14 iulie 1916 (și publicat în vol. „La première aventure celeste de M. Antipyrine, 1916 și în revista *Littérature*, nr. 13, Paris, mai 1920) sub denumirea de „manifestul domnului antipyrine”, Tristan Tzara, dincolo de exprimări indecente pentru acea perioadă istorică și față de gustul decent dar poate kitsch-os al capitalistului vest-european, dorea să-l epateze pe burghez într-un mod turbulent, zgomotos, plin de revoltă, radical.⁵²

În cel de-al doilea manifest tzariano-dadaist (citit la 23 martie 1918, tot la Zürich și publicat în revista *Dada 3*, Zürich, dec. 1918), intitulat „manifest dada 1918” se avea în vedere desființarea absolută: desființarea logicii, a memoriei, a arheologiei, a profesilor și chiar a viitorului, dar și distrugerea totală, idei clar turbulente, *extreme*, *extremiste* : „Distrug sertarele minții și pe cele ale organizării sociale: să demoralizăm pretutindeni și să aruncăm mâna cerului în infern, iar ochii infernului în cer”⁵³. În același manifest, Tristan Tzara atacă turbulent multiplu *weltanschauung*-ul grecesc și iudeo-creștin aparținând culturii și civilizației occidentale europene, afirmând „greșcatologic” că încercarea lui Iisus Hristos și a *Bibliei* „acoperă sub aripile lor largi binevoitoare: rahatul, dobitoacele, zilele”, iar principiul-efigie creștinesc „să iubești pe aproapele tău” este tratat, considerat de Tzara drept „o fățarnicie”, în timp ce preceptul grecesc delphian,

„Cunoaște-te pe tine însuși” este o „utopie”, ce-i drept mai ușor de acceptat, deoarece „conține în ea răutatea”⁵⁴. Mai rezultă că dadaismul – ca și futurismul – „stă cu nihilismul la ușă”, și ne putem întreba, pe urmele lui Nietzsche de unde le venea, pe rând, lui Marinetti și Tzara acest „oaspete, cel mai straniu cu puțință?”. În opinia lui Nietzsche, ar fi eroare să vedem în „crizele sociale” sau în „degenerările fiziologice” sau chiar în corupție o cauză a nihilismului și că o anumită interpretare, în cea „creștin-morală” s-ar ascunde nihilismul.⁵⁵ După turbulentul filozof german, nihilismul înseamnă faptul că valorile cele mai înalte se devalorizează, iar nihilismul radical, *turbulent* (s.m.) prezent la futuristul Marinetti și la dadaistul Tzara, este convingerea unei „inconsistențe absolute a existenței”, atunci când e vorba despre valorile cele mai înalte recunoscute, inclusiv înțelegerea faptului că „noi nu avem nici cel mai mic drept să instituim un dincolo sau un în sine al lucrurilor, care să fie divin, care să fie morala întrupată”⁵⁶. Nihilismul reprezintă, după poetul-filozof german pomenit, conștientizarea îndelungatei risipe de energie, chinul lui „inutil”, nesiguranța, absența posibilității de a te odihni, de a te liniști într-un fel, „rușinea față de sine că te-ai înșelat mult prea mult timp”⁵⁷. Prin urmare, deziluzia privind un pretins „scop al devenirii”, drept cauză a nihilismului: fie în ceea ce privește un scop bine stabilit, fie, prin generalizare faptul că omul „nu mai este un colaborator, cu atât mai puțin centrul devenirii”⁵⁸. Rezultă ultima formă, turbulent-extremă a nihilismului friedrichnietzschean: lipsa credinței într-o lume metafizică” îl face pe om să-și reprime credința într-o „lume adevărată”⁵⁹. În concluzie, futuristii și dadaiștii par a fi obsedați de ceea ce a postulat și fenomenolog-existențialistul Martin Heidegger, și anume că ieșirea din anonim, se poate face doar trăind neliniștea perspectivei „neantului zilnic”.

Tristan Tzara este și el obsedat de dezordine, de haos, de lipsa logicii și de *negație* (s.m.), de idei *turbulente*, opera dadaistă trebuind să fie „lipsită de cauză și de teorie”, fără durată, fără respirație, fără lumină și fără control.⁶⁰

Note

- 1 Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Atlas, 2000, p. 5.
- 2 Ion Pop, *cp. cit.*, pp. 5-6.
- 3 Eric Hobsbawm, *Secolul extremelor*, București, Ed. Lider, 1994, p. 214.
- 4 Eric Hobsbawm, *cp. cit.*, p. 214.
- 5 Jacques Leenhardt, *Ruptura culturală și iluzia viitorului*, în *Spiritul Europei. Cuvinte și lucruri*, coord. Antoine Compagnon și Jacques Seebacher, vol. II, Iași, Ed. Polirom, 2002, p. 195.
- 6 Jacques Leenhardt, *cp. cit.*, p. 195.
- 7 Ion Pop, *cp. cit.*, p. 7.
- 8 *Ibidem*, p. 8.
- 9 Grigore Arbore, *Futurismul*, București, Ed. Meridiane, 1975, p. 9 și Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, București, Ed. Art, 2009, p. 7.
- 10 George Lăzărescu, *Civilizație italiană*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1987, p. 281.
- 11 Umberto Eco, *Cinci scrieri morale*, București, Ed. Humanitas, 2005, p. 35.
- 12 Umberto Eco, *cp. cit.*, p. 35.
- 13 George Lăzărescu, *cp. cit.*, p. 281.
- 14 Grigore Arbore, *cp. cit.*, p. 9.
- 15 Giuliano Procacci, *Istoria italienilor*, București, Ed. Politică, 1975, p. 420 și Paul Guichonnet, *Istoria Italiei*, București, Ed. Corint, 2002, p. 104.

16 Martin Clark, *Modern Italy, 1871 to the Present*, London, Longman Group, 3-rd edition, 2008, p. 51.

17 Giuliano Procacci, *cp. cit.*, p. 420.

18 Giuliano Procacci, *cp. cit.*, p. 420, Martin Clark, *cp. cit.*, p. 208 și Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 75.

19 Martin Clark, *cp. cit.*, p. 208.

20 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 75.

21 *Ibidem*, p. 91.

22 *Ibidem*, p. 130.

23 Paul Guichonnet, *cp. cit.*, p. 106 și Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 90.

24 Giuliano Procacci, *cp. cit.*, pp. 420-421.

25 Mario De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Ed. Meridiane, 1968, pp. 210-211 și Giuliano Procacci, *cp. cit.*, pp. 420-421.

26 A.I. Brumar, *Lecția labirintului*, Brașov, Ed. Kron-Art, 2012, p. 107.

27 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestele futurismului*, București, Ed. Art, 2009, p. 75.

28 Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, Iași, Ed. Polirom, 1998, p. 59.

29 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 75.

30 Martin Clark, *cp. cit.*, p. 208.

31 Gheorghe Crăciun, *Curențe literare*, în *Limba și literatura română pentru bacalaureat și admitere*, vol. II, Pitești, Ed. Paralela 45, 2004, p. 197.

32 Eric Hobsbawm, *cp. cit.*, p. 215.

33 Tristan Tzara, *cp. cit.*, pp. 109-110.

34 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 140.

35 Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Enciclopedică, 1999, p. 399.

36 Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *cp. cit.*, p. 400.

37 *Ibidem*, p. 391.

38 Matei Călinescu, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, ed. a II-a, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002, p. 182.

39 Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *cp. cit.*, p. 393 și Gh. Crăciun, *cp. cit.*, p. 209.

40 *Ibidem*, p. 210.

41 *Ibidem*, p. 211.

42 *Ibidem*, p. 211 și Mihai Bărbulescu & Co., *cp. cit.*, p. 392.

43 E. Lovinescu, *Revizuire*, Pitești, Ed. Paralela 45, 2003, p. 220.

44 Mihai Bărbulescu & Co., *cp. cit.*, p. 393.

45 Ion Pop, *cp. cit.*, p. 25 și Matei Călinescu, *cp. cit.*, p. 209.

46 Matei Călinescu, *cp. cit.*, p. 209.

47 Ion Pop, *cp. cit.*, p. 43.

48 Mario De Micheli, *cp. cit.*, pp. 140-141 și Ion Pop, *cp. cit.*, pp. 44-45.

49 Matei Călinescu, *cp. cit.*, p. 211.

50 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 142 și Jean-Jacques Bouquet, *Istoria Elveției*, București, Ed. Corint, 2001, p. 159.

51 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 140.

52 Tristan Tzara, Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ, București, Ed. Univers, 1996, pp. 7-8.

53 *Ibidem*, pp. 13-16.

54 *Ibidem*, pp. 12-13.

55 Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*, București, Ed. Aion, 1999, p. 6.

56 Friedrich Nietzsche, *cp. cit.*, p. 9.

57 *Ibidem*, p. 12.

58 *Ibidem*, p. 13.

59 *Ibidem*, p. 14.

60 *Ibidem*, p. 15.

Situația limbii române în Austro-Ungaria la începutul sec. XX și în Ucraina la începutul sec. XXI (Scurt studiu comparativ)

Nicolae Iuga

Pe 25 aprilie 2019, Parlamentul de la Kiev a adoptat o Lege privind „utilizarea consolidată [?] a limbii ucrainiene ca limbă de stat”, o Lege care, prin prevederile sale, depășește cu succes în sens represiv fostele legiferări austrougare și ulterior fascistohorthyste în domeniul asigurării „supremației” limbii de stat. Ținta, pe cât de iluzorie, pe atât de periculoasă, ar constitui ucrainizarea forțată a celor peste 30% de ruși & rusofoni² din totalul populației Ucrainei, aproximativ 15 milioane de persoane, în timp ce o jumătate de milion de români și o sută patruzeci de mii de maghiari ar urma să fie, cum se spune cu cinism american, victime colaterale.

1. Legislația din Austro-Ungaria referitoare la învățământ

Să recapitulăm pe scurt legislația referitoare la utilizarea limbii oficiale din perioada austrougare și respectiv horthystă. Legea XXXVIII din 1868 conținea prevederi referitoare la obligativitatea și libertatea învățământului; modalitățile de înființare a școlilor primare; școlile confesionale; școlile primare înființate de persoane private sau de asociații; școlile comunale (populare, superioare, cetățenești); școlile primare de stat; școlile secundare, seminariile pedagogice; autoritățile școlare; statutul învățătorilor³. Era, totuși, pentru acea vreme o legislație liberală, deoarece dispunea ca fiecare elev să își primească instrucțiunea în limba maternă, în măsura în care acea limbă e una din limbile obișnuite în comună, cu condiția ca în programa școlară să fie introduse materiile stabilite de către stat. Școala era obligatorie pentru toți copiii cu vârsta între 6 și 12 ani. Confesiunile religioase aveau dreptul să înființeze școli parohiale pe cheltuială proprie, cu învățători aleși de către preoți, care le stabileau și salariul, iar statul avea dreptul de a inspecta școlile confesionale, cu scopul de a se realiza o educație unitară. Dar de la acel moment, 1868, și până la încheierea Primului Război Mondial, timp de o jumătate de secol statul maghiar a urmat o politică de restrângere continuă, până la desființare, a învățământului în limbile minorităților naționale.

În anul 1872, funcția de Ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice a fost preluată de către Trefort Ágoston, un om care a urmărit cu obstinție controlul statului asupra școlilor confesionale, elaborând și o legislație anume în acest sens. Învățământul în limba minorităților naționale se sprijinea pe autonomia bisericilor respective, în consecință autoritățile guvernamentale maghiare au luat măsuri care să limiteze drepturile autorităților bisericesti asupra școlilor confesionale. Prin Legea inițiată de către ministrul Trefort, Legea nr. XXVIII din 1876, Inspectoratul școlar regesc era mandatat să verifice și să aprobe planurile de

învățământ, manualele școlare și materialul didactic, motivația oficială fiind aceea că fiecărui cetățean trebuie să i se ofere condiții corespunzătoare pentru însușirea limbii maghiare ca limbă oficială a statului⁴. Astfel, a fost introdusă și în școlile confesionale predarea obligatorie a limbii maghiare, bineînțeles pe cheltuiala parohiilor respective. Învățătorii care în termen de 4 ani nu își însușeau limba maghiară la cel mai înalt nivel erau înlăturați din școli.

După cum a arătat și un diplomat român celebru, statul maghiar nu a înființat pe seama românilor nici o singură școală⁵, dar a folosit școlile construite cu banii românilor în scopul maghiarizării acestora. În plus, în anul 1891 a mai fost dat un articol de lege, așa zisa Lege a „azilelor” (i.e. a grădinițelor), prin care se instituia obligația tuturor părinților de a trimite copiii cu vârste cuprinse între 3 și 6 ani la „institutele azilului”, unde urmau să facă „exerciții de evlavie” (!) interconfesionale și să învețe limba maghiară, împotriva drepturilor universale ale părinților de a dispune de orientarea educativă și confesională pentru copiii minori⁶.

În fine, celebra Lege Apponyi, Legea nr. XXVII din 1907 îi transforma pe toți dascălii, inclusiv pe învățătorii de la școlile confesionale, în funcționari publici și ca atare aceștia erau obligați să depună un jurământ de credință față de stat⁷. În cazul școlilor confesionale, inspecția școlară putea fi realizată nu numai de către revizorii școlari, ci și de către reprezentanți ai administrației locale, notari comunali și funcționari de plasă care, dacă nu erau mulțumiți de modul în care era stăpânită și predată limba maghiară, puteau dispune suspendarea învățătorului sau, după caz, îndepărtarea lui din învățământ și închiderea școlii. Iar la art. 12 al acestei legi era prevăzut dreptul guvernului de a dispune desființarea oricărui tip de școală confesională, dacă acest lucru era cerut de „interese superioare de stat”, desigur fără a se preciza care pot fi aceste interese, hotărârea ministrului de resort fiind inatacabilă juridic.

Sa putut observa că, în ultimele două decenii de existență a monarhiei Austro-Ungare, notarii comunali maghiari îndeplineau în același timp și veritabile funcții de poliție politică. Spre deosebire de primari, care proveneau din rândul comunităților locale, notarii erau numiți de către autoritățile centrale și aveau datoria de a observa tot ce se întâmpla în sate și de a raporta la administrația comitatelor. De exemplu, în cazul mișcărilor de trecere la Ortodoxie a rutenilor din Rusia Subcarpatică de la începutul secolului XX, intervenția represivă a autorităților a plecat de la denunțurile notarilor din mediul rural adresate funcționarilor de la districte sau comitate. Totodată, prin Legea nr. XXVII din 1907, salariile învățătorilor confesionali au fost majorate de către stat, dar multe parohii nu își puteau permite să plătească salarii mărite, împrejurare în care statul



Alexandra Müller-Jontschewa Contesa Lancia (2016) ulei pe pânză, 70 x 50 cm

se oferea să dea un ajutor financiar la completarea salariului învățătorului, bineînțeles cu condiția ca acesta să predea disciplinele de la clasă în limba maghiară. În caz contrar, școala era desființată. Era prevăzut ca limba maghiară să se învețe 13 ore pe săptămână, timp de patru ani de zile.

După datele statistice aferente anului 1891/1892, cele două biserici românești din Ardeal, Greco-Catolică și Ortodoxă, întrețineau, din mijloace proprii, un număr de 3.083 de școli primare confesionale⁸. Urmare a politicilor de maghiarizare prin școală, după aplicarea Legii Apponyi au fost desființate mai mult de jumătate, aproximativ 1.600 de școli confesionale românești fiind transformate în școli maghiare de stat.

2. Legislația ucraineană recentă

Să vedem acuma ce prevederi „europene” are statul ucrainean de azi în ceea ce privește utilizarea limbii oficiale de stat. În primul rând, Legea a fost adoptată în data de 25 aprilie 2019, fiind aplicabilă din anul 2023 și votată în Parlament de către de un număr de 278 de deputați⁹. Normalizarea relațiilor cu Rusia este interzisă în Ucraina, ca politică de stat, pentru că SUA au cheltuit aproximativ 5 miliarde de dolari pentru a destabiliza Ucraina și pentru a o instiga permanent și cu orice preț împotriva Rusiei. Nu este nici un secret, SUA se află de peste un deceniu într-un fel de război psihologic nedecarat împotriva Rusiei, război purtat prin câțiva intermediari servili și neinteligenți, între care vârful de lance este Ucraina. Această țară a fost instigată să provoace Rusia în mod permanent, ba prin anunțarea intenției sale de a intra în NATO cu teritoriile rusești din Est și cu Crimeea cu tot, ba prin atacarea Mitropoliei Ortodoxe aflată în subordinea Patriarhiei de la Moscova și, mai nou, Ucraina este instigată să provoace Rusia, prin interzicerea utilizării limbii ruse de către cei 15 milioane de ruși și rusofoni de pe actualul teritoriu, discutabil și disputabil, al acestei țări, căzând victimă în acest fel toate celelalte minorități naționale.

Fortând sfera noțiunii de „limbă oficială de stat”, în cea mai pură tradiție austro-ungară & horthystă, această lege conține între altele următoarele prevederi¹⁰, în raport cu care noi vom consemna unele probleme care se ridică inevitabil: (a) „Limba ucraineană trebuie să devină obligatorie ca limbă de comunicare în toate instituțiile de învățământ”.

Probleme: cum mai este posibil, în acest context, învățământul în limbile minorităților naționale? Cadrele didactice și elevii vor vorbi limba maternă în sălile de clasă, iar pe coridoare și în curtea școlii limba ucraineană? Sau se va desființa complet învățământul în limbile minorităților (lucru pe care, să recunoaștem, nu l-au făcut de tot nici fascismul și nici comunismul)? (b) „Toate manifestările culturale de masă se vor desfășura în limba ucraineană”. Probleme: cum se va proceda concret, oratorii, cântăreții etc. vor spune/ recita/ cânta același lucru de două ori, o dată în limba maternă și a doua oară în limba oficială? La teatru, actorii vor fi dublați? Va fi permis să se cânte imnul UE, „Odă bucuriei” cu versurile lui Schiller în germană, sau se va cânta numai în ucraineană? (c) „Toate mijloacele de comunicare în masă vor fi în limba ucraineană”. Probleme: va mai exista presă în limbile minorităților? Ce are de zis UE care clamează „valorile europene”, între care se află și dreptul la păstrarea identității culturale și libertatea de exprimare? (d) „Obligația personalului din sectorul serviciilor publice, inclusiv cele proprietate privată (magazine, cârciumi, frizerii etc.) de a vorbi numai în limba ucraineană”. Probleme: cum se va proceda cu cetățenii străini? Aceștia vor trebui să fie în permanență însoțiți de un traducător? Cum se va dezvolta sectorul turistic în aceste condiții?

Alte probleme: cum vor vorbi deputații din Parlamentul de la Kiev, acei deputați care reprezintă minoritățile naționale? Dacă vor cere drepturi pentru a vorbi în limba maternă, ce se va întâmpla cu ei, vor fi arestați și băgați la pușcărie? Este adevărat, Constituția Ucrainei adoptată în iunie 1996, la articolul 10 garantează în vorbe dezvoltarea liberă a tuturor minorităților naționale din țară, dar deputații care au votat pe 25 aprilie 2019 Legea limbii ucrainiene nu sau împiedicat de astfel de fleacuri.

Pentru nerespectarea acestor dispoziții ale legii sunt prevăzute sancțiuni aspre, plecând de la amenzi mari și mergând până la pedeapsa cu închisoarea. Toți locuitorii sunt obligați să vorbească limba ucraineană, iar pentru aplicarea legii și pentru constatarea contravențiilor și a infracțiunilor, legea prevede înființarea unei „Comisii de supraveghere”, adică un fel de Poliție lingvistică, un orwellian Minister al Adevărului, fapt care – trebuie să o recunoaștem – a depășit imaginația chiar și a celor mai bizari și mai grotești dictatori ai lumii. Amenzile pentru nerespectarea obligațiilor prevăzute la literele a – d variază între 3.40012.000 grivne (130450 dolari)¹¹, în condițiile în care salariul mediu este de 117 euro. Pedeapsa cu închisoarea, de până la 10 ani, se poate da pentru eventuale demersuri care ar avea drept scop să confere statutul de limbă regională pentru oricare altă limbă, în afară de ucraineană.

Ca să înțelegem mai bine despre ce este vorba, am putea să ne servim de câteva exemple. Dacă, de pildă, un consilier român dintr-o localitate românească de peste Tisa (din Transcarpatia) va îndrăzni să vorbească ceva în Primărie în limba română cu ceilalți consilieri și cu primarul, care și ei sunt români, acest consilier va primi o amendă de 7.000 de grivne (aprox. 260 de dolari)¹². Dacă un învățător sau profesor va încerca să îi explice unui elev ceva, orice, în limba română, acest cadru didactic va fi pasibil de o amendă de 5.100 de grivne (mai mare decât salariul său pe o lună). La fel în comerț, dacă un vânzător român dintr-o localitate românească va vorbi ceva, orice, cu un client care este și el român, riscă o amendă de până la 6.800 de grivne (aprox. 252

dolari) ș.a.m.d. Aceste lucruri se întâmplă într-o țară în care, repetăm, mai mult de o treime din totalul populației este alcătuită din minorități naționale. În ceea ce privește cadrele didactice de toate nivelele, acestea vor trebui să obțină un certificat de cunoaștere a limbii ucrainiene, care să le dea dreptul să profeseze pe mai departe. Avem toate motivele să presupunem că acest examen va fi unul cu totul subiectiv și va constitui un pretext ca, la influența ocultă a poliției politice, să fie dați afară din învățământ, aparent legal, oamenii care nu sunt dezirabili în sistem.

3. Comparații & Concluzii

Prin comparație, trebuie să observăm că, în cazul maghiarizării forțate de pe timpul AustroUngariei, mai exact în virtutea legilor Trefort din 1876 și Apponyi din 1907, școlile confesionale în limbile minorităților puteau fi închise, dar numai treptat, una câte una, după o rețetă duplicitară și fariseică. Erau ridicate mai întâi standardele în ceea ce privește cunoașterea limbii maghiare, dotarea materială a școlii și salarizarea învățătorilor, până la un prag pe care parohiile nu și-l puteau permite financiar, după care școala era desființată ca școală cu predare într-o limbă minoritară. Apoi, administrația de stat venea cu ceva subvenții de la stat, iar școala era reînființată anul următor fără probleme, dar ca școală de stat cu limba de predare maghiară. În acest fel, în timp de aproximativ trei decenii au fost desființate 1.600 din cele peste 3.000 de școli românești din Ardeal. Pe de altă parte, în Justiție administrația austroungară permitea utilizarea fără probleme a limbii materne, judecătorii trebuind să aibă la dispoziție un traducător. Să ne reamintim numai că țărani ruteni din grupul lui Kabaliuc (devenit ulterior în Biserica Ucraineană Sf. Alexie Carpatinul), judecați la Sighet în anii 1913-1914 pentru delict care țineau de libertatea de conștiință religioasă, au fost audiați în limba lor maternă, iar judecătorii aveau un translator pentru limba maghiară.

Administrația austroungară, rafinată, pune în aplicare ceea ce sar putea numi disciplina foamei pe termen lung. Prin comparație,



Alexandra Müller-Jontschewa Henri Quatre (2016) ulei pe pânză, 100 x 70 cm

administrația ucraineană de azi, primitivă și brutală, interzice pur și simplu într-o bună zi, în mod brusc, utilizarea limbii materne peste tot, în școală, cultură, servicii, media și spațiul public, sub amenințarea unor pedepse aspre, suprapunând peste disciplina foamei, existentă deja, și o a doua formă de constrângere, pe care am putea numi disciplina bătei.

Fără îndoială, ceea ce se întâmplă azi în Ucraina poate fi calificat drept genocid lingvistic. Potrivit noțiunii de genocid, așa cum este definită aceasta în Convenția ONU din 1948 la art. II, aici intră nu numai uciderea fizică a membrilor unui grup, ci și alte acțiuni, precum atingerea gravă adusă integrității fizice sau mentale a membrilor unui grup, sau supunerea intenționată a membrilor unui grup la condiții de existență care antrenează distrugerea totală sau parțială a grupului respectiv¹³. Avem aici un genocid legiferat și comis de către stat, prin atingerea gravă a integrității mentale a unor mari grupuri etnice, un genocid în care statul însuși prevede pedepse pentru cei care ar refuza să îl pună în aplicare.

Note

- 1 zakonukrajniprozabezpechennyafunkcionuvannyukrajinsykojmovijakderzhavnoj
- 2 <https://www.agerpres.ro/politicaexterna/2019/04/25/kievladoptaolegcareconsolideazaafolosirealimbii ucrainene producandingrijoreinrandulminoritatilor298589>
- 3 Vezi Constantin Băjenaru, *Legislație școlară în perioada dualismului austroungar*, în: <https://drive.google.com/file/d/B0BSB9R7xn9dNVNNY05HRmxySkk/view>
- 4 Idem, p. 241.
- 5 Vasile Stoica, *Suferințele din Ardeal*, Ed a IVA, Editura Vicovia, Bacău, 2008, p. 303.
- 6 <https://cersipamanromanesc.wordpress.com/2018/03/19/19martie1907parlamentulungaravotatlegile scolarelegileapponyiinvedereaंतरirriiprocesuluidemaghiarizarefortataanationalitatilordincuprinsulstatuluiungar/>
- 7 Constantin Băjenaru, op. cit., p. 243.
- 8 <https://cersipamanromanesc.wordpress.com/2018/03/19/19martie1907parlamentulungaravotatlegile scolarelegileapponyiinvedereaंतरirriiprocesuluidemaghiarizarefortataanationalitatilordincuprinsulstatuluiungar/>
- 9 <https://www.agerpres.ro/politicaexterna/2019/04/25/kievladoptaolegcareconsolideazaafolosirealimbii ucrainene producandingrijoreinrandulminoritatilor298589>
- 10 zakonukrajniprozabezpechennyafunkcionuvannyukrajinsykojmovijakderzhavnoj
Vezi și: https://www.facebook.com/uniunea.rutenilor.subcarpatici?_tn_=%2CdCRR&e-id=ARBBDFVapUA Auru BGS2m CHpt BMrv_1w3MjrTWbJmIh8AFEL9W4ePJbJSEf255zk9lLxe49SpdSbcz
- 11 Ibidem.
- 12 <https://www.promptmedia.ro/2019/03/codreanulegeacuprivirelafuncționarealimbiiucrainenecalimba destat suprimamaimultedrepturialeminoritatiromaneautohtone>
- 13 <http://www.cab1864.eu/upload/CONVENTIA%20PENTRU%20PREVENIREA%20SI%20REPRIMAREA%20CRIMEI%20DE%20GENOCID.pdf>

Vortexurile intelectuale: fenomenul cupolă al efervescenței intelectuale

Radu Bagdasar

Deasupra microuniversurilor care sunt salonul, cafeneaua, academia, cenaclul, redacția, „vortexurile” ocupă locul supraordonat. Ele sunt aglomerații urbane care au acumulat atâta esență culturală încât au atins un nivel superior de incandescență creativă, devenind implicit catalizatori prin simpla imersiune în atmosfera și ambianța lor intelectuală.

Există un prag critic deasupra căruia un oraș din neutru sau simplu cultural devine vortex, achiziționează o asemenea densitate de figuri intelectuale de marcă, de forță transfiguratoare, de posibilități de formare și de promovare încât spațiul lui revine la cel al unui sanctuar în care suflă spiritul sacru. În ordine istorică am putea să considerăm vortexuri universale Atena lui Pericle, Florența Renașterii italiene, Parisul epocii moderne, cu titlu regional Viena, câteva decenii în timpul vieții lui Goethe Weimar-ul, astăzi, în plan tehnologic, Silicon Valley.

Parisul a reprezentat superlativul absolut în epoca modernă clasându-se, după opinia noastră, pe primul loc atât prin intensitatea pulsației artistic-literare, prin ecourile ei în lume, dar și

prin durata acestei frumoase hegemonii: trei secole. Ceea ce este agreabil în magnetismul acestor locuri consistă în faptul că ele nu au nimic coercitiv. Fascinația este mai degrabă de partea „pelerinilor”, a candidaților la împărtășirea luminii intelectuale. Deja la începutul secolului al XIX-lea, când orașul de pe Sena nu acumulase încă întregul patrimoniu de spirite ilustre, Goethe evocă în *Convorbirile cu Eckermann* densitatea lui epifanică unică. Fiecare stradă, fiecare pod peste Sena, fiecare piață sau chei poartă urmele ilustre ale pașilor uneia sau mai multor personalități? Aproape nu există figură europeană importantă care să nu fi trecut, fie și numai din curiozitate, prin această nouă Atenă a occidentului. Spre sfârșitul aceluiași secol, postfațătorii *Carnetului* lui Henry James, remarcă capacitatea lui inductoare de conținuturi: „Comparația detaliată a fazelor succesive ale Ambasadorilor trebuie lăsată cititorului, dar trebuie notat că «scenariul» conține povestea cea mai completă a lui James asupra felului în care o «sămânță căzută» a germinat, cât și o indicație revelatoare asupra măsurii în care cadrul fizic al remarcii lui Howell în «cartierul demodat»

din Paris a contribuit să stimuleze imaginația lui James.” (James 1954, 625)

James nu este însă unilateral sub acest raport. Romanele lui demarează la Paris (*L'Américain*), la Florența (*Roderick Hudson, Portrait de femme*), continuă la Veneția (*Portrait de femme, Papiers d'Aspern*), fără a se fixa definitiv într-unul dintre aceste vortexuri (istorice). Günter Grass vine la Paris pentru a căuta prima frază¹ care să descrie masa fantasmatică acumulată în el. Rilke, unul dintre scriitorii cei mai toposensibili, are cel puțin șase orașe preferate² numai în Italia; dar Parisul nu lipsește de pe listă. Parisul este un fel de Parnas modern, „acest fantastic Paris”, „Paris, scenă de spectacol infinită”, „Orașul orașelor” față de care „[...] niciuna nu strălucește și nu răsună atât ca Parisul – și pot să imaginez că s-ar putea trăi acolo o viață secretă, stranie – undeva prin părțile de la Place des Vosges – sau în împrejurimile de la Tour d'Argent [...] la marea frumusețe a celui de al Doilea Imperiu [...] toate teroarele Revoluției în ele mai sumbre colțuri ale vechiului Paris [...]” (Rilke, *Taxis* 9 – 3, 1913)

Vectorul cultural urban îl marchează și îi declanșează stări de spirit profunde: „Duminică la Rouen, catedrala m-a consolată de calamitatea mea, este nostim în ce măsură aceste orașe de provincie sunt simpatice în Franța, acest mic hotel închis cu mica sa grădină m-ar tenta să petrec acolo restul zilelor mele. La Rouen vitraliile sunt o minune, ce concentrare, se vede sângele culorilor.” (Rilke, *Taxis* 21, oct. 1913)

Emil Cioran simte magnetismul irezistibil al orașului lumină și recunoaște ca a fost forța care l-a reatașat la francitate când, migrând din România în 1937, a fost obligat să aleagă o țară, iar ultima pe lista preferințelor lui era Franța.

Vortexurile, „locuri romantice și istorice”, după Henry James, au o particularitate non neglijabilă: presează scriitorul să meargă în sensul lor deturându-l din drumul său natural. „Sunt prea bogate de propria lor viață și prea încărcate de propria lor semnificație, pentru a putea să iasă simplu dintr-o expresie șchioapă, către ale lor care sunt mult mai importante.” (James 1954, 41)

Elle oferă creatorului care le respiră atmosfera mult mai mult decât are nevoie: îl îneacă deviindu-l de la drumul lui intențional, în afară de cazul în care acesta are un raport sau altul cu substanțiala acumulare florentină, venețiană, sau pariziană. Ceea ce explică, cel puțin în parte credem, blocajul lui Dostoievski la Florența, în momentul în care se găsește în pragul „marei [său] roman” asupra ateismului. Spiritul lui trebuia să se elibereze de enorma presiune florentină, încărcată fie și numai prin umbra omniprezentă a spiritualității creștine încarnată de Savonarola, pentru a dezvolta o temă ca ateismul. În fapt, când vizitezi sau sejurnezi într-un asemenea loc, presiunea istoriei, a frumuseților, a celebrității este atât de mare încât locul altor gânduri, a unei alte atmosfere este diminuat sau chiar redus la neant. Individul se regăsește prizonier mental al orașului.

Presiunea specificității vortexurilor nu infirmă câtuși de puțin potențialul de fecundare al marilor focare culturale. Doar că fecundarea trebuie să aibă un raport cu ele. Pentru că, câțiva ani mai târziu, în curs de a da carnalitate romanului *Vechiturile de la Poynton* într-una din camerele „unui vechi palat venețian, cu un plafon Tiepolo somptuos și ziduri acoperite cu damasc vechi verde pal [...]” (James 1954, 135), James se simte prizonier, înlănțuit de sensurile pe care orașul i le propune. Vortexul poate merge până la un fel



Alexandra Müller-Jontschewa

Coliba de aur (2010), ulei pe pânză, 200 x 200 cm

de castrare intelectuală a artistului care își pierde personalitatea în ambianța lui. „Un asemenea loc ca Veneția este prea mândru pentru asemenea opere de binefacere; Veneția nu împrumută, ea dă cu magnificență. Noi profităm aici enorm, dar ca să facem asta trebuie să nu mai fim în serviciul nostru ci în serviciul ei exclusiv.” (Ibidem, aceeași pagină) James pune punctul pe i aici în ce privește capacitatea de deturnare a personalităților din drumul lor intențional. Vortexul, prin mitologia și ambianța lui produce un fel de beție, ocupă întreg spațiul mental al artistului în imersiune obligându-l să meargă sau să caute să meargă în sensul lui.

Efectele inverse, de compensație, nu sunt însă excluse ca în cazul lui Hemingway în Parisul anului 1927, când scriitorul se detașează complet de mediul imediat, se repatriază mental la mii de kilometri de locul unde se află și scrie o povestire care se petrece „acolo sus în Michigan”. Presiunea depeizării și deturnării mentale este atât de mare încât produce o reacție inversă: nevoia de a regăsi în imaginație locurile care îi sunt familiare.

Cei mai mulți autori sunt însă stimulați de vortexuri. Este de altfel motivul deliberat pentru care se află acolo.

Conceptul de vortex nu se suprapune peste cel de centru cultural, cum au putut fi în diverse momente Berlinul, Londra sau chiar Viena. Viena sau Londra au o strălucire locală iar momentele de înflorire sunt datorate autorilor locali. Nimeni nu se deplasează la Viena sau la Londra ca la un Ierusalim cultural, cum Goethe a făcut-o coborând în Italia în secolul al XVIII-lea sau Brâncuși „urcând” pe jos 2500 km spre Paris în 1902. Nici Viena, nici Londra nu au impactat cu adevărat literatura mondială, în vreme ce Atena, Florența și Parisul au făcut-o în mod prodigios.

Vortexurile sunt concentrările intelectuale maxime, durabile fără să fie permanente, efervescente, cu un potențial euristic inegalabil. Ele au capacitatea de a genera perioade de înflorire gen „secol de aur”, „primăveri ale gândirii” (Nietzsche), perioade faste. Au prin urmare o capacitate de antrenare și de proiectare la zenitul capacităților proprii. Venind la Paris, tinerii scriitori, pictori, dramaturgi, actori, muzicieni se confruntă cu universalitatea concentrată în acest oraș și cu cercuri de artiști a căror capacitate de a extrapola și a coloniza viitorul îi fascinează. Prestigiul intelectual și efervescența pe care tânărul o absoarbe este de o asemenea natură încât îl convertește la francitate. Parisul are o capacitate transfiguratoare extraordinară. Între altele, a francizat generații de scriitori: Hölderlin, Henry James, Hemingway, Emil Cioran, Henry Miller, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Henri Troyat, Günther Grass, Julien Green, Douglas Kennedy... Veniți din exteriorul Franței, această strălucită filiera și-a forjat personalitatea artistică în contact cu Parisul. Dacă Valéry observa că „suntem toți greci de spirit”, pentru perioada modernă formula lui Valéry s-ar putea parafraza printr-o „suntem toți francezi de spirit”.

Blaise Cendrars, prietenul simbiotic de o viață al lui Henry Miller, descrie în revista *Orbes* (été 1935, 2e série n°4), nașterea acestuia ca scriitor din emanațiile spirituale ale Parisului: „Atunci descoperind Parisul, respirând Parisul, devorând Parisul, îl înghite, furios, și îl mănâncă, înțelege orașul, îl adoră și îl blestemă până în ziua în care simte obscur că face el însuși parte din poporul extraordinar al străzilor acestui mare oraș, că Parisul l-a compătruns și că de acum înainte el



Alexandra Müller-Jontschewa

În Memoriam Friedreich II (2010), ulei pe pânză, 195 x 300 cm

nu va mai putea niciodată să trăiască aiurea. Cu stupoare se pune atunci să scrie ce i s-a întâmplat, și cu toate că scrie în engleză iar autorul este un american sută la sută, această carte prin felul său de a expune ființele și lucrurile, și să spună verde realitatea lor oamenilor (ca Mirbeau *not ad usum Delphini*), această carte este profund de la noi și Henry Miller, unul dintre ai noștri, de spirit, de scriitură, de putere și de dar, un scriitor universal ca toți cei care au știut să exprime într-o carte o viziune personală a Parisului.”

Într-o scrisoare trimisă la o lună după cea a lui Cendrars, Miller însuși își recunoaște francitatea⁴ profundă: „Puteți să mă imaginați intrând în portul meu din New York (Miller era născut la New York – n.n.), unicul loc din lume pe care îl cunosc în profunzime, pe care îl ador, asupra căruia am scris obsesiv, fără a încerca cel mai mic sentiment de bucurie sau de curiozitate; și părăsind același port, din nou fără cel mai mic sentiment de regret! Iar când am văzut Boulogne am izbucnit aproape în lacrimi. Când am văzut bulevardul Sebatopol, un nou val puternic de emoție. Când am contemplat acoperișurile Parisului din strada Artiștilor – din nou acest sentiment puternic. Asta va să zică că sunt de aici, că aici sunt la mine acasă.” (Cendrars, Miller 1995, 71)

Edificator! Patosul lui Miller, asemănător cu cel al lui Cioran, este rarism iar scriitorul franco-american pare a fi unul dintre scriitorii cei mai topo-sensibili care au existat în literatura universală.

Situațiile de acest fel sunt însă diferite de la caz la caz. Hemingway, silit să se depeizeze la începuturile carierei sale când îi era imposibil să trăiască exclusiv din scris, ajunge pentru doi ani la Paris în chip de corespondent al jurnalului *Toronto Star*. În mod normal, îndeletnicirea de ziarist ar fi trebuit să-l absoarbă complet, nelăsându-i nici timp nici energie pentru altceva. Se pare însă că tânărul Hemingway este un ziarist lenș dar un scriitor diligent. De ce această inversare de logică? În primul rând, Parisul, cu fabuloasa sa acumulare culturală, cu trepidanta viață intelectuală din epocă, constituie un șoc fecund pentru un „provincial” ca el și are un rol decisiv în dirijarea spiritului său

spre vis și ficțiune, deturnându-l de la superficialitatea și efemerul cotidianului jurnalistic. De altfel, Parisul, în postura sa prestigioasă de „Atenă a Occidentului”, impune în epocă prin luxuria și originalitatea lui intelectuală. Era deja, sub raport istoric, un loc de pelerinaj pe unde un intelectual de anvergură trebuia să treacă fie și o singură dată în viață. Era el poate în cunoștință de cauză cu faptul deloc anodin că o ilustră filieră americană – Fenimore Cooper, L. A. Morse, Mark Twain, Harriet Beecher Stowe, Henry James ... – respirase înaintea lui spiritul „orașului lumină”, hrânind cu un fel de olimpiană ambrozie creația lor ulterioară?!

Vortexurile au jucat un rol decisiv în evoluția literelor, a artelor, științelor, tehnicii, a societății în general, iar aceasta pe toate planurile, până la cel tehnologic, într-o epocă în care spectaculoasele reușite tehnice au luat locul literaturii. Silicon Valley este un exemplu elocvent.

Referințe bibliografice

- Cendrars, Blaise – Miller, Henry (1995). *Correspondance 1934 – 1979: 45 ans d'amitié*, Paris: Editions Denoël.
James, Henry (1954), *Carnets*, Paris : Denoël.
Rilke, Rainer Maria und von Thurn und Taxis Marie, (1951), *Briefwechsel*, Zürich: Im Niehans und Rokitsky Verlag.

Note

- 1 În fapt, după opinia noastră, Grass nu caută o primă frază ci o carcasă globală a «îngrămădirii de cuvinte blocate» în el, prima frază răspunzând ecoului îndepărtat al viziunii de ansamblu. Iar prima frază va fi: „Să o concedăm: sunt pensionarul unei case de sănătate.” « Concédonz-le: je suis pensionnaire d'une maison de santé.»
- 2 Printre care Veneția, Palermo, și Duino ca loc restrictiv.
- 3 A cincea elegie duineză.
- 4 Sinonimă în bună parte cu universalitatea !?

Un poet militant

Constantin Cubleșan

Istoria literaturii române din Basarabia cunoaște aceleași frământări în evoluția sa ca țara însăși. Dar o viață organizată se face simțită abia după 1918 când, profitând de evenimentele revoluției din Rusia, Basarabia își proclamă independența față de Imperiul rus, în ideea realizării mult doritei uniri cu țara. Unul dintre oamenii politici de marcă, scriitor de notorietate, poet, memorialist, Pan (Pantelimon) Halippa, militant inflăcărat pentru această cauză, autor a sumedenie de articole pe această temă, ilustrându-se astfel și ca un publicist de amvergură în afirmarea condiției naționale românești a poporului basarabean, scrie într-unul din articole, intitulat „Naționalitatea”: „Unul dintre temeiurile vieții oamenilor pe pământ este naționalitatea sau neamul din care ei fac parte. Prin cuvântul de nație sau neam se înțelege un număr mare de oameni de același sânge, așezați pe un pământ anume, având același grai, pe care ei l-au alcătuit, același trecut, mai mult sau mai puțin aceleași interese în timpul de azi și aceleași năzuințe în viitor. Noi, moldovenii din Basarabia, suntem de naționalitate românească, adică suntem din neamul românesc, care alcătuiește un popor numeros de vreo 15 milioane de suflete, ce locuiește pe întinderea mare de pământ dintre râurile Tisa, Nistru și Dunărea și Marea Neagră. Sângele, care curge în vinele noastre, este daco-roman, adică al vechilor daci și romani, cu o mică amestecătură de sânge al altor neamuri, care au trecut prin părțile noastre sau cu care noi am venit în atingere în cursul veacurilor. Și sângele, și limba, și trecutul, și interesele de azi și de mâine – într-un cuvânt, totul – ne deosebește de neamurile care ne înconjoară, ceea ce dovedește că nația noastră are menirea ei deosebită pe pământ. Astfel fiind, noi trebuie să ne înțelegem cât mai bine menirea noastră și să ne punem pe îndeplinirea visurilor noastre naționale cât mai degrabă”. Ca președinte al Sfatului Țării, în 1918 proclamă autonomia Basarabiei, votând Unirea acesteia cu România Mare.

Pan Halippa s-a născut la 1 august 1883 în comuna Cubolta din ținutul Soroca, în familia preotului Nicolae. Urmează școala din localitate apoi Școala Spirituală din Edineț (1893) și între 1898-1904 Seminarul Teologic din Chișinău. Se înscrie apoi la Facultatea de Matematică a Universității din Dorpat (astăzi Tartu, Estonia) pe care o abandonează după doi ani și se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie a Universității din Iași (1908-1912). În 1913 revine la Chișinău unde, alături de N.N. Alexandri editează publicația lunară „Cuvântul moldovenesc”. În 1917 participă la înființarea Partidului Național Moldovenesc urmând de aici încolo o carieră politică remarcabilă. Între 1919-1940 ocupă diferite funcții ministeriale (Ministrul secretar de Stat, Ministru al lucrărilor publice, Ministrul sănătății și ocrotirii sociale), între 1918-1934 este deputat și senator în Parlamentul României. În 1926 își publică unicul volum de versuri, *Flori de pârlăoagă*, în bună tradiție clasicistă. „Pan Halippa – scrie Mihai Cimpoi în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (ediția a III-a, București, 2002) – își trece versurile prin surdina jalei basarabene, dându-le asperități vegetale grațios-sălbatic de

«flori de pârlăoagă» și îmbinând tonalitatea de lamento cu una mesianică și cu o alta mistică, potențată și de figura lui Christos, călăuzitorul căii jertfei și-a iubirii”. În 1940 ia parte la înființarea Uniunii Scriitorilor din Basarabia, dar războiul și mai ales ruperea provinciei din corpul țării, după tratatul Ribbentrop-Molotov, face ca destinul său să se frângă. În 1950 a fost arestat alături de alți nouăzeci de iluștri intelectuali români și închis, fără a fi judecat, la Sighetu Marmăției. După doi ani este predat NKVD-ului, dus la Chișinău, judecat și condamnat la 25 de ani de muncă forțată în Siberia. Este condamnat la moarte dar sentința nu va fi executată, căci este restituit României care îl trimite din nou la închisoare, în penitenciarul de la Aiud, unde rămâne până în 1957. Eliberat din închisoare se stabilește la București și decedează la 30 aprilie 1979, fiind înmormântat în cimitirul Mănăstirii Cernica.

Ca scriitor se ilustrează în poezie și cu deosebire în publicistică (Pan Halippa, *Scrieri*. Selecția și îngrijirea textului, tabel cronologic, note și comentarii, iconografie de Ion Negrici și Mihai Papuc. Studiu introductiv de Alexandru Burlacu. Editura Știința, Chișinău, 2021), pledând continuu și ferm pentru ideea de românitate în Basarabia și de unitate națională deplină. Poetul e, fără îndoială, animat de aceleași deziderate spirituale, cultivând însă un vers cantonat în prozodia de secol nouăsprezece, cantabil și discursiv, cu o anume nuanță de vetustețe, dar exprimând sincer și chiar cu eleganță, sentimente profunde de dragoste de țară, de pământul natal, exultând în cultul istoriei naționale și denunțând suferințele de veacuri ale omului nevoiaș. Pe aceste coordonate își lansează crezul literar, își denunță personalitatea poetică: „Viața m-a-nfrățit cu jalea,/ Jalea m-a-nfrățit cu cântul,/ Cântecu-mi deschise calea/ Să fiu frate cu pământul.// Cântul meu e cânt de slavă/ Pentru-a plugărimii gloată;/ În orașe, cu-a lor pleavă,/ În zadar el rost își cată.// Umedul bordei de țară/ Este pentru el palatul –/ Și de iarnă, și de vară/ Unde își așterne patul.// Casa mică țărănească/ Este așa de încăpătoare/ Pentru el ca să domnească/ La o zi de sărbătoare!!! A lui locuri îndrăgite:/ Codrul verde cu poiene,/ Șesul cu cirezi de vite,/ Câmpul plin de buruiene.// Și nimic în lumea toată/ Nu-l încântă-așa de tare,/ Ca sârjoaca înspicată/ Pe întinsele ogoare!” (*Cântul meu*). Sunt rezonanțe care fac trimiterea către poezia din prima parte a creației lui Octavian Goga, dar nu are nici forța nici patosul acestuia. Mai degrabă vibrează pe coarda liricii elegiace, cu accente relicioase, în maniera lui Alexei Mateevici, căruia îi și face un consistent profil, într-unul din eseurile sale: „Alexei Mateevici era cântărețul Basarabiei! Cu adevărat putem spune că până la dânsul nimeni din moldovenii basarabeni rămași acasă nu au spus cu atâta foc, cu atâta simțire și într-un vers așa de puternic amarul plugarului basarabean, dar, totodată, și vânjoșia sa de oțel, pe care se va clădi renașterea țării. Această renaștere poetul o prevede și o cantă în imnuri de slavă, în «cântece ale zorilor», îmbinate cu accente profetice”. În haloul acestei lirici, Pan Halippa scrie versuri elegiace, evocatoare de suferință și de rugă, așa ca în poezia *Miez de noapte*: „Târziu în tăcerea de noapte,/



Pan Halippa

Când doarme greu toată suflarea,/ Eu vin înaintea icoanei/ Și băjbâi încet lumânarea.// Când mucul s-aprinde mai tare,/ Lumina răzbate-n ungheruri,/ Iar buzele-ncep să șoptească/ O rugă fierbinte spre ceruri.// «Din căi rătăcite, Stăpâne,/ La netede drumuri mă scoate,/ Ș-ajută-mă, Sfinte Părinte,/ Să scap de dureri și păcate.// Păzește-mă, Bunule Tată,/ De multele lațuri întinse/ Și vindecă-mi inima slabă/ De poftă și patimi cuprinsă.// Spre neamul meu blând în durere/ Îndreaptă-mi, Slăpâne, privirea,/ Căci n-avem aiurea un sprijin/ Și-n Tine vedem mântuirea.// E timp să se facă dreptate/ Și nouă ce tragem durere!/ Îndură-Te-n ceasul peirii,/ Căci altfel ni-i peste putere!... »// Și-mi arde pe buzi rugăciunea,/ Ca mucul luminii în sfeșnic;/ Iar blândul Hristos mă mângâie/ Cu zâmbetu-i dulce și veșnic.// Dar iată că mucul se-ndoaie/ Și sfârâie-n ceara topită,/ Apoi lumânarea se stânge/ În noaptea amarnic cumplită.// Și-n sufletu-mi slab și molatic/ Cernita-ndoială răzbește;/ Iar ruga, fierbinte mea rugă,/ Pe buze încet se sleiește”.

Mult îndrăgind ținuturile natale, Pan Halippa le va *picta* în tablouri emoționante, scriind elegante pasteluri ce amintesc maniera descriptivă a celor datorate bardului de la Mircești. Așa bunăoară, într-o poezie inspirată de râul pe malurile căruia a copilărit, Valea Răutului: „Șes întins, fântâni în cale,/ Printre lanuri un drumeag, /Stuhării colo în vale;/ Peste vale culmi șirag.// Nu se vede unde-i gârla,// Doar colo un pârâiaș,/ Se zărește unde-i târla/ Și s-aude-un fluieraș.// Mai departe apa lină/ Se ascunde-n păpuriș/ Și de-acolo la lumină/ Iesă numai pe furiș.// Zarea-i dulce, cenușie./ Aeru-i pănginit/ De o boare argintie,/ Ce plutește-n val grăbit.// Pe întinsele ogoare/ Muncă sub aprinsul cer;/ Pe urcuș, sclipind la soare/ Pânza drumului-de-fier.../ Cine-ar spune, că alt' dată/ Pe aici s-a scurs puhoi/ De barbari din lumea toată/ Pân-a nu veni la noi?// Ne-o spun șirul de movile,/ Ce răsar pe-ntinsul șes,/ Carte mută, fără file,/ Dar cu mare înțeles”.

Scriind într-o epocă în care experiența curențelor literare și artistice moderne dădeau poeziei dimensiuni expresive noi, Pan Halippa lasă impresia de a fi trecut cu seninătate pe lângă toate acestea, preferând să rămână un bard în tradiție, făcând astfel o frumoasă reverență de pioșenie și mângâiere părintească țaranului trudit, vizionar totodată în destinul istoric al Basarabiei, biruitor, al poporului din care își tăgea obârșia.

În bătaia săgeții lui Ștefan Serbarea de la Putna 150. Continuitatea unui ideal

Adrian Lesenciuc

Putna este unul dintre locurile emblematice ale țării, important centru cultural și spiritual pentru români, cunoscut prin ctitoria domnitorului Ștefan cel Mare, dar și prin faptul că acest centru a reunit ideile generoase ale panromânismului și a iluminat în vremuri de cumplit întuneric intelectual și național. „Ierusalimul Neamului Românesc”, cum l-a numit Mihai Eminescu, și-a căpătat renumele în urma probabil singurului eveniment care suportă comparație cu Marea Adunare Națională de la Alba Iulia din 1918, Serbarea din 15 august 1871. O unire simbolică s-a petrecut în acel moment important din istoria românilor, când idealurile neîmplinite ale revoluției din 1848, iluminate sporadic de gesturi mai degrabă singulare ale patrioților români, au reușit să canalizeze suflarea românească din Obcini și să adune importante personalități culturale și politice din toate teritoriile românești în același loc, uniți sub sceptrul simbolic al unui erou fondator și dintr-o dorință unică, izvorâtă din idealurile panromânismului. O veche idee, care fusese lansată de Iraclie Golembioschi (Porumbescu), preot paroh la Șipote și secretar al comisiei de deshumare a familiei domnești în noiembrie-decembrie 1856, a fost preluată de două societăți culturale studențești de la Viena în 1868, apoi formulată de studentul Constantin Aroneanu în 1869 și dusă mai departe de Societatea România Jună de la Viena, în frunte cu Ioan Slavici și Mihai Eminescu. Un apel al serbării a fost trimis la uni-

versitățile din Paris, Berlin, Viena, Torino și Pesta, precum și în marile centre culturale și științifice românești: București, Iași, Sibiu, Oradea, Cluj, Blaj, Arad și Cernăuți. La Serbarea de la Putna au participat președintele comitetului de organizare al serbării, Ioan Slavici, și secretarul acesteia, Mihai Eminescu, președintele primului comitet, Nicolae Teclu, dar și A.D. Xenopol, autorul cuvântării festive, Mihail Kogălniceanu, G. Dem. Teodorescu, pictorul Epaminonda Bucevschi, precum și egumenul mănăstirii Putna, Arcadie Ciupercovici, preotul Iraclie Porumbescu și fiul său, Ciprian, la acea vreme având aproape 18 ani și fiind un simplu voluntar.

Însemnătatea serbării poate fi rezumată la definirea unui ideal național, care avea să prindă contur aproape jumătate de veac mai târziu, la 1 Decembrie 1918. Încă de la prima încercare de organizare a serbării, în 1870, evenimentul se contura drept „piatra de hotar ce desparte pe planul istoriei un trecut nefericit de un viitor frumos”, urmând a conta nu numai prin însemnătatea istorică a festivității în sine, cât prin ceea ce urma să sădească în sufletele și mințile studenților români participanți la Serbare, după cum subliniază Mihai Eminescu, într-o „Notiță asupra proiectatei întruniri la mormântul lui Ștefan cel Mare de la Putna”: „Rezumându-ne, putem spune că, dacă exteriorul acestei festivități are să fie de un caracter istoric și religios, interiorul ei – dacă junimea va fi dispusă pentru aceasta – are să cuprindă

germenii unei dezvoltări organice, pe care spiritele bune o voiesc din toată inima.”¹

Scopul serbării nu putea fi altul decât acela de a contura un ideal – așa cum visase și cel care gândise de la bun început o astfel de serbare, Iraclie Porumbescu –, iar acesta fusese explicit formulat în „Apelul pentru serbarea de la Putna și programul festivităților” redactat la 4 martie 1870 la Viena de contele E. Logothetty, președintele Comitetului central, și de secretarul acestuia, Mihai Eminescu: „Serbarea trebuie să devină și purtătoarea unei idei. Ideea *unității morale* a națiunii noastre a ceea ce ne-a-nșuflețit ca să luăm inițiativa unei serbări în care inima va fi una *a priori*; în care însă cugetele se vor unifica – cugetele doamne a lucrărilor, astfel încât pe viitor lucrările noastre toate să aibă una și aceeași țintă, astfel ca unificarea direcțiunii noastre spirituale să urzească de pe-acum unitatea destinului nostru. Să facem ca o cugetare, una singură, să treacă prin toate faptele, să pătrundă viața noastră națională. Să fim conștienți de situațiunea noastră față cu lumea, de datoriile către ea și de noi înșine. În trecut ni s-a *impus* o istorie, în viitor să ne-o facem noi.”²

Or, din întunericul în care au ținut imperiile teritoriile românești, în special Bucovina negociată și cedată, Bucovina „detrunchiată”, supusă slavizării și germanizării în valuri, a îndrăzni să gândești un ideal era în sine un act de curaj. A-l exprima și asuma reprezenta cu atât mai mult un act de curaj, cu cât autoritățile austriece doreau să nu scape din mâini o astfel de adunare mare de oameni, capabilă să reaprindă după mai bine de două decenii focul unei revoluții care zdruncinase imperiul și care la Cernăuți a ars mocnit timp de doi ani, cât s-a răspândit prin lumina *Gazetei Bucovinei*.

Un act de curaj pare și astăzi să vorbești despre continuarea unui ideal. Vremurile s-au schimbat, România a devenit mare și a pierdut ulterior teritorii, a ieșit de sub apăsarea comunistă și s-a așezat pe un alt drum al devenirii sale. Dar o formă de erodare interioară, cultivată prin ironie, prin deconstrucție, prin aducerea în derizoriu a unor concepte care și-au epuizat potențialul, transformă cuvinte precum „națiune” sau „ideal” în instrumentele vetuste în discursul contemporan, în inserții artificiale, din vremuri apuse, într-un discurs care privește mai degrabă problemele sociale ale marginalului decât ale centralității, conjugării eforturilor, convergenței comunității în ceea ce Constantin Rădulescu-Motru a numit „comunitatea de destin”. Această erodare atinge cuvinte care pot aluneca în expresia lor extremă. Conceptul „națiune” a alunecat, sub influențe diverse, uneori antagonice, în această manifestare în marginea spectrului de semnificație, prin „naționalismele” de extremă dreaptă și, cel mai adesea, prin cele de extremă stângă, dar alte cuvinte își păstrează intactă lumina de dincolo de contingență, cum ar fi „ideal”, care se regăsește și în discursul contemporan ca proiecție, în formularea viziunii (de la simplele viziuni organizaționale până la cele ale aparatului statal), adică a parcurgerii unui drum dinspre contingență spre starea de dorit a lucrurilor. Totuși, a discuta în zilele noastre despre ideal e o formă de sacrilegiu. Societatea dezbrăcată de cuvintele tari ale modernității, ruptă de legătura cu ancorele sociale care au asigurat un parcurs și au întărit convingerea în ceea ce privește dreapta alegere a acestuia, caută să demitizeze postmodern de poveștile întemeietoare, de o istorie care a fost, într-adevăr, încărcată cu balast ideologic în perioada comunistă. Să privim istoria, însă, prin



Alexandra Müller-Jontschewa

Stupor mundi (2006), ulei pe pânză, 80 x 100 cm

altă lumină: aceea a metaforei luminii înseși care o poate caracteriza. Dacă evenimentele istorice sunt emisia de fotoni, dacă istoria se încheagă în jurul acestei emisii luminoase, corpusculare, miturile sunt cele care asigură caracterul ondulatoriu, care transformă istoria într-un parcurs analogic, continuu, însoțind emisia discretă de evenimente conjugate într-o direcție (în baza unei viziuni), înspre un ideal. De aceea, a anunța redefinirea prin ideal, reamintirea lui, așa cum a făcut-o programul manifestărilor de la un veac și jumătate distanță de unul dintre evenimentele capitale ale românilor, Serbarea de la Putna din 1871, poate fi înțeles printr-un act de curaj asumat de două instituții care păstrează și cultivă tradiția națiunii române, Biserica Ortodoxă Română și Academia Română, sub patronajul cărora s-a organizat serbarea din august 2021. Motivarea evenimentului actual este sugestivă: „În 15 august 2021, se împlinesc 150 de la marea «Serbare de la Putna», manifestare determinantă pentru definirea identității românești în istorie. Inițiată și marcată, între alții, de Mihai Eminescu, Ioan Slavici, Iračlie Porumbescu și Ciprian Porumbescu, la care s-au asociat tinerii români de pretutindeni, «Serbarea de la Putna» a însemnat, cu precădere, definirea idealului unității naționale, realizate câteva decenii mai târziu. La 150 de ani de la eveniment, într-o altă epocă, într-o «altă Românie», se impune să redefinim idealul re-unirii românilor, al regăsirii într-o lume și într-o istorie în re-așezare.”³

Din această perspectivă privind, a organiza astăzi o asemenea serbare înseamnă curajul de a încerca o menținere a *statu-quo*-ului valorilor, principiilor și viziunilor care au întregit o națiune. Biserica Ortodoxă Română și Academia Română și-au asumat, în ciuda acuzelor de conservatorism – despre care amintea în cadrul Congresului studențesc președintele Academiei, acad. Ioan Aurel Pop – să patroneze această serbare. Dar motorul acțiunii l-a reprezentat, ca în urmă cu 150 de ani, mișcarea studențească, animată și susținută de un comitet de inițiativă coordonat de starețul Mănăstirii Putna, arhimandritul Melchisedec Velnic, respectiv de președintele și vicepreședintele Fundației „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”, Teodora Stanciu și Adrian Alui Gheorghe. Programul dens al activităților a inclus slujbe religioase, acțiuni cu caracter simbolic, acordarea de distincții, premiarea concursurilor, dezbateri, colocvii, vizite.

Printr-o fericită coincidență, exact ca în urmă cu 150 de ani, Serbarea a debutat la Putna în 14 august, într-o zi de sâmbătă, pregătitoare pentru marele praznic al Maicii Domnului. „Serbarea de la Putna 150. Continuitatea unui ideal” s-a deschis cu întâmpinarea studenților. Prin tradiția serbării, rolul fundamental îl au la Putna studenții – demni de Ștefan cel Mare și Sfânt și de Mihai Eminescu, după cum i-a chestionat la întâmpinare starețul mănăstirii, arhim. Melchisedec Velnic – , care și-au asumat continuarea idealului. După întâmpinarea delegațiilor studențești, a fost inclusă în program vizitarea expoziției temporare care poartă numele întregului eveniment, găzduită de Centrul Cultural „Mitropolit Iacob Putneanul”, în prezentarea unuia dintre cei care au trudit la înfăptuirea ei, scriitorul Adrian Alui Gheorghe. Printre exponatele de la Putna, care vor fi expuse începând cu 30 septembrie în Palatul Patriarhiei la București, respectiv începând cu 26 noiembrie la Muzeul Național al Bucovinei din Suceava, se află urna de argint de la 1871, cu pământ din

toate teritoriile românești simbolizând unirea așteptată, laurii de la diferitele serbări aniversare, printre care și cei dăruți de regele Carol I în 1904 sau cei așezați pe mormântul Sfântului Ștefan cel Mare în 1926 de reprezentanții Cercului Studențesc Arboroasa, și epitafurile dăruite la 1871 de Doamnele din România, organizate de Maria Rosetti, pe care sunt brodate stemele Moldovei, Munteniei, Olteniei și Transilvaniei, respectiv de Doamnele din Bucovina, cu sprijinul Elenei Istrati din Iași. Mănăstirea a devenit neîncăpătoare la întâmpinarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, și la Slujba de Priveghere cu Prohodul Maicii Domnului.

Ziua cea mare, 15 august, când creștinii sărbătoresc Adormirea Maicii Domnului, hramul Mănăstirii Putna, a început cu Sfânta liturghie arhierescă, care a fost săvârșită pe Altarul de vară ridicat în incinta mănăstirii, de Preafericitul Părinte Patriarh Daniel, înconjurat de un numeros sobor de ierarhi, printre care Înalt Preasfințitul Părinte Teofan, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, Înalt Preasfințitul Calinic, Arhiepiscopul Sucevei și Rădăuților, Preasfințitul

Părinte Ignatie, Episcopul Hușilor, Preasfințitul Părinte Veniamin, Episcopul Basarabiei de Sud și Preasfințitul Părinte Damaschin Dorneanul, Episcop Vicar al Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților. Cuvântul de învățătură a fost rostit de Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. Înalt Preasfințitul Părinte Calinic a acordat o serie de distincții și ordine, iar Înalt Preafericitul Părinte Daniel a oferit Mănăstirii Putna odoare confecționate în Atelierele Patriarhiei Române. Ca în urmă cu 150 de ani, delegațiile studențești au dăruit Mănăstirii un obiect simbolic, o candelă care să mențină nestinsă lumina idealului, care a fost sfințită de Părintele Patriarh Daniel și purtată de reprezentanții studenților de la Altarul de vară la mormântul Sfântului Ștefan cel Mare. Au fost depuse coroane de flori la bustul lui Mihai Eminescu din incinta mănăstirii din partea instituțiilor românești implicate în organizarea serbării aniversare, dar mai ales din partea a numeroase instituții din Republica Moldova și din Bucovina de Nord. Ziua de sărbătoare a continuat cu un concert organizat de Centrul Cultural „Bucovina” pe scena amenajată în apropierea mănăstirii, pe care au evoluat grupuri vocale,



Alexandra Müller-Jontschewa

Ușa din Carrara (2007), ulei pe pânză, 160 x 120 cm

ansambluri folclorice și formații de dansuri din Suceava, Vicovu de Sus, Fundu Moldovei, Mălini, Frătăuții Noi, Sadova, Vama și Dolheștii Mici. În încheierea zilei aniversare s-a săvârșit slujba privegherii pentru Martirii Brâncoveni.

Cea mai încărcată zi ca semnificație a „Continuității unui ideal”, numele Serbării de la Putna din 2021, a fost cu siguranță 16 august. După Acatistul Sfinților Martiri, Sfânta Liturghie arhierescă și Slujba Parastasului pentru ctitorii Mănăstirii Putna și pentru organizatorii și participanții la serbarea din 1871 a avut loc premierea câștigătorilor concursurilor Serbării 2021. Discursul câștigător la Serbarea de la Putna 2021 a aparținut studentului Cosmin Țugui și s-a intitulat „Românii în Europa: între identitate și integrare”. A urmat Congresul aniversar studentesc, la care au participat Preafericitul Părinte Patriarh Daniel și acad. Ioan Aurel Pop, președintele Academiei Române, care au purtat un dialog în-sufletit despre identitate și idealuri cu studenții prezenți în fața Centrului Cultural „Mitropolit Iacob Pruteanul”. Preafericitul Părinte Patriarh a subliniat rolul Bisericii Ortodoxe Române în menținerea conștiinței treze a originii, limbii și credinței comune, a identității naționale și a subliniat rolul românității în afara granițelor statului român, în Basarabia, Bucovina de Nord, dar și în Europa Occidentală și America, amintind că anul 2021 a fost declarat Anul omagial al pastorației românilor din afara României. Președintele Academiei Române a subliniat rolul Bisericii Ortodoxe Române, menționat de Părintele Patriarh, în afirmarea unității românești de cuget și simțire și a afirmat că Academia Română a reprezentat o „biseriică mireană a neamului românesc”. La invitația domniei sale, doi academicieni care au avut de suferit în anii regimului comunist, Alexandru Zub și Ana Blandiana, au vorbit despre idealurile Putnei, în derularea în istorie a unei serbări perpetue, în care pe parcursul 1871-2021, cel mai important moment a fost cel al acțiunii studentești din 1957, când Alexandru Zub a fost închis în temnițele comuniste, împreună cu alți studenți prezenți la mormântul Sfântului Ștefan cel Mare. Acest exemplu de a scrie și face istorie este unul important în preocuparea constantă de autodefinire căci, sublinia academicianul Zub, „nu ne naștem la întâmplare”. Părintele Patriarh și președintele Academiei Române au răspuns întrebărilor studenților, adresate de moderatorul întâlnirii, tânărul Emanuel Buta, secretar al Serbării de la Putna 2021. Dialogul despre identitate și idealuri a fost încărcat de pilde, de exemple de bună practică și bună conviețuire, întărindu-se ideea că cea mai bună formă a convingerii este prin prezență, prin implicare, prin asumare. Serbarea de la Putna, a reafirmat Părintele Patriarh, nu este o simplă întâlnire în care să aibă loc cultivarea unor simple convingeri intelectuale, ci deschiderea unui amplu proces de chestionare interioară asupra identității. Secularității actuale, a spus Înalt Preasfinția Sa, nu i se poate răspunde decât printr-o sfințire mai profundă. Președintele Academiei Române a fost chestionat pe marginea defectelor și calităților românilor (autodenigrarea, pe de o parte, sufletul cald și puterea de a ierta, pe de alta, în opinia domniei sale) și a momentelor fericite și nefericite din istoria noastră (1 Decembrie 1918, cea mai mare izbândă națională, nefericirile, amintite câteva, fiind rezultatul proastei conduceri). De asemenea, acad. Ioan Aurel Pop a subliniat că singurul răspuns la *cancel culture* (un termen mai aspru,



Alexandra Müller-Jontschewa *Iștar cu Ghilgameș* (2015) ulei pe pânză, 195 x 130 cm

mai dur decât consacratul anticultură) nu poate fi decât democrația. Aceste tendințe extreme pot fi stopate prin cultivarea valorilor democratice.

Congresul studentesc a continuat cu o serie de discursuri ale reprezentanților organizațiilor studentești. Ulterior a fost citită de Iulian Tomeac, președintele ASCOR Iași, Declarația Finală a Congresului Studentesc Aniversar, în cadrul căreia principiile pentru continuitatea idealului unității românilor de pretutindeni au fost rezumate în secțiunile: istorie, identitate, responsabilitate, educație, libertate, românii de pretutindeni, economia în sprijinul omului, sănătate, egalitate și complementaritate, familie/ familia românilor/ familia întregii omeniri: „Am realizat Congresul Studentesc Aniversar nu doar pentru noi, ci și pentru generațiile viitoare. Fie ca idealul unității, exprimat în 1871, idealul Marii Uniri, idealul libertății și adevărului care a continuat chiar și în timpul represiunii identității istorice și religioase din timpul regimul comunist să rămână datoria tuturor generațiilor care vor urma!

Motto-ul Serbării din 1871, «Uniți în cuget, uniți în Dumnezeu», rămâne un ideal continuu, care se împlinește prin credința în el și prin fapta jertfelnică în clădirea lui perpetuă. Având conștiința că «acolo unde este inima tinerilor, acolo este viitorul», adresăm o chemare către tinerii din generația noastră: Să fim naționali, cu fața spre universal! Să fim verticali, păstrând același ideal! Să fim uniți ca români și așa ne vom împlini menirea!”

Declarația a fost semnată de studenții prezenți și de invitații la congres.

Ziua s-a încheiat cu marcarea cu torțe pe Dealul Crucii a celor trei jubilee de la anul 1871 și cu retragerea cu lumina în mâini și în suflet în curtea mănăstirii. La miezul nopții, lumina Putnei a aprins lumina României viitoare. Sutele de studenți intonând imnuri au pătruns între zidurile mănăstirii, în care au fost stinse luminile pentru a fi lăsate să lumineze doar flăcările torțelor, glasurile și inimile tinerilor. Atmosfera a fost impresionantă. Probabil cel mai important moment ca semnificație a fost acesta, profund, conștient, asumat, al declarației apartenenței la o identitate care poate fi transmisă peste veacuri.

Sămânța sădită în sufletul tinerilor la Putna în 2021 cu siguranță va da roade peste ani.

Colocviul „Eminescu și Putna” a încheiat seria de evenimente dedicate aniversării a 150 de ani de la memorabila și consistenta întâlnire de la Mănăstirea Putna organizată de generația de studenți care i-a avut în frunte pe Eminescu și Slavici. Dacă această întâlnire pusă sub semnul continuității în ideal a fost una în spiritul celei care a generat evenimente majore în istoria noastră, adică a scos în evidență unitatea de voință, spiritul convergent, coerența și sinergia acțiunilor, colocviul a luminat pe rând chipuri și idei. Am fost invitat de oamenii care asigură continuitatea în dezbaterile de idei de la Putna – actuala ediție a colocviului fiind a XV-a dintr-o serie care a reunit personalități de prim rang ale culturii române – și m-am alăturat astfel unor personalități incontestabile și unor oameni care sunt pe parcursul formării și desăvârșirii, incluși în programul colocviului în ordinea prezentării: acad. Ana Blandiana, acad. Ștefan Afloroaei, acad. Alexandru Zub, pr. Ioan Pinteș, profesorii/ cercetătorii Lucia Cifor, Oana Hrișcă, Cristina Cojocaru, Maria Șleahțișchi, pr. Iustin Taban, Mircea A. Diaconu, Gheorghită Geană, Christian Crăciun, Eugen Munteanu, Adrian Alui Gheorghe, Stanca Scholz-Cionca, Marius Pandelescu, Virgil Ciomoș, Cristina Paladian și acad. Alexandrina Cernov. Cu aceeași ocazie, după slujba de pomenire pentru acad. Dan Hăulică, a fost evocată personalitatea domniei sale, la șapte ani de la trecerea la Domnul, de criticii Mircea Oliv și Grigore Ilisei, respectiv de artiștii plastici Horea Paștina și Dacian Andoni. Cele patru secțiuni ale colocviului au fost moderate de prof. Lucia Cifor, rectorul evenimentului, Adrian Alui Gheorghe, Adrian Romila și Teodora Stanciu. Actorul Constantin Chiriac și istoricul literar Alex Ștefănescu au salutat (prin înregistrări) evenimentul și participanții la colocviu, iar Lucian Vasiliu a prezentat titlurile recente și în curs de apariție la Editura Junimea.

„Serbarea de la Putna -150. Continuitatea unui ideal” a stat sub semnul continuității în principii și *unității morale* a românilor și sub semnul *Junimii* perpetue, purtătoare a torței, a principiilor unui alt fel de olimpism, academic și spiritual, a luminii unei altfel de învieri. În cuvintele de învățătură de la miezul nopții care a încheiat congresul studentesc, Preasfințitul Ignatie, Episcopul Hușilor, Arhimandritul Melchisedec Velnic, studentul Emanuel Buta și scriitorul Adrian Alui Gheorghe au adus prin cuvânt serbarea în lumina Învierii.

Note

- 1 „Notiță asupra proiectatei întruniri la mormântul lui Ștefan cel Mare de la Putna”, în Mihai Eminescu. (2016). *Răpirea Bucovinei*. Antologie, prefață și note de D. Vatamaniuc. București: Editura Vestala. Pp.55-56.
- 2 „[Apel pentru serbarea de la Putna și programul festivităților]”, în Mihai Eminescu, op.cit. pp.50-51.
- 3 Program. *Serbarea de la Putna. Continuitatea unui ideal*. [online]. URL: <https://www.serbareputna150.ro/program/>... [Consultat în 13 august 2021].
- 4 Declarația Congresului Studentesc Aniversar. *Serbarea de la Putna. Continuitatea unui ideal*. [online]. URL: <https://www.serbareputna150.ro/evenimente/>... [Consultat în 17 august 2021].

Ochiul și priveliștea

Mircea Moț

O lectură fragmentară a textelor lui Ion Creangă, din perspectiva unor motive cum sunt *ochiul și priveliștea* convinge, dacă mai e nevoie, de originalitatea și profunzimea indoașcutabilă a prozatorului.

În *Dicționarul explicativ al limbii române*, termenul *priveliște* este definit ca „aspect, fapt etc. (interesant, neobișnuit etc.) care se înfățișează înaintea ochilor”, dar și ca faptul de a privi, de a fi „în văzul tuturor” sau „la vedere”.

Prezentând satul Humulești, în *Amintiri din copilărie*, Creangă folosește cuvântul *priveliște* pentru a sugera că locul nașterii sale contează din perspectiva întregului, a lumii: lumea îl percepe și, în egală măsură, Humuleștiul oferă o perspectivă generoasă asupra lumii, ca un autentic centru al acesteia: „și satul Humulești, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocrnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate”.

Tot în *Amintiri din copilărie*, cuvântul *priveliște* este legat de un „eveniment” violent, ce tulbură armonia satului: „Pe bădița Vasile îl prinse se la oaste cu arcanul, îl cetluiu acum zdravăn și-l puneau în cătușe, să-l trimită la Piatra... Iaca pentru ce scosese atunci vornicul oamenii la clacă. Așa, cu amăgele, se prindeau pe vremea aceea flăcăii la oaste... Afurisită priveliște mai fu și asta!”.

Înte narator și lumea satului nu se stabilește o distanță care să motiveze descrierea detaliată a satului, câtă vreme acest narator-personaj trăiește în consubstanțialitate cu Humuleștiul, sat contând, prin organizarea sa, ca un autentic cosmos. Apelele înregistrate de ochi contează mai puțin ca obiect al privirii și mai mult ca niște componente fixate de afect, din moment ce sunt asociate unor „drag” sau „dragii”: „Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu măhnire Cetatea Neamțului de atâtea veacuri! Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile, și băieții satului, tovarășii mei din copilărie, cu care, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheață și la săniuș, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnelor, țarinile cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri, de după care-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereții!”.

În general, ochiul nu înșeală. Privirea oferă plăcere simțurilor: „mă uitam pe furis cum se joacă apa cu piciorușele cele mândre ale unor fete ce ghileau pânza din susul meu. Mai frumos lucru nici că se mai poate, cred!”. Soacra din *Soacra cu trei nurori* ar avea un ochi care nu se închide niciodată și care înregistrează implacabil tot ce se întâmplă atunci când ea doarme: „Dar tu să știi ca eu dorm iepurește; și pe lângă iști doi ochi mai am unul la ceafă care șede pururea deschis și cu care văd și noaptea și ziua tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus?”.

La Creangă ochiul are o putere distructivă, fiind asociat deochiului, frumos prezentat de un Iordache Goleșcu: „Deochez însemnează că vatăm cu ochii, cu vederea, cu uitătura. Adică,

uitându-mă la oarece, se vatămă acel lucru atât de rău și pătimește atât de mult, încât, de este copil sau vreo vită, peșin se îmbolnăvește și moare” (Apud Andrei Oișteanu, *Grădina de dincolo. Zoosophia*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 153). Unui ochi care arde și degradează, Smaranda Creangă îi oferă o materie deja arsă consumată ori una degradată, pentru a-și proteja copilul: „și mai mult decât atâta: oleacă ce nu-i venea mamei la socoteală căutătura mea, îndată pregătea, cu degetul îmbălat, puțină tină din colbul adunat pe opsasul încălțării ori, mai în grabă, lua funingine de la gura sobei, zicând: «Cum nu se deoache călcâiul sau gura sobei, așa să nu mi se deoache copilașul» și-mi făcea apoi câte-un benchi boghet în frunte, ca să nu-și prăpădească odorul!... și altele multe încă făcea...”.

Simone Weil scria că lumea, Creația nu mai are puritatea momentului inițial, fiindcă a fost maculată de privirile noastre. În *Povestea lui Harap-Alb* reține atenția în acest sens secvența în care este descrisă fiica împăratului. Nu numai că ea „fura cu ochii”, ci, mai mult, frumusețea ei nu fusese degradată de privirile fluturilor, în schimb, iubirea lui Harap-Alb, nelipsită de sugestii profunde, găsește expresia fericită a unei iubiri puternice: „Căci era boboc de trandafir din luna lui mai, scaldat în roua dimineții, dezmiardat de cele întâi raze ale soarelui, legănat de adierea vântului și neatins de ochii fluturilor. Sau, cum s-ar mai zice la noi în țărănește, era frumoasă de mama focului; la soare te puteai uita, iar la dansa ba. Și de-aceea Harap-Alb o prăpădea din ochi de dragă ce-i era. Nu-i vorba, și ea fura cu ochii, din când în când, pe Harap-Alb, și în inima ei parcă se petrecea nu știu ce... poate vreun dor ascuns, care nu-i venea a-l spune”.

Ochiul cu forța lui distructivă este prezent tot în *Povestea lui Harap-Alb*. Spânul îi cere feciorului de crai să-i aducă pielea cerbului cu pietre scumpe. Or, după cum se știe, cerbul este primejdios tocmai prin ochiul său: „Și cerbul acela este bătut tot cu pietre scumpe, mult mai mari și mai frumoase decât aceste. Mai întâi, cică are una în frunte, de strălucește ca soarele. Dar nu se poate apropia nimene de cerb, căci este solomonit și nici un fel de armă nu-l prinde; însă el, pe care l-a zări, nu mai scapă cu viață. De-aceea fuge lumea de dansul de-și scoate ochii; și nu numai atâta, dar chiar când se uită la cineva, fie om sau orice dihanie a fi, pe loc rămâne moartă. Și cică o mulțime de oameni și de sălbătaciuni zac fără suflare în pădurea lui numai din astă pricină: se vede că este solomonit, întors de la față, sau dracul mai știe ce are de-i așa de primejdios”. În asemenea situație, Harap-Alb retează capul cerbului în timp ce acesta doarme, atunci când ochiul închis afară se întoarce spre fantasmă interioară și, mai mult, intră într-o groapă ca sugestii ale unei înmormântări simbolice, prin care se sustrage ochiului agresiv. În această groapă adăpostit, în propriul mormânt, fiul craiului se lasă îmbibat de sângele cerbului, preluând forța temutului animal: „Harap-Alb,



Alexandra Müller-Jontschewa Războiul damelor în Olimp (2018), ulei pe pânză, 195 x 130 cm

cum îl aude horăind, iese afară încetșor și, când îl croiește o dată cu sabia pe la mijlocul gâtului, îi și zboară capul cât colo de la trup și apoi Harap-Alb se aruncă fără sine în groapă, după cum îl povățuise Sfânta Duminică. Atunci sângele cerbului odată a și-nceput a curge gâlgâind și a se răspândi în toate părțile, îndreptându-se și năboind în groapă peste Harap-Alb, de cât pe ce era să-l înec”.

Reține atenția o altă ipostază a ochiului, în *Amintiri din copilărie*. Prin luna mai, aproape de Moși, Nică este verificat la carte de „dușmanii” săi, un Nic-a lui Costache și Toader a Catincăi. Pentru a scăpa de pedeapsă, copilul fuge de la școală, însă nu caută salvarea în propria curte, cum ar fi fost de așteptat, ci intră în ograda unui megieș și de acolo în grădina acestuia: „Atunci eu, cu voie, fără voie, plec spre ușă, ies repede și nu mă mai încurc primprejurul școlii, ci o iau la sănătoasa spre casă. Și când mă uit înapoi, doi hojmălai se și luaseră după mine; și unde nu încep a fugi de-mi scăpărau picioarele; și trec pe lângă casa noastră, și nu intru acasă, ci cotigesc în stânga și intru în ograda unui megieș al nostru, și din ograda în ocol, și din ocol în grădina cu păpușoi, care erau chiar atunci prășiți de-al doilea, și băieții după mine; și, până să mă ajungă, eu, de frică, cine știe cum, am izbutit de m-am îngropat în țărână la rădăcina unui păpușoi. Și Nic-a lui Costache, dușmanul meu, și cu Toader a Catincăi, alt hojmălau, au trecut pe lângă mine vorbind cu mare ciudă; și se vede că i-a orbit Dumnezeu de nu m-au putut găbui”. Am mai scris că aici se sugerează o moarte (în mormântare) simbolică. Cea care trebuie să moară și să fie înmormântată este ființa unui om răvășit de o frică ce i-a tulburat armonia și seninătatea, o frică explicabilă în ultimă instanță. Copilul se îngroapă la rădăcina unei plante trădând în felul acesta dorința de a dobândi condiția vegetalului, dar și insensibilitatea acestuia, de care are atâta nevoie în acel moment. Dar contează aici și acum altceva. Nică nu este văzut de dușmanii săi al căror ochi, iată, nu poate reține realitatea simbolică!

Daune-interese în materie contractuală

Ioana Maria Mureșan

Legea civilă obligă orice persoană să respecte regulile de conduită impuse de normele legale sau de obiceiul locului și să nu aducă atingere, prin acțiunile ori inacțiunile sale, drepturilor sau intereselor legitime ale altor persoane.

Avem astfel obligația generală de a acorda respectul cuvenit persoanei și bunurilor aparținând altora, de a nu leza demnitatea unei alte persoane și de a nu aduce atingere bunurilor aparținând acesteia. Dar nu toți avem obligația de a livra florile necesare pentru amenajarea sălii în care urmează să aibă loc o expoziție sau de a nu divulga unele informații auzite întâmplător în mijlocul de transport în comun.

Aceste obligații specifice revin în sarcina unei persoane ca urmare a încheierii unui contract, care leagă părțile cu forța unei dispoziții legale. Altfel spus, contractul naște în sarcina părților o serie de obligații specifice, care nu ar fi existat în lipsa acestui acord de voințe.

Nerespectarea obligațiilor asumate îndreptățește partea care a suferit o pierdere ca urmare a acestei neexecutări să obțină repararea prejudiciului cauzat, respectiv să obțină daune-interese.

Daunele interese reprezintă despăgubiri în bani pe care debitorul este îndatorat să le plătească creditorului în scopul reparării prejudiciului cauzat prin neexecutarea *lato sensu* a prestațiilor care alcătuiesc obiectul obligațiilor sale contractuale¹.

Termenul daune-interese provine de la romaniștii medievali, pentru a sugera ideea de reparație. Potrivit teoriei răspunderii civile, debitorul era ținut să repare dauna suferită de creditor – *damna* – precum și orice interes lezat – *interesse*, fiind ținut să acopere *damna* și *interesse*. Treptat, cei doi termeni au fost alăturați, generând expresia *damna et interesse*, *dommage et interesse* în franceză și daune și interese în dreptul român. Cu timpul, conjuncția și a fost înlocuită cu „-”. Denumirea daunelor-interese sugerează întinderea și măsura reparației datorate de debitor, în cazul angajării răspunderii, acesta fiind ținut să repare paguba efectiv suferită, precum și orice interes lezat².

Premisa acordării daunelor-interese este existența unui contract valabil încheiat, căci dacă acesta nu întrunește condițiile de valabilitatea, intervine sancțiunea nulității, iar contractul va fi desființat cu efect retroactiv, fiind considerat a nu fi fost niciodată încheiat, nepunându-se problema acordării unor despăgubiri din moment ce nu există prestații care să fie executate.

Pentru a fi acordate daune-interese se impune ca una din părțile contractului să nu execute, în mod culpabil, una sau mai multe dintre prestațiile care compun obligațiile contractuale. Din această perspectivă nu prezintă relevanță gravitatea sau întinderea neexecutării, sau dacă neexecutarea privește o prestație considerată de părți ca fiind esențială sau o prestație accesorie. Orice neexecutare care produce un prejudiciu dă dreptul la reparație, gravitatea neexecutării influențează întinderea reparației și cuantumul daunelor-interese.

Astfel, o parte va fi ținută să plătească daune-interese în situația în care nu execută în tot obligația

contractuală, de exemplu nu a confecționat costumele pentru un spectacol de teatru, precum și în cazul în care a confecționat doar o parte din costumele promise sau în situația în care costumele au fost confecționate însă nu respectă standardele de calitate convenite de părți. În primul caz, daunele-interese vor avea o valoare egală cu cea a obligației neexecutate, iar în celelalte două ipoteze daunele-interese vor avea o valoare direct proporțională cu partea din obligație neexecută, respectiv o valoare proporțională cu echivalentul valoric al costumelor care nu au fost confecționate sau cu diminuarea valorică produsă prin nerespectarea standardelor de calitate convenite.

În situațiile descrise, despăgubirile poartă denumirea de daune-interese compensatorii, rolul acestora fiind de a compensa neexecutarea obligațiilor, din punct de vedere cantitativ sau calitativ.

Dacă însă costumele au fost confecționate și respectă criteriile de calitate, însă nu a fost respectat termenul convenit de părți, creditorul are dreptul la daune-interese moratorii, menite să acopere prejudiciul cauzat prin întârziere, cât și să îl constrângă pe debitor să execute obligația promisă.

Nerespectarea termenului stipulat în contract are, cel mai adesea, semnificația unei întârzieri în executarea obligației, iar prejudiciul se repară prin daune-interese moratorii. Însă, pot exista situații în care termenul prevăzut în contract să aibă caracter esențial pentru cel puțin una din părți. Revenind la exemplul de mai sus, dacă părțile au stipulat ca debitorul să confecționeze costumele până la data de 20.09.2021, dată la care va avea loc premiera spectacolului, termenul are în acest caz caracter esențial, iar nerespectarea termenului echivalează cu neexecutarea obligației contractuale, fiind acordate daune-interese compensatorii.

Distincția daune-interese moratorii – daune-interese compensatorii prezintă utilitate practică din perspectiva cumulului. Daunele-interese compensatorii înlocuiesc executarea în natură, astfel că nu se pot cumula cu aceasta, căci creditorul ar primi o dublă plată. Dacă, în exemplul dat, debitorul care nu a respectat obligația de a confecționa costumele pentru spectacolul de teatru ar fi ținut să plătească daune-interese compensatorii de o valoare egală cu cea a costumelor care nu au fost confecționate, precum și să execute obligația, ar fi schimbată chiar natura contractului, căci creditorul ar fi în situația de a plăti prețul și de a primi în schimb prestația executată în natură cât și o sumă de bani egală cu valoarea prestației, fiind astfel în situația de *a fi gratificat*, primind, practic, prestația fără un echivalent valoric.

În schimb, daunele-interese moratorii pot fi cumulate cu executarea în natură, căci scopul acestora este de a acoperi prejudiciul cauzat prin neexecutarea obligațiilor la termenul stabilit, acoperit practic prejudiciul cauzat prin lipsirea creditorului de utilitatea prestației promise pentru o perioadă de timp. Același raționament justifică și cumulul daunelor-interese moratorii cu daunele-interese compensatorii.

Odată dovedită neexecutarea unei obligații contractuale și existența unui prejudiciu, se pune problema stabilirii întinderii reparației la care este îndreptățit creditorul. Principiul reparației integrale a prejudiciului îndreptățește creditorul să primească pierderea efectiv suferită, *damnum emergens*, semnificând valoarea cu care a fost diminuat patrimoniul creditorului prin faptul neexecutării. Pierderea efectiv suferită poate fi echivalentul unei valori economice care trebuia să intre în patrimoniul creditorului și nu a fost obținută, un vânzător a predat bunul, dar nu a primit prețul convenit, valoarea care exista în patrimoniul creditorului și ca urmare a neexecutării nu se mai regăsește, un locatar refuză să restituie locatorului bunul închiriat, precum și cheltuielile efectuate de creditor pentru a remedia neexecutarea sau executarea defectuoasă, cum ar fi situația unui cumpărător care angajează o serie de cheltuieli pentru a repara un bun afectat de vicii ascunse³.

Revenind la exemplul de mai sus, dacă debitorul nu respectă obligația de a confecționa costumele pentru spectacolul de teatru, creditorul va putea apela la serviciile unui terț pentru confecționarea acestor costume, iar debitorul va fi ținut să suporte și o eventuală diferență de preț față de cel convenit în contractul inițial.

Tot în temeiul principiului reparației integrale, creditorul are dreptul să obțină de la debitorul care nu și-a executat obligația contractuală, echivalentul câștigului nerealizat, *lucrum cessans*.

Astfel, dacă prin neexecutarea la timp a obligației de a confecționa costumele, spectacolul de teatru nu a putut fi organizat, debitorul va fi ținut să suporte și prejudiciul echivalent cu valoarea biletelor care nu au fost vândute.

Principiul reparației integrale a prejudiciului este limitat la sfera prejudiciului direct, consecința imediată și necesară a neexecutării. Astfel, debitorul va fi ținut să plătească despăgubiri egale cu valoarea biletelor care nu au fost vândute ca urmare a faptului că nu au fost confecționate costumele pentru piesa de teatru, dar nu va fi ținut responsabil și pentru dobânzile mai mari pe care creditorul a fost nevoit să le plătească pentru că, la rândul său nu a avut posibilitatea să stingă un împrumut mai vechi și care urma a fi plătit cu fondurile strânse din organizarea spectacolului.

De asemenea, debitorul va fi ținut să răspundă doar pentru prejudiciul a cărui producere, ca urmare a neexecutării putea fi prevăzută la momentul încheierii contractului. Această limitare adusă principiului reparației integrale își găsește justificarea în ideea de echitate, căci, creditorul nu poate primi ca reparație mai mult decât ar fi primit prin executarea în natură a obligației.

Previzibilitatea prejudiciului se apreciază pornind de la comportamentul unei persoane abstracte, cu capacități medii, care se angajează în aceleași condiții în care s-a angajat debitorul, urmând a se stabili dacă raportat la toate circumstanțele cauzei prejudiciul putea fi prevăzut.

Condiția previzibilității prejudiciului a fost larg dezbătută și în jurisprudența franceză, într-o speță în care o persoană expediază la o anumită adresă, printr-un transportator profesionist, un geamantan cu bijuterii și obiecte de artă, fără a face vreo mențiune specială despre valoarea sau natura obiectelor transportate. În cazul pierderii sau distrugerii geamantanului transportat se pune problema dacă transportatorul va putea fi ținut să plătească contravaloarea întregului colet, din moment ce, acceptând transportul fără alte

mențiuni speciale avea reprezentarea faptului că prejudiciul care putea fi cauzat ca urmare a neexecutării putea fi echivalent cu bunuri de o valoare medie, care în mod normal fac obiectul unui astfel de transport⁴.

Regula reparării prejudiciului previzibil, dictată de considerente de echitate și bună-credință, nu își mai găsește justificare când se sfârșește tărâmul bunei-credințe și debitorul nu execută obligațiile animat de intenția de a prejudicia creditorul. Astfel, dacă debitorul în mod intenționat nu confecționează costumele, având scopul de a împiedica spectacolul de teatru, atunci acesta va fi ținut să repare și prejudiciul care nu a putut fi prevăzut la încheierea contractului. Debitorul va fi ținut să plătească, pe lângă echivalentul în bani al prestației neexecutate și eventuale dobânzi pe care creditorul a fost ținut, la rândul său să le plătească ca urmare a faptului că nu au fost vândute biletele, precum debitorul poate răspunde și pentru falimentul creditorului.

O altă limitare a principiului reparării integrale a prejudiciului este dată de culpa creditorului în neexecutarea obligației și drept consecință în cauzarea prejudiciului. În exemplul dat, confecționarea costumelor presupune o obligația de cooperare între părți, creditorul trebuie să își dea concursul

în executarea obligației, să ofere măsurile după care să fie confecționate costumele, să participe la alegerea modelelor și a materialelor, să se asigure că actorii se prezintă pentru ședințele de probă stabilite, precum și să semnaleze orice neregulă ivită pe parcursul executării. Dacă întârzierea în confecționarea costumelor este imputabilă și creditorului, care nu și-a îndeplinit obligațiile care îi reveneau, despăgubirile vor fi limitate la partea de prejudiciu de care se face vinovat creditorul.

Noțiunea de prejudiciu imputabil creditorului se înțelege și prin raportare la obligația acestuia de a minimiza prejudiciul, putând obține de la debitor eventualele cheltuieli făcute pentru diminuarea prejudiciului. Astfel, dacă debitorul, care s-a obligat să asigure transportul costumelor, nu are mijlocul pentru a asigura livrarea la locul unde urmează a fi ținut spectacolul, creditorul poate apela la serviciile unui terț, urmând ca ulterior să obțină de la debitor contravaloarea acestui serviciu.

Situațiile descrise se subsumează în idei de evaluare judiciară a prejudiciului, când instanța de judecată este chemată să stabilească întinderea acestuia, prin raportare la regulile stabilite și având în vedere toate circumstanțele cauzei.

În temeiul libertății contractuale, părțile au posibilitatea de a stabili, în mod anticipat, încă din

momentul încheierii contractului, valoarea daunelor-interese care urmează a fi plătite de debitor ca urmare a neexecutării. O astfel de clauză poartă denumirea de clauză penală și pe lângă funcția indemnitară are și rolul de a constrânge debitorul să execute obligația, având de regulă o valoare mai mare decât obligația pentru a cărei neexecutare a fost stipulată.

Există situații în care valoarea daunelor-interese este stabilită de legiuitor, despăgubirile fiind evaluate legal.

O astfel de evaluare este în cazul neexecutării la termen a obligației de a plăti o sumă de bani.

În primul caz, creditorul are dreptul de la scadență, până în momentul plății la daune-interese egale cu dobânda legală, fără a fi necesară dovedirea existenței și întinderii unui prejudiciu. Prin simplul fapt că o sumă de bani nu a fost plătită la scadență, creditorul este îndreptățit să perceapă dobânda legală, fără a fi ținut să dovedească că a suferit o pierdere patrimonială. În accepțiunea acestei reglementări, plata are semnificația de executare voluntară a obligației, înglobând atât termenul de plată, folosit în sens curent, cu ar fi plata prețului sau a chiriei, precum și executarea oricărei altei obligației care presupune remiterea unei sume de bani, restituirea unui împrumut, restituirea unei sume de bani reținute fără drept, acordarea unor despăgubiri etc.

Cum daunele-interese moratorii, egale cu dobânda legală, se acordă independent de existența unui prejudiciu, debitorul nu poate dovedi că prejudiciul suferit de creditor este mai mic, precum creditorul nu poate dovedi că, în fapt, prejudiciul suferit are o valoare mai mare.

Rata dobânzii legale penalizatoare se stabilește la nivelul ratei dobânzii de referință a Băncii Naționale a României, care este rata dobânzii de politică monetară stabilită prin hotărâre a Consiliului de administrație al Băncii Naționale a României⁵. Cuantumul concret al daunelor-interese moratorii diferă după cum părțile contractante acționează sau nu în exercitarea unei activități profesionale.

Daunele-interese moratorii pot fi, la rândul lor evaluate convențional, părțile fiind libere să stabilească, prin contractul încheiat valoarea acestora, însă în raporturile dintre particulari, respectiv, dintre două persoane fizice, care încheie contractul în afara sferei activității profesionale, valoarea acestor daune nu poate depăși dobânda egală cu mai mult de 50 % pe an. O clauză contractuală care nu respectă acest quantum va fi lovită de nulitate, iar partea este decăzută din dreptul de a percepe, nu doar penalitatea stipulată cu încălcarea prevederilor legale, precum și din dreptul de a percepe daune-interese la nivelul dobânzii legale.

Note

1 Liviu Pop, *Tratat de drept civil. Obligațiile*. Volumul II. *Contractul*, Editura Universul Juridic, București, 2009, p. 662.

2 Maria Dumitru, *Regimul juridic al dobânzii moratorii*, Editura Universul Juridic, București, p. 51.

3 L. Pop, *op. cit.*, p. 670.

4 Terre FR., Simler PH., Lequette YV., *Droit civil. Les obligations*, Dalloz, Paris, 2005 în L. Pop, *op. cit.*, p. 670.

5 Art. 1 din Ordonanța nr. 13 din 24 august 2011, privind dobânda legală remuneratorie și penalizatoare pentru obligații bănești, precum și pentru reglementarea unor măsuri financiar-fiscale în domeniul bancar, publicat în Monitorul Oficial nr. 607 din 29 august 2011.



Alexandra Müller-Jontschewa

La Fontaine, Fabula 9, Cartea 28 (2020), ulei pe pânză, 100 x 70 cm

Vânătoarea sacră

Nicolae Cabel

...o zi e chiar *corabie*, în sine,
cu velele – un anonim obraz
intrând în gândul mărilor senine
ce-au înșirat comete la pervaz;

tot ea ne-aduce-n seară barcarole,
din timpul lincezind aromitor,
cu rime din stinghere terțarole;
a evadat din timpul viitor

și ne promite piine mereu caldă
și fracuri noi timizilor delfini;
și-un furtunatic dor ce noaptea scaldă

deșertu-n care-noată beduini...
cu ea găsim iluzia-noroc
prin al uimirii infrunzit ghioc...

16.01.21

...tu, murmur de scoici l-ai auzit
pe-acele plaje din lunar nisip,
cochilii pline doar de infinit,
a cărui aroganță n-are chip...

pe gamba serii-n grea melancolie
făceau escale amintiri de jar;
căința chiar, în aspra ei trufie,
negocia *cu zorii de cleștar*

un cîntec pur, ce poate să-ncunune
pe cheiul coapsei verbul meu avid,
să returnăm silabele în rune

li să-nchingăm al timpului bolid...
pe eșafodul mării, plin de spume,
urcăm noi doi... ca ultimii din lume...

13.01.21

...așteaptă încă veacuri în arhive,
sub înțeleaptă brumă adormind,
să părăsească rafturi costelive
zburdînd fertil pe fruntea altui gând,

din boreale schituri să zvicnească,
cu feciorelnic și de gală duh,
prin coasa primenirilor, lumească,
s-adune alte vise... din văzduh,

din cărți de lut mustind înțelepciune,
din primăveri – altarul altui dor
și, îmbrăcînd oglinda doar cu rune,

să stea de veghe-n crezul tuturor...
astfel și noi, *din miine-amintire*,
culegem ambra ce-o numim iubire...

8.01.21

...cum poate fi o lacrimă un cîntec,
sub lampa dimineții sau a serii,
cînd disperarea-i un cuțit în pîntec
și din speranță se ivesc năierii

pe apa dintre ieri și viitor,
plutind cu harul ce le-ai dat, femeie,
cînd singele-mi se-nvăluie în dor
și din solstițiu te-ai ivit – scînteie –

și-n carnea rasei mele te cununi,
cu timpul surghiunit în așteptare,
cu zborul ce-i încuie pe lăstuni

în lăcomita cerului cărare...
tu ești acum *o ancoră în mine*,
minune ce nu știu de unde vine...

18.01.21

...e pasul nopții, ebenin,
făptura ta – chiar vrerea înstelată –
un clopot cu arome de pelin
și alt ghioc din marea-nfiată...

tu, ai fugit suav, din calendare
cu vino-n coa', să îmi rămii vecină –
un trandafir, ce încă îl mai doare,
că a pierdut un spin de cornalină...

dezlegi tăcerea-n hohot de silabe,
cu risul pur tristețea o încui
și ai schimbat norocul pentru boabe,

să ocrotești al inimii vătui...
a sînilor amiază e stăpînă
pe marmora tubirilor, păgînă...

11.01.21

...miresele-au plecat la vînătoare
de gravi feciori... cu taine și mistere,
cu ingerii-gonaci, din alte ere
ce le-mpletesc iluzii călătoare:

bijuterii – cochilii, doar de melci,
minciuni lăuze adorînd colane,
clepsidre ce dreseză iatagane,
fantome dezbrăcate de pestelci...

a clipei umbră zace-ntr-un pridvor...
și-mpreunase trupul doar cu vise,
ce-n somnul lor, cu porțile deschise,

promit s-aduc-un magic Zburător...
și, totuși, lumea-ntreagă li-i supusă
prin viitorul – paznic, lîngò ușă...

9.01.21

...în palma nopții, iată, o cometă...
s-a rătăcit în zbor adolescent,
ea și-a uitat acasă o lunetă
și horoscopul veacului prezent...

doarme acum, cu fruntea pe un vis,
gîndind la ușa ce-a rămas deschisă;
la ce, odată, soarta i-a prezis,
c-o va fura o lume interzisă,

ce o numește Cosmosul – Pămînt,
într-o albastră haină de lumină,
că doar acolo Timpul e înfrît

de dragostea femeilor... senină...
asemeni lor, tu poți deschide ora,
să ne-r,fieze-n taină – Aurora...

25.12.20

...știi, virsta noastră are două praguri...
unul e cel pe care ne-am născut;
un altu-i așezat chiar în șiragul
ce ne conduce-n leagănul de lut,

atunci cînd pentru toți anul se plimbă,
cînd astrele tăcerea și-o declină,
cînd întîmplarea prin destin ne schimbă
și ne răpește-a inimii lumină;

răcoarea serii peste noi coboară,
s-oprește-n ușa, ca un vis rănit
și, cu tristeți de sfîntă căprioară,

timpul din lesă ni l-a slobozit...
eu te urmez, cu ochiul dilatat...
în *vînătoarea sacră* am intrat...

12.01.21

...pe casa mea – prea slujitoare ploi,
cîteodată, tainic și zăpezi;
norocul lor s-abate pe la noi
sub azuriul cer de prin livezi,

cu dansatoare sedefii, plăpînde,
pe zarea – barieră de coral...
mi-au invadat oglinzile afunde
cu senzualul lunii carnaval...

ovulele stelare mai așteaptă
semnalul tainic, din fecund poem,
să taie-n Cosmos altă nouă treaptă

prin înflorirea rodului suprem...
virgin suris ivească ele iar,
s-aducă primenirea-n calendar...

15.01.21

Mici aranjamente estetice

Niculina Oprea

Horia Dulvac
Nimeni nu-mi spunea
 Timișoara, Ed. Diacritic, 2020

Eseist și prozator talentat, scriitorul craiovean Horia Dulvac ne-a surprins într-un mod cu totul aparte prin publicarea cărții sale de poezie intitulată *Nimeni nu-mi spunea*. Cele 45 de poeme scrise cu atenție și pricepere alcătuiesc un volum unitar în care Horia Dulvac își pune în valoare talentul aducând în fața cititorului un volum în care originalitatea poetului constă în explorarea dar și exploatarea teritoriului lăuntric. Această carte m-a surprins în așa măsură încât am citit-o și recitat-o întru descoperirea resorturilor gândirii poetului vis-a-vis de rezultatul pe care îl avem sub priviri: textul poetic. Fiind obișnuit cu scriere de eseu, nu mă îndoiesc de faptul că în procesul de scriere a poemelor (poeme care se pot citi și ca unul singur) poetul s-a folosit de *gândirea critică*. Pe parcursul lecturii sunt evidente câteva din calitățile asociate gândirii critice; atenția, obișnuința de a cerceta, încrederea în sine, încrederea în rațiune și nu în cele din urmă curajul. La un moment dat, și poezia poate fi „o activitate care mănâncă/ timpul/ și pe voi cei agățați acolo în cer// bine fixați în biografie/ cu piroanele publice/ de păcatele curente ale zilei” (*păcatele curente ale zilei*). Ce poate fi mai frumos și mai util decât adevărul cunoscut de poet, adevăr rostit cu voce tare atunci când alții își ascund urechile de temeri presupuse ori închipuite, chiar dacă „tinerii/ sunt neatenteți cu proorocii/ care șed pe tronul lor din cărți/ fix în centrul/ cerului” (*visam un bănuț/ iertare*).

Nimeni nu-mi spunea poate fi o carte-experiment, nu sunt foarte sigură că Horia Dulvac nu a gândit la acest lucru pe parcursul scrierii și a finalizării acestei lucrări. Fie că după perioade lungi de acumulări, autorul și-a exploatat la maximum zona lăuntrică, apoi s-a apucat de scris poezie, fie deja conștientiza în sinea lui că este un poet adevărat și a venit cu un volum care să-l plaseze în ierarhia poezilor talentați, poezi peste care nu poate trece oricând, oricum și mai ales nu poate trece oricine, întrucât „soft-ul” la care poetul și-a legat „cuștile memoriei” nu dă eroare: „cică există o mașină *distrugător/ de biografii*// le taie fâșii le aruncă/ în clipboard nu știm/ unde ajung după aia/ (cert e/ că nu poți repeta aceeași greșală)// noi rămânem jos/ cu buze umflate/ umezim seminal obrazul/ cearșafului// un fel de pânză a cortului/ cu inscripții/ le vechiului testament/ nu le mai știe nici naiba// e scris în contract/ imprimat/ în carne/ ne-am/ supt reciproc sângele// contractul nu are nicio/ eroare de *scft*/ dar sigur/ toți vor/ să tragă pe sfoară// se prefac morți și continuă/ pe furiș/ să își amintească// să elibereze cuștile memoriei/ în exilul cu miros de împerechere// cică mașina are și opționale/ diverse/ programe de vinovăție „(*distrugător de biografii*).

Cu certitudine, *Nimeni nu-mi spunea* este o carte a neliniștilor și a ipostazelor pe care poetul

nu încearcă să le evite așa cum se întâmplă în general, el se așează între aceste neliniști parcă așteptând să fie devorat, ceea ce nu se întâmplă deoarece poetul însuși este soft-ul, cunoaște ieșirea din labirint, deși recunoaște: „aveam palmele jupuite/ de chip/ îmi ținusem fața în palme// treceam pe-acolo fără memorie/ de-aia/ nu lăsam alte urme eram periculos// dar mă tăiam în prezent/ în fâșii de carne/ în panglici fără față/ în labirinturi Möbius” (*să faci din durere un mic aranjament estetic*).

Deși este prima carte de poezie a lui Horia Dulvac, poetul a făcut un gest surprinzător, aproape sinucigaș, aruncându-se cu capul înainte în explorarea zonei lăuntrice de care era conștient de multă vreme, zonă care clootea asemenea unui vulcan în așteptarea celei mai mici fisuri pentru a da pe din lături. Cu siguranță, Horia Dulvac a mizat atât pe experiența lui de eseist, cât și pe puterea lui de concentrare și ordonare a sistemului de gândire, în vederea luării unei decizii destul de complicate, aceea de a scoate la suprafață izvorul neliniștilor, și nu de puține ori al frustrărilor care sunt evidente în această carte, reușind să facă „din durere un mic aranjament estetic”, așa cum spune însuși poetul, dar și conștientizarea că tocmai buna cunoaștere de sine îi va aduce neîndoiește alte dezamăgiri, dazămăgiri pe care poetul le-a luat în calcul anterior, încât de data aceasta este pregătit a se naște „încă o dată nou-nouț”: „nici nu înghițisem bine bucățica/ de pâine ceilalți/ s-au pus să mă urască / așa că m-a născut încă o dată nou-nouț/ habar/ n-aveam ce fusesem// asta mi-a imprimat o accelerație/ dată naibii ceilalți/ continuau să cârtească// cum pășeam eu cu norocul/ pe frunte/ ca un luceafăr «cine mai e și asta// care vine pe lume/ fără bibliografie»/ «vrea să ne facă prizonieri în gândurile lui de sepie»/ habar/ n-aveam că eu venisem/ să-i scot de acolo/ încă nedigerată// încă mai exista timp pentru salvare// de aici începea confuzia ei credeau/ altceva eu urma să devin/ pâine// o pâinică pe care o vor mânca bucățele/ vor deveni elocvenți și ingrati/ iar eu mă voi topi în salivă” (*nimeni nu-mi spunea*).

Structura poeziei lui Horia Dulvac din acest prim volum este determinată de forțe divergente, uneori contradictorii a căror prezență împiedică urcarea spre planul senzorial întru luminarea ființei umane, mai mult: au ca scop coborârea din adânc în tot mai mare adânc, întru amplificarea misterului. Cu toate acestea, poetul are puterea de a se ridica din hăul lăuntric și de a redeveni martorul prezentului destul de complicat, de altfel: „pe tavanul bisericii/ viermuia privirea/ se scursesese cu sângele în băltoaca de față// privirea câinelui cu abdomen extern/ și HDD capacitate de stocare/ privirea cerșetorului agățată de/ reverele mele politicoase// singura mea grijă era că toți/ mureau din neatente// dar cel mai sigur era să-mi fie foame/ asta/ nu a dat greș niciodată// – trebuie să vă fie foame de mine/ privirea/ scrijelise porunca/ în piatră// iar noi am imprimat-o/



pe creierul eviscerat/ o armată de scribi” (*o armată de scribi*).

Această carte, în întregul ei, poate fi o „cronică de familie” care s-a tot învârtit în cercurile concentrice din apele memoriei poetului, până când acesta s-a hotărât să o scoată la vedere, ba chiar să o supună judecății mai mult sau mai puțin binevenite. Discursul poetului este construit pe ambivalența senzațiilor trăite în vertijul actualului creator, mai ales în poemele în care marea familie se reunește ca sub o umbrelă ocrotitoare, desi poetul este avertizat atât din interiorul ființei sale, „nu lăsa lucrurile să devină familiare/ m-a povățuit/ creierul”, cât și din exterior de către cea care i-a dat viață. „mai bine/ las totul neatins Mama// mă avertizase/ – nu te amesteca/ în lumea ăstora// [...] // așa am făcut / am lăsat/ lingurița pe chiuveță și când nimeni/ nu va băga de seamă// mă voi propulsa/ pe planeta secretă/ unde diavoli mici/ ard gesturi// în cazanul de țuică al bunicului dotat cu/ tot felul de echipamente” (*nu lăsa lucrurile să devină familiare*). Un loc important, cu povețe și dojene, îl ocupă atât mama, cât și tata: „ai grijă continua Tata să nu/ întrerupi din vorbă iarba/ e cea mai bună prietenă a noastră/ – ține minte țara noastră are doi/ prieteni iarba și Marea/ Neagră unde îi exilăm pe poezi” (*acelerația Koriolis*), dar și bunicul „papa-nicolau îl chema pe bunicul/ învârtea/ arcu ceasornicului/ puneu lemne pe foc la cazanul cu țuică”. Cum mătușile au un rol important într-o familie, nici ele nu lipsesc din cartea lui Horia Dulvac. „Mama la deget/ când cosea cu degetarul/ mic de aramă precum cercelul zilei/ sângele îi rămăsese inimii pe buze/ ca o pată mică de ruj așa/ arătam eu după ce mă săruta/ tanti Mimi” (*acelerația Koriolis*).

Nimeni nu-mi spunea este o carte de care nu te poți apropia prea ușor, cu o poezie bine scrisă dar încifrată pentru care îți trebuie cu adevărat dorința de citit, putere de înțelegere și timp. Ilustrația copertei semnată de graficiană Suzana Fântânariu și elocventa prezentare a domnului Marcel Tolcea aflată pe coperta a IV-a întregesc într-un mod fericit volumul de față. Sper ca „o armată de scribi” să aibă răbdarea de a citi cu atenția cuvenită această carte deloc întâmplătoare. Pe viitor vom vedea ce surprize ne mai rezervă poetul Horia Dulvac.

Cartea, pâine pentru hrana sufletului

Menuț Maximilian

Întâlnirea dintre doi universitari apreciați ai Clujului a făcut posibilă apariția volumului *A învăța să trăiești veșnicia* (Editura Școala Ardeleană). Prof. univ. dr. Ioan Chirilă, personalitate marcantă a generației actuale de profesori ai Facultății de Teologie, și-a deschis sufletul în fața prof. univ. dr. Sandu Frunză într-un dialog memorabil care vorbește despre copilărie, credință, tradiție și mediul universitar.

Structurată în patru părți, cartea este plină de învățăminte pentru tinerii care doresc să urmeze drumul teologiei din dragoste pentru credința ortodoxă și cu gândul că pot fi îndrumători ai sufletelor creștinilor. Imaginile copilăriei din partea I surprind sinceritatea lui Ioan Chirilă, care vorbește despre satul în care contempla cerul: „era un spectacol extraordinar. Știu și îmi aduc aminte că n-aveam atunci informația potrivit căreia dacă vezi o stea căzătoare se împlinește ceva din dorințele, din gândurile tale. Dar câteodată căutam, căutam să văd o stea căzătoare”.

Încă din primii ani se întrevădea seriozitatea viitorului universitar care prefera să se refugieze în lumea cărților mai degrabă decât în cea a jocului „copilăresc”. Interesantă comparația între carte și pâine, ambele dătătoare de viață: „începuseră în anii aceia, '65-'66, să se facă bibliotecile sătești și am de acolo imaginea cărții, dar nu într-un mod fericit, cu toată iubirea mea pentru cărți. Au adus un camion de cărți care erau împachetate în saci și au fost aruncate, deșertate din saci în mijlocul sălii mari de la căminul cultural. Am rămas cu imaginea cărții zdrobite, pe care atunci n-am realizat-o în grozăvia ei. Însă, după aceea, scriind ceva, mi-a revenit în minte și mi se pare că am și folosit sintagma aceasta: «cartea zdrobită». Cei care le aduseseră erau tot cei care aduceau pâinea. Cu pâinea tot așa era. La cooperativă, la magazin, era o ladă mare, făcută din scânduri, și veneau cu mașina și numai deșertau pâinea din saci acolo. Ei, aceeași imagine, a fost o imagine paralelă, pentru mine șocantă”.

Frumoase sunt și imaginile în care copilul iubitor de cele sfinte mergea la Mănăstirea Rohia și mânca în trapeză alături de starețul Iustinian: „manifesta o grijă deosebită față de copii. «Mă, să aveți grijă să nu pătească ceva copilul», spunea mereu, pentru că eram cel mai firav de acolo. Și îmi amintesc o întâmplare hazlie. Vă dați seama că nu știam noi în vremea respectivă ce-s măslinile. Era o perioadă de post și se făcuse ceva mămăligă și combinată cu legume, dar erau puse și măslinile și eu eram cu ei la masă și mă cheamă starețul și mă îmbie știind că n-o să-mi dau seama ce este. Zice: «hai și ia și tu, hai și ia și tu». La care îi răspund eu foarte sec: «Părinte, eu nu mănânc prune»... Vedeți, oamenii aceștia, cu jocurile lor, au rămas întipăriți în sufletul meu”.

Portretul mamei și al tatălui sunt pline de emoție și culoare: „Mama este, dacă vreți, principalul învățător sau dascăl al iubirii. Ea te învață cum să iubești cu adevărat și te învață să iubești total prin tot ceea ce face pentru tine din prima zi și până în ultima zi a existenței sale. Însă în

cazul mamei mele, la acestea pot să mai adaug foarte multe. Era efectiv păzitorul, ingerul păzitor”. Iar despre tată: „Să știți că imaginea tatălui în ceea ce mă privește pe mine e o imagine care conjugă în sine două atribute forte. Mai întâi, atributul autorității, era un tată ferm. Mai apoi, atributul hărniciei. Dar al hărniciei însoțită de dăruire, pentru că tot ceea ce făcea era pentru noi, pentru copii. Nu voia să adune el pentru sine absolut nimic. Dar ținând cont că de la vârstă fragedă, aveam eu 4 ani, el și-a pierdut și vederea și auzul, hărnicia lui era și un sacrificiu. A trăit până la vârsta de 80 de ani, dar a lucrat până la vârsta de 80 de ani cu aceste handicapuri ale sale pentru ca să avem, să nu ne lipsească nimic”. Câți dintre noi mai suntem atât de recunoscători părinților?

Despre unitatea din vatra satului, despre familie, în adevăratul sens al cuvântului, vorbește Ioan Chirilă, profesorul al căruia sat natal Chiuești era străjuit de Cetatea Ciceului.

Ce frumoasă metaforă a fost aleasă pentru partea a doua a cărții „În lumea blândă a teologiei”, în care Ioan Chirilă se destăinuie despre perioada în care era seminarist, iar apoi student la Teologie: „am ajuns de la bun început într-un grup care studia, dorea să studieze și nu mi s-au părut atât de grele sesiunile pentru că noi citeam toată bibliografia pe parcurs... Acuma nu trebuie să înțelegi că am crescut ca niște sfinți, am avut și noi escapadele tinereților noastre la care factorul de constrângere era intern, deci de disciplinare din zona facultății”. Apoi ne spune universitarul despre libertate, care „vine de la cel care este izvorul libertății. Dar până a veni de acolo trebuie să te duci tu la izvorul libertății, trebuie



Alexandra Müller-Jontschewa *Homage to Holbein, Elisabeth I* (2014), ulei pe pânză, 195 x 130 cm

să intri tu în zona de comuniune cu el”. Despre perseverența în viață și cunoașterea obiectivelor propriului drum aflăm tot din acest dialog. „Nu m-am dat în spate niciodată de la muncă”, spune teologul, care a candidat la funcția de rector al Universității „Babeș-Bolyai” „când asumi o responsabilitate de genul acesta, într-adevăr, îți faci niște planuri. Am fost destul de echilibrat în proiecție, în planul strategic. La mine în cap era o mobilitate în plan național, o mobilitate în plan internațional”.

De altfel, despre slujitorul Universității „Babeș-Bolyai” vom găsi mai multe date în partea a III-a a cărții. Întotdeauna Ioan Chirilă a fost un teolog al dialogului între comunitățile confesionale: „E unul dintre principiile de bază pe care noi le avem în Carta Universității. Cum, de altfel, și în poziția mea de președinte al Senatului, eu nu m-am manifestat niciodată ca preot ortodox. În momentul în care trebuiau luate anumite decizii care vizau facultatea din care proveneam m-am recuzat de la vot pentru că există niște elemente metodologice de care trebuie să ții seama dacă vrei să fii credibil. Dacă nu, te introduc și pe tine într-un clișeu și rămâi acolo”.

„Teologia și consilierea spirituală în lumea globală” structurează, în ultima parte a dialogului, conceptele universitarului despre modul în care trebuie să fim ancorați în realitate, păstrând canoanele bisericii. Rețeta pentru a fi un preot bun? „Ca să poată să-și manifeste un preot responsabilitatea pastorală trebuie să existe o comunitate, adică trebuie să-ți cunoști credincioșii. Nu este vorba de dare de seamă, mă înțelegeți, ci trebuie să începi prin a încheia un dialog al firească... Nu amenințarea că focurile iadului te mănâncă. Nu, nu, nu! Dialogul firesc, cotidian, deci ca să vezi zona efectivă din care lui îi vine această trăire sau acest spasm al friicii și toate celelalte. Și, apoi, încet poți ajunge și la dialogul care țintește identificarea efectivă a zonelor acestora de alunecare, a cauzelor și să ajungi la niște soluții care pot să-l readucă acolo unde este matca lui firească. Deci eu vă zic că un asemenea om, un asemenea personaj are nevoie de a ieși din izolare, din însingurare și a deveni cât îi este lui cu putință membru al unui grup, al unei comunități. De aceea zice apostolul Iacob în epistola sa: «voi, cei dați, voi, cei mulți, să vă rugați pentru ceilalți». Vedeți, noi am cam pierdut aceste atitudini, aceste înclinații efective ale noastre, le-am cam pierdut”.

Promotor al credinței, nume consacrat în teologie românească, poet, eseist, filozof, om de cultură nu doar al universității clujene, Ioan Chirilă se prezintă în acest dialog cu Sandu Frunză într-o oglindă care, cu siguranță, este mai mult decât una în care vedem doar chipul personalității de azi.

Dialogul ne descoperă și trăirile personale ale lui Ioan Chirilă încă din primii ani ai vieții, atunci când i se descoperea un drum al cărții pe care l-a parcurs cu credință și cu dragoste pentru neamul său. Formula fericită prin care intră în dialog cu Sandu Frunză ne arată puterea extraordinară a celor doi de a reuși să surprindă emoția omului dincolo de personalitatea marcantă.

O carte cu întrebări punctuale, bine structurate, ele însele pline de înțelesuri (aici e meritul lui Sandu Frunză) care se citește cu plăcere, atât de către cei din mediul universitar, cât și de către credincioșii care îl așteaptă mereu în mijlocul lor pe părintele Ioan Chirilă.

Teo de la antropologie

Ștefan Manasia

Raluca Nagy
Teo de la 16 la 18
București, Editura Nemira, 2021

Un mic roman delicios am citit vara asta, la plajă & pe avion. Din colecția n'auto, coordonată pentru editura Nemira de Eli Bădică – foarte fancy designul, ușor de transportat volumele de proză în călătorii, pe tramvai sau metrou etc.

Teo de la 16 la 18 este al doilea roman semnat de Raluca Nagy și apare la trei ani distanță de *Un cal într-o mare de lebede*, care obținuse premiile pentru debut „Sofia Nădejde” și *Observator cultural*. Acela era deja un roman diferit de proza mainstream scrisă la noi, înrudit poate numai cu egoficțiunile exotice ale Claudiei Golea.

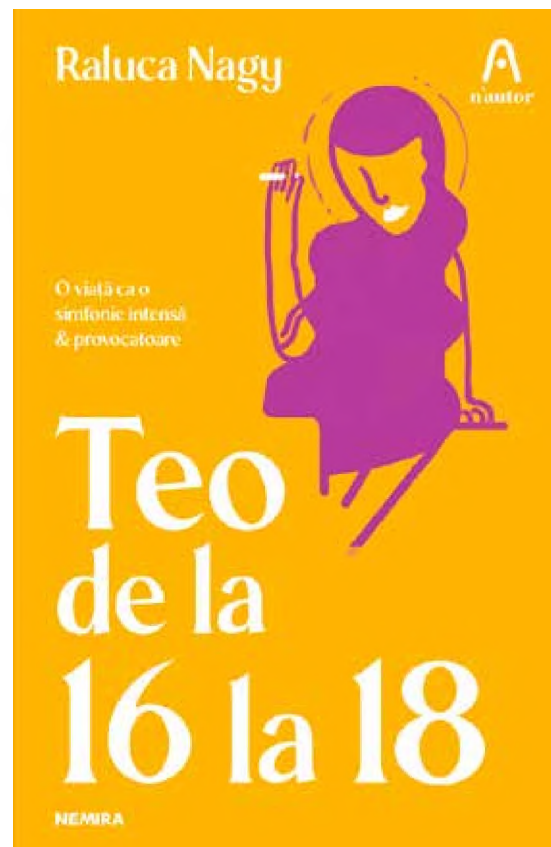
Intrigat de intro-ul tipărit cu diverse fonturi și corpuri de literă, de vocea naratoarei (abia la final aflăm că-și spune Teo, de la Teodora), ductilă, de-reglată, într-o regresie semi-paradisiacă, am tendința să mă bucur (iată altceva, tati!), dar rămân cu 10 grame de suspiciune active în sînge și cortex: dacă totul se fîșie în clonă postmodernă, într-o parodie academi-coasă? Citești secvențele desprinse dintr-un flux mental dereglat (cuplezi mai tîrziu, morfina, chimio și radioterapie, traume mai vechi), și vocea asta te ciștigă, o dată cu fiecare calambur, cu fiecare citat (parodic) poliglot, cu expresivitatea de puștoaică-minune salingeriană sau wesandersoniană. Altminteri, cinefilia personajului (y compris a romancierei) e marcată prin chiar titlul *Teo de la 16 la 18*, trimitere emoționantă la *Cleo de la 5 la 7*, filmul șaiyecist al lui Agnès Varda.

Romanul este o bijuterie ludică și o erupție culturalistă rafinată. Îl particularizează

montajul cinematografic, aproape godardian sau, dacă vreți neapărat, à la Radu Jude, unde sînt încastate amintiri din prima copilărie, adolescență, erotismul cu arcanele sale, reportaj spitalicesc, prospecte ale unor medicamente, citate din poeți, scriitori, artiști, savanți ș.a.m.d. repovestiți mucalit. Și, în fine, un enorm apetit dialogal, răzvrătit, benign – unde nu irită păsăreasca academică, dimpotrivă, argoul micuților antropologi nevăzători/neuștiutori, de fapt, într-ale vieții care-i (nu-i așa?) pedepsește. În mijlocul lor, al rataților (metafizic) cu diplome și *postdoace*, stă Teo – ființa polimorfă, tot timpul pe depresie & tratamente, o hologramă postadolescentă care te îmbie/cucerește/reumanizează cu textele ei interioare:

„I-am atins carotida și i-am luat pulsul, era minimalist. Și m-a înghițit pe mine Stupoarea, că sîntem amîndoi cumva abia tîrîndu-ne și totuși, amîndoi vii, în mod absolut neașteptat și împotriva tuturor statisticilor și probabilităților, sîntem acolo, deodată, aieva, ca o confruntare cosmică. Puterea ta în slăbiciune se desăvîrșește, mă ținea în brațe într-un fel ne-SFîrșit, altfel decît mă țineră toți ceilalți, cu multă delicatețe, dar și o presiune, ca și cum nu lua îmbrățișarea aia, atingerea noastră, de bună, ci ca pe un miracol” (p.168)

O mostră numai din gîndirea/narațiunea interioară convulsionată de medicamente & tratamente, de langoare pe care ne-o emite Teo, tînăra antropolog și, totuși, romanul ar merita citat/disecat/transmis prin textulețul acesta (pseudo)critic (aproape) în întregime; fascinează rescrierea geografiilor (Cartonați, SFîrșiți, LAcși – sugerînd numele unor citadele universitare), persiflarea continuă, luxul ironiei (într-o societate care o examinează cu ură și



o extirpă din țesutul social, inexorabil); calambururile gîndite orgolios nu mecanic; cinefilia (să vezi doar filme de Pier Paolo Pasolini și Pawel Pawlikowski); ticuri și șiretlicuri de *abnormal psychology*; portanța onirică a unor pagini/fragmente în literatura asta de un realism (tot mai) deprimant. În fine, fericită exprimarea Simonei Sora, în blurbul de pe coperta a patra: „O formă fulgurantă, aș zice, rezultată din fiecare furtună în ochiul căreia personajul principal, o fată (nu chiar) ca toate, își păstrează umorul. Un umor nebun – de limbaj, situații, personaje – care devine adevăratul sistem de înțelegere a realului și a irealității lui.” ■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Despre umbrele poetului

Dan Marius Drăgan

Marius Țion

Umbra

Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2021

Marius Țion este un personaj excepțional, bine ancorat în realitatea lumii contemporane, un jovial și un expansiv, care debordează de energie, dar care se transformă aidoma unui flutur ce-și încheie metamorfoza, aceea lăsată de Dumnezeu, care-l face pe acesta – pe fluture – să devină o minune de culoare, plutindă pe deasupra pământului, devenind grav și profund dinaintea locului unde își lasă scriitura.

Ce aș putea spune eu, trudit al scrisului, mai mult decât au spus-o, chiar, maeștrii lui, care au fost și ai mei, Petru Poantă și Ion Cristofor?

Marius Țion a fost unul dintre ultimii poeți remarcați de ilustrul critic – vorbesc despre distinsul și elegantul Petru Poantă – înainte ca acesta să-și încheie călătoria printre cuvinte și scriituri, în lumea aceasta, lucru care astăzi, se poate transforma într-o „incoronare” a poetului remarcant, în vremea aceea, atât de tânăr și atât de năvalnic.

În egală măsură, îmi este greu să vin și în urma distinsului poet și înțelegător al poeziei – aici vorbesc despre distinsul poet Ion Cristofor – care l-a cunoscut foarte bine pe Marius Țion, căruia i-a cântărit trăirile, atât cele comune, cotidiene, cât și cele poetice.

Spuneam despre Marius Țion că în viața de zi cu zi este un ghem de energie, pozitivă, atât de concentrată încât uneori poate părea nereală, ca și un fel de condensator electric încărcat, însă cu curent alternativ, nu cu cel continuu!...

Dar, în exprimarea sa poetică, Marius Țion este un reținut, fără a fi un timid, un ponderat, fără a fi un banal, un cotidian, fără a fi – nici pe departe – un înstrăinat, simți că vine „de undeva din altă parte” dar, în cazul său nu poate fi vorba despre dezrădăcinare, în niciun caz!

Poetul Marius Țion este un citadin prin excelență.

Orașul este, pentru el, un univers care îi aparține integral – după cum și el aparține acestuia – gata de a fi explorat cu tot ceea ce există în interiorul lui, în forma sa concretă, imediată, cotidiană,

regăsite mai apoi în construcțiile imagistice, poetice, pe care le alcătuiește – ca un fel de contrapondere a banalului existențial, care ne copleșește și care, pe undeva, îl oprează și pe poet – devine dintr-o dată un mod în care Divinitatea se adresează, prin mijloace surprinzătoare și neașteptate, lumii... oamenilor!...

Și, dintr-o dată descoperi că, de fapt, Marius Țion este un mistic al marelui oraș, copleșit de șoaptele pașilor scurși pe caldarâmul format din cuburi de granit și de bazalt, umezit de aburul dimineții, un dezlegător al sensurilor complicate pe care le alcătuiesc umbrele pe deasupra acelor asperități ce-ți fac pașii inegali, când treci pe deasupra pavajului, este un poet al singurătății parcurilor, al unei liniști, a unor tăceri, care parcă nu vor fi desenate niciodată, decât în alb și negru, după cum este și un explorator al mesajelor încifrate pe care le închipuie zborul porumbeilor – păsările orașelor – cei mai mari creatori de geometrii secrete!

Totul devine, în versurile sale, o exprimare a mesajului divin, într-o formă calmă, așezată, care să liniștească fierberile citadine, agitația și zbuciumul aproape continuu, legând lucrurile între ele printr-un fel de „sacru cotidian”.

Și când se poate întâmpla să întâlnești această stare de grație, altcândva decât la ceasurile în care se îngână lumina cu întunericul, atunci când toate asperitățile devin mai rotunjite, iar înțelegerea lucrurilor, mai profundă? Când poți simți mai adânc vibrațiile prin care această lume crescută din propria carne – orașul – ți se adresează, altcândva decât la vremea de seară sau de dimineață devreme, după nopțile care sunt întotdeauna bune sfătuitoare?

Orașul, așa cum este el, pentru unii devorator, pentru unii încărcat de nostalgii, pentru alții un univers de praf încins și caldarâm fierbinte, este universul pe care poetul Marius Țion simte nevoia să-l ordoneze, să-l aducă la echilibrul Naturii, să găsească în el scipirea divinului, dincolo de turlele bisericilor, adică în lucrurile mărunte, acelea care se aglomerează în viața oamenilor, determinându-le atitudinile și marcându-le existența. Aura Tatălui și a Fiului, cuprinde acest univers citadin, în care oamenii viețuiesc, uneori se înalță, iar alteori viermuiesc!

Este surprinzător de plăcut să observi complexitatea mesajului poetic, conținut în poemele lui Marius Țion, realizat cu puținătatea cuvintelor folosite și cu eleganța construcțiilor de idei și a complexității structurilor schițate, ca într-o eboșă ce devine încet altceva, un „ceva” încărcat de semnificații profunde, un „ceva” care atinge un anumit nivel al definitivului!

Marius Țion are marele talent de a spune exact ceea ce-și propune să spună, fără niciun compromis, fără laconisme excesive, dar și fără aglomerări de cuvinte – balast inutil – preferând să construiască imagini care, la rândul lor, ajung să se alcătuiască în complexe versuri ale unui poem, care ridică poezia lui Marius Țion la un alt nivel, la o înțelegere de tip superior.

„Umbra” volumul scris de poetul Marius Țion este o alcătuire de poeme care se cer citite și recitate, după care descoperi că acestea, de fapt, sunt un fel de oglindire a vieții sale.

În final, voi cita un poem frumos și limpede. Se numește *Dănțuirea*: „Mânz sălbatic/ rătăcit prin desișuri,/ noapte de noapte,/ tropotesc./ adâncurile umbrei // Am dănțuit cu moartea/ la porțile viselor/ până când/ scâncetul lor/ mi-a fost dimineață”.



Alexandra Müller-Jontschewa

Ispitirea Sfântului Anton (2006), ulei pe pânză, 180 x 145 cm

Poezie italiană contemporană

Antonella Anedda

Antonella Anedda, născută la Roma, este profesoară la Universitatea Elveției italiene din Lugano. A câștigat premii prestigioase de poezie, dintre care, în 2012, premiul „Viareggio-Rèpaci” pentru volumul *Salva con nome*. Antologia sa *Archipelago*, tradusă în engleză pentru Editura Bloodaxe Books de către poetul Jamie McKendrick, a câștigat Premiul *John Florio* pentru traducere în 2016. În afară de limba engleză, operele sale sunt traduse în multe alte limbi. În septembrie 2019 i s-a acordat titlul de *Doctor honoris causa* la Universitatea Sorbona IV din Paris. A publicat, de asemenea, numeroase eseuri și traduceri din poeți clasici și moderni.

Geometrii

În fața marilor proporții ale lucrurilor caut să asigur,
cobor în prăpastia lor. De fiecare dată reapar
cu metrul, cu compasul, mintea plină de cifre.
Mă consum pentru geometrie, inutil mă
încăpățânez
să calculez aria cubului, a paralelipipedului,
a prisme, nume ale unei arii de cristal fără
otravă.
E un vis copilăresc de teoremă,
un altoi de lume pe segmentul unei rădăcini.
Dacă o observi trimite la o ecuație, la pătratul
său,
cu aripa numerelor care se ridică peste ceea ce
este nemăsurat.

Roiuri, fotoni

Gaze care se ciocnesc, furtuni, izbiri de comete,
în acest cer curbat care ni se înfățișează liniștit
niciun ecou, nicio brazdă de plug,
niciun parcurs al limfei
de la rădăcina platanului la negrul său,
doar un foșnet de frunze
până la stela de neajuns
unde respirația ta se încetinește.
La capătul iernii, fără zăpadă
— e doar un alt doliu — îmi spuneam, neobservat
în lumea ce se împletește cu gerul.
În schimb pe neașteptate într-un colț al patului
a apărut soarele, săpa tăcut o cale a sa
spre un loc unde se iradiază lumină
și unde nu există pronumele.

15-18

Uneori mă amăgesc că prind legăturile dintre
lucruri
bunicul meu în tranșee la șaptesprezece ani
că scrie versuri de dragoste fără să bănuie
că iadul încă trebuie să vină.
El viu și tot restul pierdut
începând cu copila
înmormântată în Istria cu mama sa.
Noaptea stabilesc legăturile dintre lucruri
revăd un bătrân cum șovăie pe scări

cum confundă golul cu un lac
și balustrada de fier cu ferigile.
Îl văd în timp ce cade făcând din el însuși
un nod de haine și sticle ca să încerce
în sfârșit să răstoarne răul.

În frig

Gândește-te la cei morți și la acești vii care merg
spre casă
între ploaie și felinare, observă-i
doar preț de o clipă când gesturile se opresc
înăuntrul sunetului traficului și a tunetelor,
urmărește-i în camerele dense când de jigniri,
când de dragoste, atomi despre care gândim că
vor dura
și care în schimb se pierd în neantul
ce ne scutură în vântul stelelor și al planetelor.

Cercetare

Cu mama mea intru în moarte. Ei îi este frică.
Caut în filosofia mea ceva care să ne ajute,
vorbesc despre cucută și despre stoci,
spun aceeași frază, că atunci când suntem noi, ea,
moartea, dispare, dar nu ne folosește
dimpotrivă înăuntrul meu crește teroarea.
Așteaptă, îi spun în timp ce doarme merg acum
să văd.
Cercetez zona (o fi aceea?)
doar ca să constat că nu există apărare,
că spațiul său, acela despre care fizica spune
există de când ne naștem,
e despuiat de orice milă
și într-adevăr timpul este o gaură ce devorează.
Atunci mă lungesc lipită lângă ea în patul său.
Aștept cum se oprește mirosul său în timp ce
moare.



Alexandra Müller-Jontschewa *Judicata lui Paris* (2008)
ulei pe pânză, 160 x 120 cm

Tauridi

Când te predai căldurii încă de dimineață
așteptând noaptea
cu pompele ce spală străzile
și asfaltul fumează aburi,
când viața nu este o îmbinare
ci o bâlbâire de divagații
din lânchezeală iese la suprafață imaginea unei
ape
întrevăzută la țară între ferigi și urzici,
întinsă ca un cearșaf cu cârlige de crengi
și o găleată de pietre verzi-ger.
Atunci brusc acea întrerupere alină
chiar și pe noi scepticii, ca atunci când într-o
iarnă
arătându-ne din întâmplare dintr-un balcon am
văzut
roiul Tauridelor cum spintecă inopinat cerul
întunecos.

Artica

I
Văd paturile celor pe care-i iubesc dispuse în
lungi șiruri,
fiecare pat un corp și un nume.
Mai târziu voi aranja poezia, din ea voi face o
casă
cu acoperișurile ascuțite precise pentru zăpadă.
Acum trebuie să ieșim,
să trăim pentru cine rămâne, să sculptăm
în fiecare zi din nou forma sa, să luptăm
pentru acel trup pe care oricum aerul îl va
desface în adieri.

II
Dacă aș fi avut mai mult timp acolo în
întunericul de vară
cu iedera care filtra prin grilaj
în sala de priveghi pe care o numesc aprinsă din
cauza lumânărilor
sau pentru rugul ce ne așteaptă, sau poate cu
adevărat pentru ardoarea
cu care cerem celui ce ne părăsește: rămâi,
aș fi spus simple lucruri, de zi cu zi,
pentru ultima dată, atingându-i mâinile.

III
Dacă ar fi văzut-o
dacă i-ar fi văzut forma muritoare
deschizând larg frigidul în această noapte
și aproape că intră cu corpul
în acel coridor strălucitor,
bând lapte mută
precum sufletele sângele
fantomatică mai ales sieși
însetată de alb, orbită
de oțel și de fier
arzându-și degetele cu gheața
ar fi spus că nu-i ea. Nu e
aceea care murind am lăsat
să mă continue.

(Poeme extrase din *Historiae*, Einaudi, 2018)

Traducerea din limba italiană de
Claudia Albu-Gelli

Selecție
texte și prezentare de
Serena Piccoli și Giorgia Monti

Povestea familiei și țării lui Jef

Claudiu Groza



foto Fred Debrock

O atmosferă foarte stranie, anxioasă și vicioasă/pătimașă totodată, are spectacolul *Rex* al lui Luk Perceval, pe care l-am urmărit online acum câteva zile în Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu (FITS). Cu premiera în martie 2021 – prin *live streaming* – montarea de la NTGent este a doua parte a trilogiei dedicate istoriei belgiene: *Galben – Supliciile Belgiei II: Rex* este titlul său complet (conform culorilor drapelului Belgiei, negru, galben, roșu).

Pentru spectatorul ne-avertizat, articularea scenariului poate fi nițel derutantă, întrucât combină mai multe fire narrative, de la cel al spațiului domestic, al unei familii belgiene, la cel al orizontului politic. *Rex* vorbește (de altfel, narativul este una din mărcile producției) despre colaboraționismul belgian din timpul celui De-al Doilea Război Mondial cu naștiții germani. *Rex* era numele prescurtat al Partidului Rexist, o organizație politică de extremă dreaptă, fondată de jurnalistul Léon Degrelle. Alături de discursul politic, aderența la ideologia fascistă este urmărită și într-o familie obișnuită, cu un fiu abia ieșit din adolescență trimis pe front.

Dramaturgia lui Peter van Kraaij, Steven Heene și Margit Niederhuber (pe un text al primului și alte surse) combină scurte dialoguri cu ample fragmente epistolare ori evocări (personajele devin povestitori ai întâmplărilor). Plecarea pe front a tânărului abia ieșit din adolescență Jef (care apare în poveste doar prin scrisorile trimise acasă) e un prilej de confruntare dură între tatăl său Staf și cumnatul acestuia, unchiul-preot Laurens, ambii susținători fanatici ai nazismului, și nașul băiatului, Hubert – despre care aflăm la un moment dat că i-ar fi tată (după reacția lui Marije, mama lui Jef). Hubert rupe legăturile cu familia și protejează o tânără studentă evreică, în timp ce, pe canavaua scrisorilor din ce în ce mai deznădăjduite ale lui Jef și ale altui soldat, Aloysius, cu care corespundează Mie, sora băiatului, familia continuă să celebreze „imperiul de o mie de ani” promis de Hitler, până la colapsul fascismului. Figuri istorice ca Degrelle și Otto von Skorzeny, faimos

ofițer SS de origine austriacă, apar și ei ca garanți ai justeții ideologice.

Acesta ar fi, în linii foarte generale, pretextul dramatic al spectacolului pe care Luk Perceval l-a edificat – cu ajutorul cameramanului și monteurului Daniel Demoustier – aproape cinematografic. Spectacolul este gândit în alb-negru, filmat adesea din mână, cu o insistență obsesivă aproape pentru prim-plan și gros-plan, cu multe cadre generale în care protagoniștii sunt distribuiți pe mai multe planuri – dinspre aproape spre departe, dar distinctiv. Asta dă o plasticitate specială, fotografică, majorității scenelor, așa cum decorul Anettei Kurz are o austeritate multifuncțională: câteva scaune și o masă lungă și masivă, ca de consiliu, cu mari drapele monocrome în fundal. Ea poate fi, succesiv, masa familiei, o masă de conciliu politic, o tribună, un ring de dans, ba chiar toate acestea la un loc, pentru că inclusiv „civilii” au la un moment dat închipuirea că pot bricola un moment istoric.



foto Maria Shulga

În spațiul acesta au evoluat impresionant de energicii, expresivii și precizii actori Peter Seynaeve, Chris Thys, Lien Wildemeersch, Bert Luppés, Maria Shulga, Oscar Van Rompay, Philip Leonhard Kelz, Valéry Warnotte. Cu o dicție perfectă, o anduranță fizică aproape gimnastică, o expresivitate facial-corporală de personaje pasoliniene, ei au conturat întregul univers de stări și ipostaze pretinse de desfășurarea acțiunii. Perceval a alternat foarte acut registrele diverselor scene.

De pildă, după intonarea în forță, cu un entuziasm aproape isteric, a imnului german, urmează o secvență calmă, aproape estompată, ca o confesiune, despre epurarea evreilor din universități.

Un discurs simili-hitlerist de „emancipare” a Flandrei este jucat ca un *puzzle* de voci stridente, cu replici alternate, ca în corurile pe mai multe voci. Modulațiile vocale au de altfel un rol important în semantica spectacolului, discursul fanatic fiind redat cu un prisos de nuanțări tonale (imaginați-vă cuvântările lui Hitler), pe când lectura scrisorilor se face pe un ton egal, temperat.

Același contrast între exces și firesc apare și în mimica și gestică eroilor: de la calmul și cumpătare unora (nașul Hubert și Channa, partenera sa) la trăirile isteroide ale celorlalți. Este de menționat, în context, splendida muzică a lui Sam Gysel, care se pliază ingenios pe cheia fiecărei secvențe.

Trebuie să remarc că spectacolul lui Luk Perceval nu este ușor de urmărit. El transmite o stare de permanentă anxietate, de disconfort, de jenă, mai ales printr-un puternic accent lubric, murdar, vicios, în multe scene ale spectacolului, o fascinație morbid-erotică pentru trecutul măreț și viitorul strălucit – e aproape fizică oroarea pe care momentele acestea o creează, abil manipulate regizoral și actoricesc. Oricât de paradoxal sună, entuziasmul ideologic pare excitant erotic, iar personajele sunt adesea aproape de orgasm. Este uimitoare această vultură hermeneutică, impecabil susținută actoricește (de aici comparația mea cu universul liminar al figurilor pasoliniene) și absolut validă regizoral.

Mai trebuie notat un aspect pe care personal nu l-am putut verifica în primul spectacol al trilogiei (creat în 2019). În *Rex* Perceval lasă într-un plan secund personajele pozitive pentru a le hipertrofia pe cele negative. Manieră nu foarte comună în spațiul artistic, întrucât oarecum riscantă, însă extrem de puternică semantic, în special prin reverberațiile de după vizionare. E un fel de exhibare a culpei, de livrare fâțișă a vinei istorice, o bruscare a acceptării onctuoase a trecutului, de aceea, probabil, senzația de rușine pe care și spectatorul o poate exercita de-a lungul reprezentației.

Nu cred că *Rex* e un spectacol finisat perfect. După opinia mea, el are și unele dezecchilibruri, între care obstinarea pentru același tip de cadraj, un tempo cu un anume *delay* și o mică fractură de temperatură între cele două părți (până când începe să ningă și după aceea – ninsoarea aceea parcă veșnică dă un alean special poveștii, dar nu nuanțează comportamentul eroilor). Cred, prin urmare, că este nu numai un spectacol provocator, ci presupune și o tenacitate a privitorului. Cine face însă acest exercițiu va aprecia, până la urmă, efectul, senzația, starea pe care ți-o lasă montarea, povestea, jocul de ținut minte al actorilor, muzica, decorul și filmarea. Personal, nu mi-aș dori mortăș să revăd *Rex*, din pricina acutei anxietăți pe care mi-a stârnit-o. Dar e sigur că să-l fi văzut o dată a fost o experiență care a meritat.

Relația imagine-text

Emilia Cernăianu

Boris Groys susține că o operă de artă neînsoțită de un text este ca o persoană dezbrăcată într-un spațiu public și că ar fi nevoie măcar de o etichetă cu numele artistului și titlul lucrării (chiar și „Fără titlu” e mai bine decât nimic), pentru ca privitorul să nu se simtă stânjenit că nu știe ce vede. „Numai intimitatea domestică a unei colecții private permite nuditatea completă a unei opere de artă”.¹ Într-adevăr, atârnat pe peretele casei, tabloul își permite să nu poarte etichetă pentru că proprietarul știe la ce se uită, dar într-un spațiu public, admite și Oskar Bätschmann, avem nevoie de etichete, căci sunt sigurele texte care ne pot da minimele indicații de orientare. Fraza lui Michel Butor „niciodată nu vedem tablourile singure, privirea noastră nu este niciodată o privire pură”,² ne anunță foarte limpede că suntem pregătiți, instruiți, mai mult sau mai puțin conștient, asupra modului în care privim, iar acest ghidaj se face, în cea mai mare parte, cu ajutorul limbajului verbal. În cartea în care se găsește această frază, *Les mots dans la peinture*, autorul analizează textele din interiorul picturilor, cele explicative, cum ar fi numele sfinților sau numele personajelor, cele care evocă pasaje biblice sau versuri din poemele vremii cu ajutorul cărora se pot identifica narațiunile ilustrate, sau cele care însoțesc numele (semnătura) artistului de tipul „Johannes Van Eyck fuit hic”, „Albertus Dürer Noricus Faciebat Anno a Virginis Partu 1511” sau „Arcimboldo F[ecit]”. Acestea sunt exemple de intervenții textuale minimale care merg paralel cu imaginea, prezentându-se ochiului simultan. Ele se încadrează într-o relație imagine-text ostensivă pentru care nu este nevoie de o abordare euristică. Ipoteza mea pornește de la faptul că mai există o relație, de la distanță, adică acea imagine care are la origine (sau în spatele ei) un text, sau invers, un text care evocă (sau „ilustrează”) o imagine, iar în această relație - mai complexă prin nenumăratele trimiteri pe care le face, atât verbale cât și vizuale, într-o desfășurare amplu stratificată și ramificată -, adesea este imposibil de depistat începutul și sfârșitul. Această relație este cea care, cred eu, a modelat percepția umană asupra artei.

Motivația demarării acestei investigații se situează în jurul unui grupaj de întrebări care vizează raportul stabilit între imagine și text, întrebări cărora nu am căutat să le dau un răspuns ferm ci, mai curând să înțeleg modul în care acesta s-a desfășurat de-a lungul istoriei teoriei artei. Este evident faptul că textul a însoțit dintotdeauna imaginea, dar se poate afla în ce fel și în ce măsură imaginea a determinat sau a fost determinată de text? Și poate, această determinare, de orice fel ar fi ea, să decidă prevalența sau să stabilească vreo ierarhie? Este o problemă faptul că arta este înconjurată de contextualizare și interpretare? Este nevoie de o privire intelectuală asupra artei? Este adevărat că, pe măsură ce crește educația literară, scade educația vizuală iar acest dezechilibru se poate compara cu o pierdere a vederii? Care sunt efectele modului de a percepe și de a practica o privire autonomă, eliberată de ghidajul cuvântului? Există o singură interpretare adevărată a unei imagini? Avem sintagme precum „o imagine

spune cât o mie de cuvinte” dar uneori imaginea pare absolut mută; privind o operă de artă abstractă avem nevoie de cuvinte (poate mai mult de o mie de cuvinte) pentru a o putea înțelege. Mitchell³ folosește o metaforă veche: imaginea și cuvântul sunt ca un război de țesut în care firele sunt intercalate într-o tramă care prinde formă pe măsură ce se lucrează la ea. El ajunge la concluzia că „duplicitatea imaginii stă în capacitatea ei de a spune adevărul și de a iluziona în același timp.” Dar, mă întreb eu, textul nu prezintă aceeași duplicitate, nu spune și amăgește în același timp, ba chiar mai subtil, mai greu de sesizat decât imaginea? Chiar dacă, în epoci diferite și în moduri diferite, gânditorii au susținut că una o domină pe cealaltă, argumentele au fost tributare scopului urmărit. Avem epoci dominate de oculo-centrism în care imago mundi presupunea imagini care garantau că adevărul se află în simțul văzului, și epoci dominate de logocentrism în care cuvântul garanta adevărul și, ori trebuia să însoțească imaginea, ori o nega până la repudiere. Filosofilor artei și esteticienilor li se reproșează, de către istoricii de artă și de către artiști, că petrec mai mult timp citind și scriind, cercetând sau lecturând, predând, discutând și argumentând despre artă, dar prea puțin uitându-se la artă. Este acesta un motiv de îngrijorare?

Privind înapoi, în istorie, am observat că antichitatea este cea care a produs pilonii relației imagine-text, rămași stabili mai bine de un mileniu și jumătate, până când omul și-a dat seama că pot fi căutate puncte de vedere și dincolo de ei, ba chiar i-a considerat piedici în calea privirii și a venit cu soluții pentru eliminarea lor. Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea s-a produs un fenomen de irupere a literaturii care folosea cuvântul „estetic” pentru mai multe situații în care erau implicate cele cinci simțuri⁴. Germanii, sesizabili încă din secolul anterior, au fost scrierile care au vizat simțul văzului și, ori i-au prezentat limitările ori i-au subliniat virtuțile, cum ar fi „Essays upon the Five Senses” de Richard Brathwaite, apărut la Londra în 1620, în care autorul care explică limitele văzului, în măsura în care acestea puteau fi sesizate științific în acea epocă. Un alt exemplu este Lo inganno degl'occhi, prospettiva practica de Pietro Accolti, din 1625, o carte tehnică de geometrie și arhitectură care demonstrează practic cum poate fi ochiul păcălit, iar în alt registru mă gândesc la Goethe care, în *Călătorie în Italia* spune că s-a născut pentru a vedea și face o întreagă apologie a acestui simț. După publicarea lucrării *Aesthetica* de Baumgarten s-a intrat într-o epocă în care teoreticienii, în vederea stabilirii unui mod „corect” de a judeca opera de artă recurgeau, în variante diferite, la cunoașterea senzorială, relația imagine-text păstrându-și aceleași coordonate. De pildă, Lessing și Diderot au produs texte care au modelat atât evoluția esteticii ca disciplină înrudită cu filosofia, cât și gustul celor interesați de artă, fiind considerați borne pe harta istoriei artei. Către ultimul sfert al secolului al XVIII-lea și primul sfert al secolului XX-lea se observă o schimbare a modului de a judeca arta, într-un fel care tinde să elimine pe cât posibil balastul verbal, fără însă

a renunța la importanța senzorială. În această perioadă apare un tip de privire în care sunt recunoscute și virtuțile și limitele ochiului, precum și posibilitățile cunoașterii dobândite prin intermediul acestui simț, dar se caută o conștientizare a felului în care privim, o avizare a privirii, poate chiar un tip de privire intelectuală. Această cotitură m-a determinat să mă uit mai atent la patru gânditori care mi-au oferit lecții de privire avizată: Fiedler cu „pura vizualitate”, Riegl cu formalismul estetic și „voința de artă”, Warburg cu atenția la detalii și privirea holistică și Benjamin cu aura obiectului unic. Desigur că ei nu sunt singurii. O pleiadă de nume cu rezonanță există în această epocă, teoreticieni care au contribuit, în egală măsură de valoros, la un nou mod de a aborda istoria artei. Dar, pentru a înțelege mai bine relația imagine-text, trebuia să parcurg cele mai semnificative aspecte care au jalonat dezbaterile pe această temă, și care își au obârșia în antichitate, pornind de la premisa că acesta este momentul prim care a trasat direcțiile de gândire pe baza cărora s-au formulat ulterior idei sau concepte care nu s-au abătut semnificativ de la matcă până în secolul al XVIII-lea. În antichitatea greco-romană (înțelegând prin aceasta perioada cuprinsă între scrierile filosofice grecești din perioada clasică, respectiv sec. V - IV î.Hr și cele din perioada romană, respectiv sec. I - IV d.Hr) apar indicii semnificative ale preocupării pentru arta reprezentării vizuale, în special pentru definirea modului în care lucrurile create de om sunt (sau ar putea fi) asemănătoare lumii naturale, și cum este percepută această asemănare. Prin urmare, am luat în discuție patru dimensiuni care se referă la relația imagine-text, din antichitatea greco-romană până în secolul al XVIII-lea: conceptul de mimesis explicat cu ajutorul opusului său diegesis și care răspunde nevoii de idealizare și mai ales aducerii idealului în fruntea scopurilor artei; ekphrasis ca practică retorică de ilustrare, de aducere în vizual a exprimării verbale; și apoi conceptul ut pictura poesis care promite asemănarea dintre „artele surori”.

„Scrierea, dragul meu Phaidros, seamănă într-adevăr cu pictura, și tocmai aici stă toată grozăvia. Aceste figuri cărora le dă naștere pictura se ridică în fața noastră asemeni unor ființe însuflețite. Dar dacă le încerci cu o întrebare, ele se învâluie într-o foarte solemnă tăcere.”⁵ Aceasta ar fi printre primele cugetări care iau în seamă raportul de asemănare-distinție dintre text și imagine. Dar lucrurile nu au generat dezbateri până când a venit vorba despre artă. Abia în momentul în care obiectele produse de om au aspirat la un statut mai înalt, de artă, atunci a intrat în discuție și raportul imagine-text.

Note

1 Boris Groys, „Critical Reflections” in *The State of Art Criticism*, edited by Elkins, Routledge 2007

2 Michel Butor, *Les Mots dans la Peinture*, Ed. D'Art Albert Skira S.A., 1969: „Nous ne voyons jamais les tableaux seuls, notre vision n'est jamais pure vision.”

3 W. J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, London, 2008

4 Moshe Barasch, *Modern Theory of Art*, Vol I. „From Winckelmann to Baudelaire”, NY University Press, 1990

5 Platon: *Phaidros sau Despre frumos*, Ed. Humanitas, 2011 (275 d - 276 a)

Salvarea prin imagine

anume model de imaginar, nu suprarealismul „recent” este trimiterea imediată, ci un imaginar de altă natură, refulat în timp, dispărut după Renaștere, odată cu zorii modernității.

De aceea, prin chiar titlul tablourilor, Alexandra Müller-Jontschewa folosește tehnica citatului mitologic: Iștar cu Ghilgameș, Satir cu nimfe, Ispitirea Sf. Anton, Judecata lui Paris. Sau a citatului plastic în seria inspirată de Holbein. În sfârșit, a treia temă este fabula. Nu ca ilustrație directă pentru La Fontaine, cât, probabil, pentru a energiza funcțiile profunde ale alegoriei și fascinația animalierului. Pentru că alegorismul este o dimensiune generală a acestor tablouri. Descifrarea lor (asta presupune că au un cifru) nu poate face abstracție de acest lectură alegorică. Ele sunt, mi se pare un fel de exercițiu asupra imaginației, bazate pe citatul mitologic și plastic clasic, poate cu intenția lor este de a-i restaura (imaginației actuale) funcțiile soteriologice și cognitive premoderne. Autoarea pare a ne spune: nu este suficient să salvăm memoria istoriei, marile narațiuni cum se spune, nici erminiile picturale tradiționale, esențial este să păstrăm, să transmitem imaginația creatoare care le unește

pe cele două amintite. Unul dintre Omagiile adresate lui Holbein prezintă, sub chipul unui fel de silen burtoș și phalic o parafrază la celebrul portret pe care pictorul clasic i-l făcuse lui Henric al VIII - lea, purtând ca „pălărie” un nud feminin într-o poziție lascivă. Iar în dreapta sus aflăm lista celebrelor soții ale regelui englez. De altfel, pictorul din Augsburg fusese trimis, se știe, să facă portretul Annei de Cleves, ca dorită soție pentru rege. Acesta să fie sensul „listei” din tabloul nostru? Astfel de lecturi pot fi aplicate acestor narațiuni vizuale.

Aș numi pictura Alexandrei Müller-Jontschewa suprarealism iconic pentru libertatea cu care combină, într-o juxtapunere simulând oniric, umanul figurativ, mecanismul distorsionant și animalierul. Este de urmărit felul în care sunt tratate, de exemplu, capetele personajelor. Fie pur și simplu înlocuite de un cap animal, ca în Iștar cu Ghilgameș, Ajax I și Ajax II, Elisabeta I – Omagiu lui Holbein, ciclul fabulelor, fie împodobite cu o arhitectură bizară: Mireasa cavalerului sărac, Contesa Lancia, Henric IV. Acest tip de aglomerare a indiciilor apropie din nou scenografia imaginată, prin tonul simplu și un sentiment acut al spaimei sfârșitului care răzbate din mai fiecare tablou, de atmosfera medievală. De exemplu, într-o compoziție aparent simplă, Templierii, vedem doi cavaleri înzăuați, probabil întorcându-se



Alexandra Müller-Jontschewa *Ajax I și Ajax II. Parcival. La Fontaine-Fabule* (2020), ulei pe pânză, 100 x 70 cm

din bătălie călări pe același cal, armurat la rândul-i. Ei calcă pe un fel de pavaj care sugerează hărțile pământului plat ale epocii, pe un fond întunecat, nocturn. Straniul apare în fața lor, unde o dală este spartă și din ea apare o mână uriașă, cu aspect mineral, al cărui index ridicat sugerează că drumul cavalerilor trebuie să fie spre cer. Însă „cerul” nu e vede, este un abstract și ipotetic „în sus”. De fapt, încă două amănunte sporesc hermetismul compoziției: prin spărtura din care iese mâna se vede un albastru intens, ca și cum cerul ar fi sub pământul cartografic pe care calcă templierii, iar în colțul din stânga, imediat sub palma indicială, observabil doar la o privire atentă, se află un înscris: Être ange, étrange. Să fie indicatorul acela spre cer mâna călăuzitoare a Îngerului? Totdeauna străin adică straniu, adică termenul care definește cel mai bine pictura Alexandrei Müller-Jontschewa. Un cuvânt mai vreau să scriu despre dragoni. Ei fac parte din bestiarul acela arhaic al unui subconștient făcut vizibil. Așa este heraldicul Dragon alb pictat, ca să zic așa, cu un „realism” al detaliilor care-l face solemn înspăimântător. O compoziție mult mai complicată introduce tema Timpului. Care e Răul (demonicul este o temă recurentă a acestor tablouri, este prezența). Este vorba de Timpul dragonului. Aici, într-un cadru de mecanism circular (orologiu?) se află încadrate o armură, un nud feminin și un dragon el însuși parcă asamblat din piese metalice, pe lângă elemente mecanice disparate ale unui „ceasornic”. Înghesuiala, comprimarea în spațiul închis circular a elementelor dau senzația iminentului sfârșit. În care timpul însuși s-a sfârșit.

Pictură de mare forță a ideii și a impactului plastic, despre perenitatea marilor întrebări și spaime existențiale, resuscitând energii uitate azi ale imaginarului, plastica Alexandrei Müller-Jontschewa ex-pune magia imaginii ca victorie împotriva demonilor interiori și exteriori.



Alexandra Müller-Jontschewa

Mireasa cavalerului sărac (2013), ulei pe pânză, 140 x 80 cm

sumar	
semnal	
Alexandru Șfârlea „Echilibristică stând în mâini pe gura paharului”	2
editorial	
Mircea Arman Noțiunile de Bine, Suflet și Adevăr în imaginativul platonician (II)	3
filosofie	
Viorel Igna Giordano Bruno și tradiția ermetică (I)	6
diagnoze	
Andrei Marga Viitorul Uniunii Europene (III)	9
eseu	
Iulian Cătălui Manifestele turbulențelor O paralelă inedită și necesară între manifestele Futurismului și Dadaismului (I)	12
Nicolae Iuga Situția limbii române în Austro-Ungaria la începutul sec. XX și în Ucraina la începutul sec. XXI (Scurt studiu comparativ)	16
istoria literară	
Radu Bagdasar Vortexurile intelectuale: fenomenul cupolă al eferescenței intelectuale	18
memoria literară	
Constantin Cubleșan Un poet militant	20
social	
Adrian Lesenciuc În bătaia săgeții lui Ștefan Serbarea de la Putna 150. Continuitatea unui ideal	21
însemnări din La Mancha	
Mircea Moș Ochiul și priveliștea	24
juridic	
Ioana Maria Mureșan Daune-interese în materie contractuală	25
poezie	
Nicolae Cabel Vinătoarea sacră	27
cărți în actualitate	
Niculina Oprea Mici aranjamente estetice	28
Menuș Maximilian Cartea, pâine pentru hrana sufletului	29
Ștefan Manasia Teo de la antropologie	30
Dan Marius Drăgan Despre umbrele poetului	31
traduceri	
Antonella Anedda Poezie italiană contemporană	32
teatru	
Claudiu Groza Povestea familiei și țării lui Jef	33
istoria artei	
Emilia Cernăianu Relația imagine-text	34
plastica	
Christian Crăciun Salvarea prin imagine	36

Salvarea prin imagine

Christian Crăciun



Alexandra Müller-Jontschewa

Balaurul alb (2011), ulei pe pânză, Ø 60 cm

Alexandra Müller-Jontschewa s-a născut la Scfa în 1948. A crescut într-o familie de artiști: tatăl a fost profesor de design și rector al facultății de artă din Scfa, iar mama, scenografă, a lucrat ca grafician independent. A urmat Școala de Artă din Scfa și apoi Universitatea de Grafică și Artă din Leipzig. După căsătoria cu Hans-Peter Müller s-a stabilit în Germania, unde trăiește și creează și în prezent. Lucrările sale se află în colecții publice și private din întreaga lume.

Prima întrebare pe care o ridică pictura Alexandrei Müller-Jontschewa este în ce măsură referința mitologică (inclusiv aici nu numai subiectul, narațiunea propriu-zisă a tabloului, ci și execuția tehnică a picturii, vezi seria de Omagii lui Holbein, ea însăși „tradițională” în sens postmodern) mai este semnificativă pentru spectatorul de azi. Dacă sensul ei nu rămâne opac, prin înstrăinare. Pictorul din mediul ev sau Renaștere, abordând momente ale mitologiei clasice sau biblice știa că se adresează unui public inițiat, care descifra fără dificultate sistemul de referințe culturale. Cunoștea epica. Astăzi, la straniețea construcției imaginare din altă epocă se adaugă și obscuritatea aluziei mitologice, inaccesibilă spectatorului obișnuit. Ne aflăm deci în fața

unui dublu obstacol, care încarcă actul privirii înțelegătoare cu o responsabilitate suplimentară. Intrigă o tensiune între acest sistem de referințe strict delimitat istoric și actualitate. Nu este vorba despre o actualizare la nivel imediat simbolic, (deși evident se poate face o îndelungă hermeneutică) ci de o provocare de a reinvia un imaginar pierdut. De a-i dovedi productivitatea artistică. Ne gândim la un triptic celebru al lui El Bosco (îmi place teribil cum sună numele în spaniolă) Tríptico del Jardín de las delicias, aflat la Muzeul Prado. Aceleași procedee ale bestiariului fantastic, anamorfozelor, asocierilor suprafirești cu Mecanismul și, mai ales, sentimentul neliniștitor al spaimei de Sfârșit. Această manieră de a picta aduce în prezent un

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).

