

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:

Nikolai Lagoïda

Veneția. Oglindiri în apă (2018)

ulei pe pânză, 100 x 80 cm



www.clujtourism.ro

Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici”

— textele pot fi trimise până la 15 octombrie
2021 —

Revista de cultură Tribuna, instituție aflată în subordinea Consiliului Județean Cluj, organizează a IX-a ediție a Concursului Național de Literatură „Ioan Slavici”. Concursul conține două secțiuni:
roman și proză scurtă.

Pot participa autori de toate vârstele, cu sau fără volume personale publicate, cu condiția ca textele trimise pentru concurs să fie inedite. Textele nu trebuie să depășească 10 pagini format A4, corp literă - Times New Roman 12, la 1,5 rânduri.

Juriul va fi format din redactori ai *Revistei Tribuna* – critici literari, esești și prozatori.

Premiile constau în publicarea textelor în *Revista Tribuna*.

Festivitatea de premiere și manifestările adiacente concursului vor fi anunțate la o dată ulterioară.

Materialele vor fi expediate prin e-mail, ca documente atașate, pe adresa redactia@revistatribuna.ro cu mențiunea expresă „Pentru concursul Slavici 2021”, până la data de 15 octombrie 2021.

Nu se acceptă mesaje neconforme cerințelor, scanări după manuscrise, sau texte inserate în corpul mesajului trimis.

Autorii sunt rugați să precizeze secțiunea la care se înscriu:
roman sau proză scurtă.

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

comentarii
analize
interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Filosofia stoică, o antimetafizică

Mircea Arman

Școala stoică a fost întemeiată de Zenon din Citium, pe care îl vom găsi, în jurul anului 320 î.Ch., la Athena unde îi va audia pe cinicul Crates și pe Stilpon din Megara dar și pe Xenocrate. Aceste fapte vor avea, neîndoielnic, un rol major în definirea doctrinei stoice care va avea influențe atât din perspectiva megaricilor și cirenaicilor dar și a cinicilor. Apoi, Zenon va deschide, el însuși, o școală filosofică pe care o va așeza lângă *Stoa Poikile*, de unde și numele de stoici, deși, la început, învățăceii lui Zenon s-au numit, oarecum firesc, zenoniști.

La fel ca și cinicii, dar fără a avea vanitatea lor, personalitatea lui Zenon se detașează în epocă prin severitatea moravurilor sale, bucurându-se de un respect unanim, fără nici un fel de rezervă.

Diogenes Laertios arată¹ că se bucura de atîta încredere, încît athenienii i-au încredințat cheia cetății lor și i-au făcut o cunună de aur masiv. A fost înmormîntat cu funeralii oficiale în Cheramic. Se pare că a murit la o vîrstă extrem de înaintată la 72 sau 98 de ani, în Olimpiada a 129-a. Se spune că a refuzat mîncarea sau s-a spînzurat, deoarece își rupsese degetul.

Cel care i-a urmat la conducerea școlii a fost Cleante, autor al unui imn către Zeus păstrat de către Stobaeus „și cunoscut prin anecdota după care el ar fi fost chemat, conform legilor, în fața tribunalului athenian să dea socoteală de mijloacele prin care se întreținea. El a dovedit atunci că noaptea căra apă unui grădinar și cu această muncă agonisea atît cît îi trebuia ca ziua să o poată petrece în societatea lui Zenon; pentru noi nu e tocmai lesne de înțeles cum s-ar putea face a s t f e l cu deosebire filosofie. Iar cînd, după aceasta, i s-a oferit o gratificare din bugetul statului, Cleante, la sfatul lui Zenon, a refuzat-o”². La fel ca și maestrul său Zenon, Cleante s-a sinucis la vîrsta de 81 de ani, reținîndu-se de la mîncare.

În locul lui Cleante, la conducerea școlii stoice vine Chrisippos (281 – 208 î.Ch.) cel care va fi considerat un al doilea întemeietor al stoicismului. Chrisippos era un mare erudit, și un dialectician desăvîrșit. „A fost un dialectician așa de renumit, încît foarte mulți credeau că dacă zeii ar face dialectică, ea n-ar fi alta decît cea a lui Hrisip. Dar din cauza abundenței ideilor, nu și îngrijea stilul. Depășea în sirguintă pe oricine, după cum reiese limpede din lista scrierilor lui, al căror număr se ridică la mai mult de șapte sute cinciseci. Le sporea dimensiunile, discutînd mereu asupra acelorași concepții, fixînd în scris tot ce întîlnea, făcînd multe corecturi și uzînd de citate din numeroși autori.”³ Avea o concepție doctrinară diferită de a celorlalți stoici, de aceea a și fost considerat reîntemeietorul școlii, doctrina lui fiind comparată cu cea a lui Cleante încă de Antipatros.

După moartea lui Chrisippos, se vor mai manifesta, printre alții, stoicii: Eratostene din Cirenaica, Zenon din Tars, Antipatros din Tars, Archedemos, Boethos din Sidon sau Diogenes din Seleucia.

Din stoicii greci au rămas puține fragmente⁴, astfel, cele mai multe informații despre doctrina stoică le vom găsi la stoicii din timpul Romei imperiale, cum sunt cele ale unor autori precum Epictet, Marcus Aurelius, Heraclit sau Cornutus. Epoca romană nu aduce nici o contribuție majoră la doctrina acestei școli. Mai mult, putem afirma fără frica de a greși, un Seneca sau Epictet nu aduc nimic nou din punct de vedere speculativ, amprenta lor găsindu-se mai mult asupra aspectelor retorice și moralizatoare.

Izvoarele din care putem reconstrui filosofia stoicilor sunt extrem de bine cunoscute. Le găsim la Diogenes Laertios, la Cicero, la Seneca, Galenus, Sextus Empiricus, Antonin sau Epictet. Un izvor excepțional de important în cunoașterea



Mircea Arman

gîndirii stoice îl constituie manuscrisul descoperit la Herculaneum și care a fost publicat în 1875 de către Domenico Compagetti.

Deși interesanți și cu vaste contribuții în ceea ce privește logica, morala și dialectica, stoicii au fost cu adevărat insignifianți în ceea ce privește latura metafizică a filosofiei, de ei legîndu-se ideea de materialism.

Cît privește latura fizică a gîndirii lor, aceasta nu depășește concepția lui Heraclit despre natură, considerînd sufletul drept un foc din care, prin diverse procedee se agregă tot ceea ce există. Pentru ei „Dumnezeu este în genere întreaga activitate a naturii, a focului, el este deci sufletul lumii. Așadar, concepția stoică despre natură este panteism desăvîrșit. Dumnezeu, sufletul lumii, este focul care e în același timp *λόγος*: ordinea și activitatea rațională a naturii. Acest *λόγος*, ordinatorul, stoicii îl numesc Dumnezeu, îl numesc și natură, și destin, și necesitate, forță care mișcă materia; iar ca *λόγος* producător el este și providență. Toate acestea sînt sinonime”⁵.

După cum cred stoicii, logica este acel ceva care produce totul. Ea este asemănătoare spermei care germinează făcînd posibil ca un ceva să fie. În *Adversus Mathematicos* se spune: „Sămînța care naște un ce logic este ea însăși logică. Lumea emite din sine germele logicului, prin urmare ea este logică prin ea însăși” sau : „Orice început de mișcare într-o natură și într-un suflet oarecare ia naștere dintr-un dominant și toate forțele care sunt îndreptate spre diferitele părți ale întregului sunt emanate de dominant ca dintr-un izvor...”⁶.

În ceea ce privesc zeii, stoicii nu trec de părerea obișnuită, populară, concepția lor nedepășind nici în această situație pe cea a lui Heraclit. În ceea ce privește concepția despre univers, materie, formă, etc., gîndirea lor este un amalgam între viziunea heraclitică și cea aristotelică.

Doar vechii stoici se ocupă de probleme de fizică, ceilalți se vor limita la cele de logică și morală, așa cum spune și Hegel⁷.

În ceea ce privește latura cea mai importantă a gîndirii stoicilor, logica, ne vom opri foarte puțin asupra ei, schematic, doar pentru a releva cîteva opinii asupra acestei materii așa cum apare ea în gîndirea acestei școli.



Nikolai Lagoida

Finală (2015) ulei pe pânză, 100 x 150 cm

Prantl credea că stoicii nu au făcut altceva decât să aducă la un nivel „de școală” logica aristotelică, în acest sens, meritul lor nefiind altul decât că au elaborat „manuale” de logică aristotelică.

Anton Dumitriu, care îl citează la rîndul lui, pe Prantl se ferește a fi atît de tranșant, afirmînd că logica stoică are o cale diferită decît cea aristotelică. Acesta afirmă că există o unitate a gîndirii științifice la stoici și că această unitate este formată din logică, etică și fizică. „Într-adevăr, pentru înțeleptul stoic, cele trei părți ale filosofiei reprezentau trei virtuți. Cu aceasta capătă un sens definit afirmația stoică, anume că înțeleptul trăiește în acord cu natura, iar această formulă generală are astfel un caracter teoretic.

Logica era împărțită la rîndul ei în retorică și dialectică. Acestea însă nu se deosebeau decît în forma lor exterioară, prima fiind un discurs continuu (*oratio continua*), iar a doua desfășurîndu-se în forma discontinuă a întrebărilor și răspunsurilor. Dialectica era definită de Poseidonius ca „Știință a ceea ce este adevărat sau fals sau a ceea ce nu este nici adevărat, nici fals”. În felul acesta, dialectica nu mai era o teorie, ci o tehnică⁸.

Se pare că stoicii sunt primii care au utilizat noțiunea de logică, pe care au împărțit-o în retorică și dialectică așa cum reiese din scrierile lui Zenon, după cum ne spune E. Zeller în *Philosophie der Griechen*⁹. Pe de altă parte, Prantl, în *Gesichte der Logik im Abendlande*¹⁰, arată că raporturile dintre dialectică și retorică sunt egale, întrucît retorica este trăsătura de bază a dialecticii stoice, astfel, această deosebire avînd doar valoare exterioară. În viziunea lui, la stoici, dialectica și retorica au devenit „știința vorbirii corecte”.

Totuși, spune Anton Dumitriu, logica stoicilor nu poate fi rezumată doar la atît. „Legătura atît de intimă dintre vorbire și gîndire, și ca urmare dintre retorică și dialectică, era ilustrată de Zenon după cum ne raportează Quintilian (*De institutione Oratoria*, II, 20, 7), astfel: *Itaque cum duo sint genera orationis, altera perpetua, quae rhetorice dicitur, altera concisa, quae dialectice, quas quidem Zeno adeo coniunxit ut hanc compressae in pugnum manus, illam explicatae diceret similem.* („Așadar deoarece există două genuri de vorbire, unul continuu numit [genul] retoric și altul întrerupt, numit [genul] dialectic, și pe care Zenon le unea pînă într-atît, că le compara pe aceasta [dialectica] cu un pumn închis, iar pe aceea [retorica] cu un pumn deschis. Același lucru ni-l relatează Cicero (*De Finibus Bonorum et Malorum*, II, 6, 17): *Zenonis est, inquam, hoc Stoici: omnem vim loquendi, ut jam ante Aristoteles, in duas tributam esse partes, rhetorica palmae, dialecticam pugni similem esse dicebat, quod latius loquentur rhetores, dialectici autem compressius.* („Iată, am spus, [părerea] lui Zenon Stoicul asupra acestei chestiuni. El a împărțit, ca și Aristotel înainte lui, întreaga facultate de a vorbi în două părți, el spunea că retorica este asemenea palmei, [iar] dialectica [asemenea] pumnului, pentru că oratorii vorbesc mai amplu, dar dialecticienii [vorbesc] mai concis”¹¹.

Și dialectica, la rîndul ei, este privită ca divizată în două părți, „*in verba et significationes, id est, in res quae dicuntur et vocabula quibus dicuntur; ingens deinde sequitur utriusque divisio* [...]”.

Din relatările filosofilor antici rezultă că toată această diviziune a logicii și studiul savant și



Nikolai Lagoida

Veneția – Joc de lumină (2017) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

complet al fiecărei secțiuni se datoresc în cea mai mare parte lui Chrysippos¹².

Studiind vorbirea corectă, stoicii au trebuit să aprofundeze gramatica dar și poetica și metrica, ba chiar au constituit un fel de filosofie a limbajului, iar concluzia lor a fost că poezia și sofistica sunt, ambele, *pseudos logos*, adică vorbire falsă.

Logica stoică va cuprinde, ca logică a semnificațiilor, o teorie a conceptului, una a categoriilor, una a judecății și una a deducției. Teoria judecății va propune o teorie a adevărului, în schimb, teoria criteriilor, ca parte a logicii, „a preocupat foarte mult pe gînditorii stoici, dacă judecăm după numeroasele tratate scrise de ei care se referă la acest subiect; ea va deveni de fapt o introducere la teoria semnificațiilor”¹³.

Dialectica, care, precum am văzut, este același lucru cu retorica, deosebirile fiind doar formale, are ca fundament semnul (*verbum*) și semnificația. De semn aparțin: fiziologia limbajului, gramatica, poetica și teoria muzicii; de semnificație: teoria criteriilor, teoria conceptelor, teoria categoriilor, teoria propozițiilor, teoria raționamentului¹⁴.

Nu este rolul acestei cercetări să detalieze logica stoică și implicațiile ei ulterioare, chiar și dacă ne-am referi numai la nominalismul Evului Mediu și la studiul pe care logicienii aceluși timp l-au consacrat așa-numitelor *suppositio* și *significatio*. Pentru gîndirea metafizică, formalismul logic al stoicilor și materialismul lor, uneori hilar, nu pare să conțeze prea mult. Ceea ce au adus ei nou în gîndirea grecească este de datoria logicienilor să deslușească și să comenteze. Lucrările destinate acestui curent ideatic sunt mai mult decît abundente.

(fragment din lucrarea *Imaginativ și adevăr*, în lucru)

Bibliografie selectivă

Texte

Diogenes (I.), *Despre viețile filozofilor iluștri*, București, 1963.

Festa (N.), *I frammenti degli Stoici antichi, ordinati, traduti e annotati*, 2 vol., Bari, 1932.

Sextus (E.), *Adversus Mathematicos et Adversus Dogmaticos*, Leipzig, 1914

Lucrări generale

Bréhier (E.), *Chrysippe et l'ancienne Stoïcisme*, Paris, 1951.

Bocheński (I., M.), *Formale Logik*, Freiburg-München, 1962.

Dumitriu (A.), *Istoria logicii*, vol. I. București, 1993.

Edelstein (E.), *The Meaning of Stoicism*, London, 1966.

Hegel (G.W.F.), *Prelegeri de istoria filozofiei*, vol II, București, 1963.

Kneale (W. și M.), *The Development of Logic*, Oxford, 1962.

Note

1 *Op. cit.*, VII, 7 -9.

2 Hegel, *Op. cit.*, vol II, pp. 14 – 15.

3 Diogenes Laertios, *Op. cit.*, VII, I, 180.

4 Aceste fragmente au fost strînse între coperti de carte de către Hans von Arnim în *Stoicum veterum fragmenta*, 3 vol., Leipzig, 1903 – 1905.

5 Hegel, *Op. cit.*, vol II, p. 20.

6 Apud, Hegel, *Op. cit.*, vol II, p. 20.

7 Hegel, *Op. cit.*, vol. II, p. 21.

8 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 274.

9 E. Zeller, *Op. cit.*, vol. III, 1, p. 65.

10 Prantl, *Op. cit.*, I, p. 413.

11 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 274.

12 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 275.

13 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 275 – 276.

14 Apud, A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 276.

Giordano Bruno și tradiția ermetică (III)

Viorel Igna

Aspectele tehnice ale artei memoriei bruniene, fac în așa fel încât la punerea ei în practică să fie nevoie de un exercițiu continuu. Dacă dispozitivele noii tehnici mnemonice sunt considerate ca fiind în legătură cu țesutul speculativ al operei *De umbris idearum* se înțelege că sistemul logico-mnemonic gândit de Bruno răspunde unei experiențe mai înalte și mai complexe, cu o tehnică menită să întărească amintirile: o experiență care implică sufletul filosofului și are sensul de iluminare, care ne ajută să intrăm în misterele naturii. Imaginea mnemotehnică apare astfel ca o *cheie* de lectură a texturii realității, ce presupune existența unor ipoteze speculative ale ontologiei și ale gnoseologiei neoplatonice, reluate de Bruno în *De umbris idearum*, în care este pusă în evidență corelația necesară între diversele planuri și nivele ale realității: primul este cel metafisic al arhetipurilor ideale; planul fizic sau al multiplicității lumii sensibile, care reflectă în mod imperfect ideile; planul intelectual sau al cunoașterii multitudinii lumii sensibile. Un tip de cunoaștere care se actualizează prin intermediul conceptelor intuitive ale intelectului, ce reunifică entitățile corporale care fac trimitere la esența comună a memoriei fixată în amintiri:

„Pentru a îndeplini cele mai perfecte operațiuni ale sufletului, ținând cont de conformația naturii, trebuie mai întâi să ne străduim pentru a putea acționa prin intermediul propriilor acțiuni la depășirea și integrarea multitudinii lucrurilor, la o imagine complexă asupra naturii, înțelegând astfel unitatea ei și mai ales ajungând la o stare de

contemplație, care să ne aducă liniștea. Dacă vom reuși acest lucru, prin propriile noastre capacități, vom putea acționa astfel încât să putem înfăptui opere divine extraordinare, într-o raportare a finitului la infinit, cu conștiința finitudinii noastre.

Noua imagine a mnemotehnicii se fixează pe fondul unei atmosfere culturale care privilegiază diversele forme de înțelepciune esoterică, simbolizată prin scriitura ieroglifică, un model de scriitură ce răspunde tentativei de a sigila cunoașterea sau de a o transmite numai unei elite ce aparține unor adepți pregătiți să o primească. În această atmosferă, arta memoriei devine o formă de cunoaștere dintre cele mai înalte de care este capabil omul, adică aceea a *proiectului divin al naturii* și a structurii sale ontologice. În această perspectivă, memoria artificială este în măsură să-i dezvăluie practicantului secretele (*arcanele*) naturii cu ajutorul unui maestru înțelept, în măsură să gverneze mecanismul de punere în valoare a entităților universale și a unității lor ordonate.

Unu este ceea ce definește totul, scrie Frances Yates¹. *Unu* este splendoarea și frumusețea în toate lucrurile. *Unu* este strălucirea din multitudinea lucrurilor. Dacă vei ști să le surprinzi, vei putea să pui între ochii tăi și lucrurile vizibile un binoclu atât de puternic că nimic nu-ți poate scăpa”².

Viziunea bruniană comentează M. Picardi, se clarifică printr-o lectură atentă a noilor dispozitive ale artei memoriei care tind să capete forme tot mai complexe. Asemenea dispozitive ne arată cum Bruno este orientat să îmbrățișeze cu mintea realitățile universale, fixând în amintiri

conceptele tuturor lucrurilor naturale și artificiale, care se leagă unele de altele într-o mișcare continuă de compunere și recompunere, despre care nu se poate spune că se va sfârși vreodată.

„Rațiunea dusă la infinit formează conținuturi noi și conform noilor căi prin care se poate acționa, prin compunere, adăugare, sustragere se pune în ordine, iar după aceea se începe de la capăt cu dizolvarea ordinii.”³

Astfel arta memoriei ne ajută, după Bruno, să depășim limitele cunoașterii umane, prin faptul că practicile nu se opresc la cunoștințele particulare și la amintirile parțiale ale realității, ci organizează conceptele și amintirile într-o viziune atotcuprinzătoare care reflectă ordinea unitară a Universului dincolo de haosul aparent și de inexorabilele vicisitudini ale realității sensibile. În linie de principiu, spune Bruno, noua mnemotehnică poate fi practică de toți, deoarece toți suntem capabili să producem imagini și să elaborăm concepte, să creăm legături simbolice și să ne fixăm amintirile și mai ales să le evocăm. Totodată noul mecanism mnemotehnic le pare multora impracticabil, așa cum știm despre unii din foștii discipoli ai lui Bruno, care datorită propriilor limite nu se puteau ridica la performanțele Maestrului; de multe ori arta lui Bruno suscita uimire și uneori invidie, cum credem că a fost și cazul venețianului Mocenigo care l-a denunțat inchiziției, după o perioadă în care a încercat să se instruiască în arta memoriei.

Noua mnemotehnică nu putea fi practică de toți sau oricum nu de toți în același fel, puțini erau cei în măsură să se apropie de forma perfectă. Este vorba de spirite superioare, de minți dotate cu o inteligență profundă și care au o predispoziție nativă pentru mnemonică, ca știință realizată printr-o formă specială de alegere⁴. „Acele puține personalități, scrie Bruno, printre care și Hermes Trismegistul și eu, care am dobândit o cunoaștere deplină a noii tehnici, fără niciun dubiu am exagerat aducându-i nu puține laude; dar cei care n-au înțeles-o n-o vor putea nici lăuda, nici contesta.”

Ideea unei noi arte a memoriei, scrie M. Picardi, care să cuprindă știința universală reintră în cadrul unei reforme proiectate să rezolve criza care traversa societatea Renașterii târzii: o criză culturală și socială de care Bruno devine conștient, începând cu perioada în care-și făcea studiile la Napoli, de mizeriile umane și de dogmatismul unor educatori dominicani. O asemenea criză s-a manifestat în perioada peregrinajului său european, ce denotă intransigența autorităților religioase, de credință catolică și reformată și a ignoranței și a stupidității academicilor care s-au opus oricărui noutăți științifice, plătită de Bruno cu propria viață. Mai mult, a fost depășită suspiciunea că el și-ar fi întărit memoria cu artele magice. O asemenea suspiciune este o oglindă a prejudecăților care au văzut opera sa în lumina comportamentului său excentric. Mnemotehnica sa n-a fost înțeleasă de academicii londonezi, ceea ce i-a determinat să-i refuze noutatea, dar mai ales concepția infinității lumii și a caracterului finit al ființei umane, ce-l făcea pe Bruno purtătorul unei adevărate revoluții culturale ce-și va dovedi finalitatea patru secole după publicarea lucrărilor lui Bruno, mai ales în lucrarea *Despre infinit, univers și lumi*.

Critica cunoașterii comentează M. Picardi, și misiunea renovării culturii vremii sale s-a încadrat într-o cercetare mai vastă pe care Bruno o încadra misiunii pe care o nouă religie trebuia s-o



Nikolai Lagoida

Reflecții venețiene I (2017) ulei pe pânză, 100 x 120 cm

producă prin schimbarea din temelii a atitudinii inovatoare față de fenomenele naturii, a înțelegerii semnificației lor, pentru care contemporanii săi încă nu erau pregătiți. Fenomenele naturale erau înțelese de Bruno în lumina înțelepciunii și magiei ermetice, o cunoaștere propagată în perioada primei Renașteri, prin descoperirea umanistică a vechii înțelepciuni.

Tezele studioasei engleze Frances A. Yates, subliniază Mariassunta Picardi, ce atribuie artei memoriei un caracter magic ne apar azi destul de problematice; în lumina noilor studii care arată cum folosirea substratului în mișcare, a imaginilor astrologice ar motiva datorită exigențelor pur tehnice, reorganizarea memoriei artificiale conform unui criteriu rațional. Recent studiile lui Mino Gabriele explică de ce imaginile astrologice ce închid în ele cinci icoane mai simple, pot fi reduse la cinci diverse tipuri de imagini care pot fi incluse în codul mnemotehnic: personajul, acțiunea, semnul caracteristic, elementele înconjurătoare și elementele prezente. Totuși, după Mino Gabriele, Bruno ne oferă un perfect exemplu de imagini care pot fi folosite pentru codicele ce conține roțile (lulieni)⁵.

Sistemul mnemonic al lui Bruno este o mașină de o complexitate extraordinară, scrie Matteo D'Amico⁶, pe care chiar dacă am reuși s-o reconstruim în structura sa generală, în mare parte se sustrage unei pline și complete înțelegeri (...). Esența și în același timp baza operațiunilor magicianului, a unui mare inițiat în tradiția ermetică, constă deci în interiorizarea totalității lumii cerești, în capacitatea de a da viață unei *constelații interioare* care este făcută posibilă numai printr-un complex sistem al memoriei. La rândul ei, scriitura interioară își găsește chiar în imaginile astrale elementele sale constitutive. În ultimă instanță, *ars memoriae* bruniană nu este numai un instrument, care într-un mod independent permite să ne îmbogățim într-un mod extraordinar propria capacitate de a ne aminti; din contră, deja cu interiorizare spațiilor rotative aduce cu sine o mărire magică a propriilor capacități mnemotehnice, o întărire radicală a lor. Mărirea capacității de a ne aminti este una din consecințele cele mai vizibile, dar nu reprezintă cea mai importantă parte a mnemotehnicii lui Bruno.

Magia lui Bruno, ne sugerează Frances Yates, are ca rezultat principal acela de a permite inițiatului să-și mărească puterea de a gândi și acționa, tocmai pentru că reprezintă în sine o abandonare încrezătoare a ordinii sacralului, a puterilor divine și a puterii ordinatorilor întregului Cosmos. Analogiile cu marile tradiții religioase sunt foarte puternice, în care tema ordinării din înalțurile Cerului a propriei vieți, a cuvântului, a legii sau a intervenției lui Dumnezeu rămâne tot timpul centrală. Acest lucru, scrie Matteo D'Amico, se explică și prin faptul că Bruno însuși a adoptat în mod repetat, în toate operele sale, un ton care poate fi definit religios, sau faptul că vorbește tot timpul de propria sa activitate ca de a unui *restaurator al religiei egiptene*, al „religiei minții”, pentru a folosi definiția care apare în *Plângerea ermetică* cuprinsă în opera *Alungarea bestiei triumfătoare*. Egiptul, de altfel, conform întregii tradiții ermetice, era locul originar al oricărei înțelepciuni și al oricărui adevăr⁷. Înțelegem astfel, scrie Matteo D'Amico, de ce creștinismul fie în forma catolică, fie în cea protestantă a fost un punct de referință polemic continuu pentru Bruno, fapt pentru care Frances Yates a putut scrie următoarele:

„Cu Bruno exercițiile memoriei ermetice au devenit exerciții spirituale ale unei religii. Și este o anumită măreție în aceste eforturi care reprezintă, la culme, o mare tensiune religioasă. Religia iubirii și magia este bazată pe puterea imaginației și pe o artă a imaginarului care prin intermediul magicianului a încercat să captureze și să țină în interioritatea sa universul în toate formele sale schimbătoare, prin intermediul imaginilor care trec trec de la una la alta în complicate ordine asociative, reflectând mișcările variabile proprii Cerului, încărcate de emotivitate, cu o tendință continuă spre unificare, reflectând marea monadă a lumii în propria sa imagine, mintea omului”⁸.

Bruno face deci pași curajoși înainte, dincolo de limitele întregii magii a Renașterii ajunse până în acel moment. Mintea lui Bruno, scrie F. Yates, a funcționat conform direcțiilor care pentru omul modern sunt extrem de dificil de recuperat, direcții pe care le-a urmat și Ficino în opera sa *De vita coelitus comparanda*: adică, faptul că imaginile stelelor sunt intermediare între idei și lumea supracerească și cea subcerească a elementelor.

Adaptând sau manipulând sau folosind imagini astrale și manipulând formele care sunt la un nivel cât mai apropiat de realitate, magia poate avea efect, dar nu făcând apel la obiectele lumii inferioare, care depind toate de influențele lor. Se poate acționa asupra lumii inferioare, schimbând influențele siderale care își exercită influența asupra lor, chiar dacă se cunoaște modul de adaptare și manipulare al imaginilor astrale. De fapt imaginile astrale sunt însuși „umbre ideilor”, umbre ale realității, mai apropiate de realitățile umbrelor fizice ale lumii inferioare. Pentru un omul modern acest lucru este de neconceput, datorită mentalității total diferite. Cărțile lui Hermes l-au influențat la rândul lor pe filosoful magician, iar cartea despre umbrele ideilor concentrate pe scriitura internă (*ad internam scripturam contractis*), conține o culegere de imagini magice ale stelelor ce trebuiau să fie imprimate în memorie. (...) Imprimând în memorie imaginile, „agenții superiori”, putem cunoaște din înalțuri lucrurile care se găsesc aici, jos, la noi; lucrurile inferioare se vor așeza în memorie, odată ce vom așeza în ea imaginile lucrurilor mai înalte, care conțin realitățile lucrurilor inferioare într-o formă sau alta, într-o formă apropiată de realitatea ultimă”⁹.

Ordinea absolută a oricărui element pământean și ceresc imprimată pe roțile lulieni ale memoriei, concludă M. D'Amico, îi permite minții magicianului să intre în posesia *cfrei secrete* a lumii, să cunoască ordinea cea mai profundă și adevărată a realității și în consecință îl face capabil să dea fiecărui element ce trebuie să și-l amintească locul cuvenit. Genialitatea lui Bruno constă înainte de toate în a fi formalizat un sistem universal de imagini, un adevărat și propriu alfabet alternativ cu infinite posibilități aplicative. Ceea ce este important de știut, ne spune M. D'Amico, este faptul că nu este vorba de imagini oarecare, ci de *imagini magice*, a căror forță provine de la *roată internă*, adevărată centralitate a energiei astrale. Sunt imaginile magice ale decanilor și a altor configurații astrologice care hrănesc cu puterea lor întregul sistem mnemotehnic brunian. Aceste imagini ale roții centrale nu sunt simboluri inerte și cauzale, ci din contră trăiesc, acționează asupra minții magicianului și pe care o structurează din interior, punând-o în contact cu spiritele și forțele ce pot fi evocate și controlate. Bruno caută memoria unui om divin, sau din contră a unui magician lipsit de puteri divine, legat de la început de guvernatorii stelelor, capabil fie să reflecteze, fie să domine universul. Mintea magicianului este pătrunsă de o energie divină, non-umană, de o minte care se hrănește prin intermediul unui neîncetat raport cu totalitatea cosmosului și a forțelor superioare care-l locuiesc¹⁰.

Oricum, tezele artei memoriei văzute ca o practică magică continuă să fie importante, deoarece înseamnă în contextul studiilor bruniene o contribuție în ce privește separarea de anumite stereotipuri, menționate și de M. Picardi. Excursul nostru are în acest sens rolul de a defini în mod tot mai clar identitatea teoretică și culturală a lui Giordano Bruno. Actualitatea artei memoriei este evidentă, iar învățarea ei în școală ar face posibilă, la unii dintre învățăceii de azi, renunțarea la folosirea telefonului mobil la o simplă operație aritmetică. Timpurile moderne au adus beneficii enorme în modul nostru de trai, dar reîntoarcerea la vechile practici care aduc memoriei o îmbunătățire considerabilă ar fi benefică și salutară pentru psihicul și comportamentul uman. Cu o



Nikolai Lagoida

Seara la mare (2021) ulei pe pânză, 100 x 150 cm

remarcă care nu trebuie uitată, de multe ori uitarea este la fel de benefică, iar încărcarea memoriei cu lucruri inutile este la fel de dăunătoare. A se vedea aici stilul desuet de a „învăța”, memorând lucruri inutile.

Într-un text publicat cu ocazia împlinirii a 35 de ani da la publicarea lucrării lui Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, Dana Jalobeanu face o analiză pertinentă a magiei, a „operațiilor fantasmatică”. Este vorba de faptul că undeva pe parcursul Renașterii, civilizația occidentală a suferit o mutație radicală la nivelul imaginarului. „Ceva care a făcut ca o serie întreagă de arte și științe premoderne, întemeiate în mod fundamental pe operarea cu imagini (Culianu le spune acestor imagini „fantasme” și ne explică că, în teoria tradițională a cunoașterii, acestea erau imprimate în oglinda spiritului, acea substanță diafană, nici materială, nici imaterială care face legătura dintre suflet și corp) să dispară, fiind gradual înlocuită cu științele operațional-simbolice ale modernității.”¹¹

Arta memoriei, ca o știință fantasmatică, reprezintă pur și simplu o serie de tehnici și exerciții de construire și păstrare a memoriei individuale, esențială pentru câștigarea și păstrarea individualității; iar magia, o serie de tehnici și trucuri de inter-relaționare cu ceilalți în care eul operatorului reușește să se mențină „întreg” și „la suprafață” (eventual fagocitând eurile celorlalți), comentează Dana Jalobeanu, care este printre puținele studioase de la noi care s-a apropiat de opera lui Culianu, și i-a înțeles semnificațiile, asta și datorită aprofundării izvoarelor de metafizică și istoria religiilor în care Ioan Petru Culianu a fost un adevărat Maestru.

Magicianul, este după Culianu, cel care, înțelegând cum funcționează mintea umană, știe cum să opereze cu această făptură proteică și cameleonică care este omul, pentru a-i da consistența dorită. Sau măcar pentru a-i neutraliza instinctele distructive. Din punct de vedere tehnic, magia fantasmatică pornește de la recunoașterea capacității cvasinelimitate a minții de a opera cu imagini și se rezumă la a găsi tehnici de a manipula aceste imagini și, implicit, conținuturile emoționale pe care acestea le fixează. Sub formă de embleme, talismane, pictate sau reprezentate cu ajutorul cuvintelor, cu uneltele poeziei, imaginile sunt materia primă a gândirii¹².

Concluzia Danei Jalobeanu este expusă clar și simplu având și caracterul de avertisment, pe care credem, în linia lui Culianu, are azi valoare de paradigmă: „transformarea despre care Culianu vorbește numind-o, oarecum neinspirat, cenzură a imaginarului, se poate mai curând imagina ca o pierdere graduală a capacității de a gândi în imagini. V-aș propune să ne imaginăm această pierdere ca pe o osificare treptată a naturii umane. Omul proteic al tuturor posibilităților, omul pentru care imaginația este principalul instrument de construcție și de apărare a sinelui se transformă, treptat, într-o creatură cu contururi mult mai bine definite, un individ autonom mult mai puțin supus influențelor exterioare sau mult mai puțin conștient de existența acestora, capabil de gândire rațional-discursivă, dar suferind de o amputare a gândirii imaginative.

Nu mai suntem creatori, concludă universitară bucureșteană în linia lui Culianu, suntem consumatori de imagini. Ceea ce pentru Ficino și Bruno era deschidere, investigare, creație - toată partea activ imaginativă a creației de fantasme - a dispărut. Imaginile care ne ajutau să gândim au



Nikolai Lagoida

Marktbreit im Winter (2009) ulei pe pânză, 110 x 120 cm

devenit imaginile care ne ajută să nu mai gândim, ci să luăm de-a gata ceea ce ni se oferă. Imaginile devin șabloane. Continuăm să operăm cu ele, dar este o combinatorică a lucrurilor de-a gata. Copiii „știu” că mica sirenă trebuie să aibă părul blond.”¹³

Textul lui Culianu pe care-l prezintă Dana Jalobeanu, ne spune că nu simpla „funcționare a imaginației”, ci codul cultural complex al unei epoci este cel care ghidează construcția sau utilizarea de imagini. Și acest cod cultural, precum și fondul de civilizație care-l însoțea s-au schimbat radical în ultimii 400 de ani. Mulți factori, scrie D. Jalobeanu, au fost răspunzători pentru această transformare. Să ne gândim la cel mai simplu lucru posibil: cărțile scrise de Ficino, Bruno, Bacon și contemporanii lor sunt construcții sofisticate, scrise într-un limbaj care presupune o inițiere culturală și filosofică prealabilă. Ele presupun un cititor familiarizat cu codurile unei bune educații clasice, dispus să progreseze pe drumul cunoașterii, convins de puterea magică a creației poetice (și a imaginilor izvorâte di această). Sunt niște cărți care n-au fost niciodată ușor de citit; cărți pe care modernitatea, - confruntată cu multiplicarea surselor, cu noutățile științifice, cu transformările suferite de mai toate disciplinele cunoașterii, precum și cu noi modele intelectuale -, a încetat pur și simplu să le citească. Iar după ce acest lucru ce s-a întâmplat, n-a mai existat cale de întoarcere. Efortul recuperării codurilor culturale ale gândirii în imagini a fost pur și simplu prea mare.¹⁴

Este tributul pe care modernitatea trebuie să-l plătească comodităților de toate felurile, pe care epoca noastră le-a dobândit în schimbul sărăcirii spirituale, o istorie a modului în care am ajuns ceea ce suntem... și a ceea ce am pierdut pe parcurs. Ioan Petru Culianu pe urmele lui Ficino și Pico atrage atenția că ființa umană este un foarte sensibil seismograf, al cărei spirit este mereu perturbat de o infinitate de influențe exterioare venind de la stele, din situarea geografică și constituția materiei înconjurătoare, sau de la cei din jur. Mecanismul acestor rețele spiritual-fantastice e mai puțin interesant decât rezultatul lor, concludă D. Jalobeanu; ce avem în Centrul universului, scrie ea, e o ființă purtată de valuri,

adică într-o continuă schimbare, foarte fluidă, a cărei materie (și *spirit* - adică vehiculul pe jumătate material, pe jumătate spiritual al sufletului) ce este mereu supusă celor mai diverse transformări conform principiului ficinian după care superiorul dictează întotdeauna, transformând substanțele și entitățile inferioare.

În lucrarea *De umbris idearum*, Bruno publică așa cum am văzut, prima și fundamentala sa *ars memoriae*, în care vor fi ideate primele sale motive teoretice ale problematicei etice și ale filosofiei istoriei și ale cosmologiei sale, centrate pe tema *umbrelor* cu trimitere directă la *Teologia platonice* a lui Ficino, adevăratul nucleu arhimedic al întregii filosofii bruniene, fie că privește caracterul conștiinței umane, fie că consideră structura universului infinit și a raporturilor sale cu „primul principiu”, cu Dumnezeu și lumina sa absolută.

Note

- 1 Frances A. Yates, *Arte della memoria*, Einaudi, Torino 1993, p. 101.
- 2 Cf. comentariilor făcute de M. Picardi la *Arta memoriei*.
- 3 Ivi, p. 97.
- 4 Ibid. p. 23.
- 5 Cfr. G. Bruno, *Corpus iconographicum. Le incisioni nelle opere a stampa*, catalog, reconstrucții grafice și comentarii, ed îngrijită de M. Gabriele, Milano 2001, pp. 72-85.
- 6 Matteo D'Amico, *Giordano Bruno, Aventurile și misterele marelui magician din secolul al XVI-lea*, Edizioni Piemme, Milano 2000, pp. 116-128.
- 7 Cf. F. Yates, *Larte della memoria*, p. 205.
- 8 Ibid. p. 241.
- 9 Ibid. p. 199.
- 10 Ibid. p. 126.
- 11 Cf. Dana Jalobeanu, *Magie, operații fantastice și tot ceea ce am pierdut când am câștigat modernitatea: Eros și magie în Renaștere după 35 de ani*, publicat în *Cărțile noastre preferate* (Ce mai citim) în 2020.
- 12 Ivi, Dana Jalobeanu, *Magie...*
- 13 Ibid. Dana Jalobeanu, *Magie...*
- 14 Ibid. M. Jalobeanu, *Magie...*

Caragiale și Răscoala din 1907 (I)

Iulian Cătălui

Geneza eseului-pamflet 1907. Din primăvară până-n toamnă

Unul dintre cele mai puțin analizate și disecate texte ale dramaturgului și prozatorului Ion Luca Caragiale a fost și este studiul-pamflet 1907. *Din primăvară până-n toamnă*, în care își exprimă idei socialist-poporaniste, oricum de pe poziții clar de stânga, fiind profund impresionat de „mizeria țăranilor”, dar și opinii extremiste prin ideea unei „france lovituri de stat”. Totodată, sintagma „din primăvară până-n toamnă” se referă la perioada de timp în care și-a scris autorul *Scrisorii pierdute* cele trei părți ale studiului și nu la durata răscoalei, cum s-ar fi putut considera. Criticul Garabet Ibrăileanu susținea că I.L. Caragiale își exprimase direct „antipatia pentru clasele de sus și simpatia pentru țăranime” în unicul lui articol politico-social, *Politică și cultură*, dramaturgul reprezentând critica socială extremă a liberalismului, făcută în numele „celor mici și obișnuiți de formele nouă”¹. La rândul lui, regizorul și omul de teatru Sică Alexandrescu, care a montat, printre altele, *O noapte furtunoasă*, considera că I.L. Caragiale, prin acest „pamflet justițiar”, a pus la zid „întreaga oligarhie” de atunci, sufletul dramaturgului sângărând pentru dreptate, el dovedind „cea mai autentică expresie a sentimentului patriotic și cetățenesc” care se înălța în el peste forța lui satirică și o „dârză revoltă umanitaristă”².

Deși el nu poate fi catalogat drept un intelectual de stânga, socialist, semnificativ este faptul că I.L. Caragiale a fost foarte afectat, sau cel puțin așa a lăsat să se creadă, de declanșarea și reprimarea severă, neomenoasă a Răscoalei de la 1907. Evenimentele crude și sângeroase care-l găsiseră departe de țară, l-ar fi zguduit „în fibrele cele mai intime ale sensibilității sale”, determinându-l să ia o atitudine „răspicată”, dură și chiar radicală, dacă nu chiar extremistă.³ Știrea despre izbucnirea „Marii Răscoale” l-a lovit „cumplit” pe dramaturg, după cum susține chiar fiul său mai mic, Luca Ion Caragiale (Luchi), în *Amintiri despre Caragiale (Ideea Europeană, I, 29-30, 4-11 ianuarie 1920)*, el având să fie martor al „zbugiumului” tătanelui său: „Una din amintirile puternice pe cari le păstrez despre părintele meu e aceea când i-am adus întâiul jurnal nemțesc care amintea revolta țăranilor din 1907. În omul acela, care persiflase veșnic avinturile patriotice, o groaznică suferință a început să clocotească. A stat zile întregi nemișcat, cu capul sprijinit în mîni. Când îi vorbeai, se trezea ca din vis și răspundea întrebărilor cu glasul obosit. Pe urmă, deznădejdea era înăbușită de revoltă. Striga că bine le făcea ciocoilor. Voia să plece, să vază ce se întâmplă în țara lui, și deznădejdea iar îl paraliza. Într-o noapte, febril și iritat, a scris broșura-pamflet 1907. *Din primăvară până-n toamnă*, a trimis la *Die Zeit* din Viena prima parte tradusă de Mite Kremnitz, iar manuscriptul românesc l-a închis într-un

sertar”⁴. Această primă parte, publicată în *Die Zeit* din Viena (nr. 1624, Mittwoch, den 3 April, 6 Jahr), purta titlul: *Rumänien, wie es ist, von einem rumänischen Patrioten*, adică, *România, cum este, de un patriot român*, și cu următoarea notă redacțională: „Ideile de față se datoresc peniței unuia dintre cei mai proeminenți publiciști români. Ele dau o icoană nefalsificată a stărilor din România, care sunt vinovate de înfricoșătoarea mișcare țărănească. Dacă autorul, în critica sa, lovește câteodată dincolo de țintă, durerea este aceea, care pune vorbele aspre în gura patriotului”.

O amintire zguduitoare din acele zile agitate, înfrigate, de la Berlin, a fost transmisă și de fiica lui Caragiale, Ecaterina Logadi: „Sângeroasele represii ale răscoalelor din 1907 l-au zdruncinat. Îl văd și azi plângând la primirea veștilor. Avea pentru țăran o dragoste nemărginită. Niciodată nu i-a ridiculizat în povestirile sale și totdeauna i-a descris cu gravitate și cu afecțiune. Auzind cum țăranii erau masacrați, suferea cumplit. Atmosfera din casa noastră devenise copleșitoare. Tata a stat închis în camera lui câteva zile și a scris într-un suflet articolul care a fost publicat întâi la Viena într-un ziar și apoi în broșură, în țară. (...)”⁵.

Astfel, „furtuna tragică” din 1907 a găsit în sufletul lui Caragiale, cu prudență izolat de frământările de tot felul din patrie, răsunetul cel mai surprinzător și mai neașteptat, în raport invers proporțional cu distanța⁶. Această „mișcare seismică din micul regat danubian” l-a distrus sufletește, l-a copleșit pe „recele observator din depărtare”, pe comicul cinic, pe umoristul Caragiale, după propria sa expresie spirituală, dispunând de „franzela albă a surghiunului”, „nemicindu-l pentru o bucată de timp”⁷.

Recules după „criza sufletească” în care căzuse, I.L. Caragiale s-a zbatut și a căzut într-o altă criză, cea a „așteptării informațiilor”, provocându-le febril, scriind tuturor prietenilor din țară și dorind cu ardoare detalii.⁸ De exemplu, i s-a plâns criticului și eseistului Paul Zarifopol (1874-1934) că nu i se răspunde: „Aștept în zadar comunicări din țară. Am scris 7-8 scrisori, nimeni nu mi-a răspuns până acuma...”⁹ La un moment dat, el vrea să plece în micul regat danubiano-pontic, nemaivând stare, dar este stopat de „ai lui”, să nu care cumva să se aventureze în necunoscut. Știrea represaliilor l-a revoltat: „Teroarea Muntenia întrece orice macabră închipuire africană. După *Lokalanzeiger*, pare rezerviștii răzvrățiți ucis colonelul Lambru, prietenul. Telegrafiat Delavrancea. Aștept răspuns. Nu pot sta locului”¹⁰. Caragiale culegea informații de peste tot. El îi scria lui Zarifopol, despre ce auzise sau aflase despre răscoală, următoarele: „În România, evenimentele se precipită cu desulă aiureală. S-a descoperit că armata a comis atrocități nespuse (oameni nevinovați uciși sumar, sate nevinovate prefăcute-n cenușă), cari se denunță precis și cu dovezi netăgăduite. (Era

de prevăzut: tătari contra tătari). Se pretinde că făptuitorii vor fi urmăriți și dați judecății: altă serie de procese criminale! În multe părți, țăranii stau liniștiți; dar nu vor să iasă la muncă și tot mîrșie. La mai toate perchezițiile se găsesc broșuri de-ale lui Haret (Ministrul Cultelor) despre *Chestia țărănească* și *Discursurile* lui Morțun (al Lucrărilor Publice)... Aștept în zadar comunicări din țară. Am scris șapte-opt scrisori; nimeni nu mi-a răspuns pînă acuma... În vremea asta, politicienii noștri au turbat. *Pester Lloyd* a publicat o scrisoare a Exc. Sale P.P. Carp către un vechi prieten, politician austriac, trimisă încă de pe la începutul răscoalelor. Carp nu vedea altă scăpare decât o *intervenție străină*. Gazetele liberale îl rad acuma fără săpun; junimiștii dau din colț în colț, iar Filipescu e gata să treacă la Cantacuzino, spre a-i îngropa de vii pe Take Ionescu și pe Bădărău – un balamuc de țesături și de intrigi bizantine. Filipescu, prin *Epoca*, a *scornit* că unii din miniștrii plenipotențieri străini ar fi făcut stăruitoare reprezentări d-lui Sturdza în privința numirii de prefecți socialiști-nihiliști tocmai în județele limitrofe cu teritoriile respective. Înțelegi dumneata cum vine vorba dumnealor. Liberalii îl denunță ca trădător de patrie [...]. La liberali iar este încurcătură, cu toată aparenta armonie. Sturdza a voit (din ce ai cetit mai sus, înțelegi) să elimineze din minister pe Haret și pe Morțun, înlocuindu-l cu Poni pe cel dintii și păstrînd interimatul Lucrărilor Publice pentru vreun colțat. („Să nu uit a-ți spune că la atelierile din Pășcani s-au arestat 12 maeștri socialiști, cum se pretinde, turburători, cari ar fi ajutat la răscoale și ar fi înlocuit într-o sală de adunare portretele familiei regale cu ale lui Marx, Engels, Lasalle etc. Arestații au fost maltratați. S-au găsit la ei *Discursurile* șefului lor suprem, ministrul Lucrărilor Publice.) La remanierea dorită de Sturdza, s-a opus Ionel Brătianu, care este trup și suflet cu generoșii. – En attendant, teroarea de jos fiind potolită, a început reacțiunea, teroarea de sus. Administrația și armata stau la dispoziția arendașilor și proprietarilor: liste de proscricțiuni contra țăranilor mai independenți. Țăranii merg la arendași și proprietari să se răscumpere, dînd polițe iscălite în alb. În sfîrșit, cum e mai bine. Gazete senzaționale spun prăpăstii despre eventuale remanieri de cabinet”¹¹.

Caragiale aștepta până și venirea controversatului fruntaș socialist Constantin Dobrogeanu-Gherea (care era socrul lui Paul Zarifopol, acesta împrietenindu-se cu autorul în Germania), punându-și mari speranțe în el, fiind sigur că Gherea va veni cu desaga plină de știri și vrînd chiar să-i iasă în întâmpinare: „Să așteptăm pe d. Costică. Sunt sigur că ne vine cu desaga plină de știri plăcute. Rogu-te, anunță-mă precis cînd e să sosească. Dacă asta nu ți-ar deranja vreo combinație, te-aș însoți bucuros întru întâmpinarea simpatriotului, sau, pe altă cale, v-aș ieși înainte undeva. Am nerăbdare să scotocesc în desaga...”¹². Ținînd cont și de aceste informații, unii au spus că autorul *Momentelor* și *Schițelor* a fost dezinformați de presă și de amici, care își colectau informațiile, articolele și știrile din vecinătatea, preajma, anturajul nefastului socialist C. Dobrogeanu-Gherea, un adept al odiosului economist, ideolog și pseudo-filozof Karl Marx ot Trier, și că era de-a dreptul “confuz și derutat”¹³. Menționăm că în *Studii critice* (1890), Constantin Dobrogeanu-Gherea scriese despre opera lui Caragiale că: „Analiza



Nikolai Lagoida
ulei pe pânză, 100 x 90 cm

Online (2018)

psihică a tipurilor nu e destul de adâncă, tipurile sunt mai ales descrise și analizate din punctul de vedere exterior. Adâncile mișcări sufletești, cari caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puțină măiestrie decât caracterizarea tipului și caracterului exterior”. Pe de altă parte, astuțiosul C. Dobrogeanu-Gherea, sau „d. Costică”, cum îl numea Caragiale în aceeași scrisoare către Paul Zarifopol, susținea că „răscoalele la noi au ceva comun cu crizele economice din societatea capitalistă, explicate de Karl Marx; ele au aproape aceeași periodicitate, izbucnesc cam la distanța de zece ani și devin tot mai violente, cu tendința, însă, de a scurta această distanță, pentru a deveni cu vremea mai liniștite, mai cronice”¹⁴. Ideea ciclicității sau periodicității răscoalelor din România după modelul crizelor economice și industriale din Occidentul secolului al XIX-lea și a *Capitalului* lui Karl Marx era eronată, deoarece în România avuseseră loc doar două mari răscoale țărănești, în 1888 și cea din 1907, deci la o distanță de 19 ani.

Revenind la problema “țeranilor” (vorba lui Iorga) români, ministrul liberal al Instrucțiunii, Spiru Haret, marele reformator al învățământului românesc, și nu numai, despre a cărui broșură, *Chestia țărănească* apărută în 1905 scrisese chiar Caragiale, făcea următoarele observații juste și clare vizavi de problema țăranilor, pământului, arendeii ș.a.: „Țăranii cer mereu pământ. Ei socotesc că dacă li se va da pământ cât de mult, toate relele lor se vor lecu. Aceasta nu este adevărat, sau e adevărat numai în parte. Dovadă este că cei care au fost împroprietăriți la 1864 (în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, n.n.), la 1879 (în „epoca” lui Carol I, n.n.), se plâng ca și ceilalți. Pământurile date la 1864 și la 1879 s-au fracționat peste măsură prin moștenire; altele s-au arendat pe nimic la cămătari, pe câte 10 și 15 ani; iar cei care au pământul întreg, încă se plâng de sărăcie, pentru că nu știu să scoată din el tot folosul ce se cuvine”¹⁵. Spre deosebire de alți politicieni și miniștri, cărora nu le păsa deloc de soarta „lucrătorilor pământului”, Spiru Haret a luat măsuri pentru „îmbunătățirea situației țăranilor”, prin legi care înființat băncile locale de credit sau băncile populare, în anul 1903, și au permis țăranilor să creeze „cooperative sătești” în 1904.¹⁶

Răscoala din 1907 a însemnat mult, prin consecințele lor, și pentru istoricul Nicolae Iorga (care publicase în 1904, în revista *Sămănătorul* articolul *Procesul unei răscoale de țărani*, care dovedea „o bună cunoaștere a suferințelor și frământărilor țăranimii, dar și o participare la drama lor”), izbucnirea ei fiind comparată cu un „trăsnet din cel mai curat senin”, în ciuda „nesfârșitei puteri de a răbda a acestui neam, seculara-i deprindere cu toate suferințele”¹⁷. Guvernul lui Gh. Gr. Cantacuzino, despre care se spunea că „nici nu cetea rapoartele prefectilor altfel decât prin intendentul său, era așa de slab – mai spune Iorga – încât trebuia neapărat să fie crud”¹⁸. Istoricul susține ironic și puțin antisemit că „pentru nu știu ce neînsemnate ciocniri cu evrei arendași și circiumari, pe un domeniu asupra căruia se întindea atotputernicia economică a lui Mochi Fișer, ciudat prepus al capitalurilor galițiene, a cărui înfățișare, mentalitate și cultură nu întreceau pe a boccengiilor din copilăria mea, făcându-și socotelile de milioane în gând la oprirea în stații, fără a se coborî din vagon, se puse armata în fața unor oameni cari nu se temuseră niciodată de nimeni”¹⁹. Iorga a fost impresionat, mai ales când s-a tras asupra „nenorociților a căror durere găsise o clipă glasul pentru a se exprima”, scriind și el, „cu nemărginită indignare pentru acest act sălbatic” acel *Dumnezeu să-i ierte*, „blăstăm contra unei întregi clase parazitare”, care va deveni apoi, răspândit larg de „mîni nevăzute”, împreună cu *Noi vrem pământ* de George Coșbuc, unul din „strigătele unei teribile revolte”, care cuprinsese România Mică de la un capăt la altul.²⁰

La fel și prozatorul Panait Istrati a fost zguduit de marea răscoală, scriind și un roman despre aceasta, *Ciulinii Bărăganului* (ecranizat în vremea comuniștilor, prin 1957, de un regizor francez, Louis Daquin, cu Florin Piersic în rolul principal) și crezând că guvernul român a asasinat unsprezece mii (11.000) de țărani, cifră aberantă, în opinia mea, și a ras de pe suprafața pământului trei sate, Stăniliești, Băilești și Hodivoaia, „crime săvârșite în martie 1907 și rămase nepedepsite”. Nu mai vorbim de scriitorul Liviu Rebreanu, care a înfățișat și el puternic și realist marele eveniment de la 1907 în faimosul său roman *Răscoala*. Chiar și dramaturgul Victor Ion Popa a fost puternic impresionat de răscoalele țărănești din 1907, încă elev fiind, și va scrie o „tragedie cumplită”, după propria expresie, pe care a și pus-o în scenă și chiar a jucat-o împreună cu colegii săi de la Liceul Internat din Iași!²¹

Revenind la autorul piesei *Conu Lenida față cu reacțiunea*, acesta a improvizat și el, într-o noapte, „magistralul articol”, spune Șerban Cioculescu, care constituie partea întâi, masivă, a viitoarei polemice broșuri *1907*, tipărită anonim în ziarul vienez de dimineață *Die Zeit*.²²

După Al. George, *1907 – din primăvară până-n toamnă* este un text de „mare vehemență a expresiei”, în care a încercat un „adevărat rechizitoriu al societății românești din ultimele decenii”, în care dramaturgul explica „tristul și neașteptatul eveniment al răscoalei”²³. În schimb, pentru Gala Galaction, cărticica lui Caragiale, *1907*, era o „plachetă de bronz pusă la picioarele operei lui nemuritoare (...). Caragiale nu ne iubea și avea mare dreptate. De aceea n-a voit să moară printre noi!”²⁴.

Textul a fost considerat de contemporanii lui Caragiale și de posterioritatea „mai calmă” în

doă moduri sau feluri diametral opuse; unii au văzut în el un „gest lipsit de tact”, un „pamflet în care suntem denunțați cu exagerare străinătății” și pe care autorul din Haimanale, „întru nimic îndreptățit să-l rostească”, la semnat... anonim, după modelul unuia din eroii comediei *O scrisoare pierdută*, celebrul Farfuridi, în timp ce alții au crezut că pamfletul ar fi chiar o „lucidă și dureroasă analiză făcută de un observator care spunea în linii mari adevărul”, în ciuda faptului că soluția caragialiană de instaurare a unui regim de autoritate regală, care să ia decizii politice peste voința parlamentului și al partidelor politice, care asigurau cât de cât o democrație viabilă, era una utopic-iluzorică.²⁵

În realitate, I.L. Caragiale a scris despre societatea sa, despre lumea rurală, în textul menționat, din afara ei, necunoscând-o într-un mod profund, universul și imaginația lui fiind citadine.²⁶

Citit în zilele noastre, susține criticul și istoricul literar Dan C. Mihăilescu, acest studiu-pamflet, i-aș spune, are un efect „de-a dreptul devastator” și, dacă se va face „o revigorare a interesului pentru Caragiale, din această direcție, zonă ar fi de așteptat”²⁷.

Note

- 1 Garabet Ibrăileanu, *Studii literare*, vol. I, București, Ed. Minerva, 1979, p. 181.
- 2 Sică Alexandrescu, *Tovarășul meu de drum, tutunul*, București, Ed. Eminescu, 1973, pp. 190-191.
- 3 Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 119.
- 4 Șerban Cioculescu, *cp. cit.*, p. 121.
- 5 Sică Alexandrescu, *cp. cit.*, p. 191.
- 6 Șerban Cioculescu, *cp. cit.*, pp. 121-122.
- 7 *Ibidem*, p. 122.
- 8 *Ibidem*, p. 122.
- 9 *Ibidem*, p. 122.
- 10 *Ibidem*, pp. 122-123.
- 11 *Ibidem*, pp. 269-270.
- 12 *Ibidem*, p. 270.
- 13 Alex Mihai Stoenescu, *Istoria loviturilor de stat în România, 1821- 1999, vol. 2. Eșecul democrației române*, ed. a 2-a, București, Ed. RAO, 2010, p. 235.
- 14 C. Dobrogeanu-Gherea, *Neoiobăgia. Studiu economic-sociologic al problemei noastre agrare*, ed.a II-a, București, Ed. Universală, 1910, p. 175.
- 15 Spiru Haret, *Chestia țărănească*, București, Ed. Carol Göbl, 1905, p. 7.
- 16 Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Enciclopedică, 1999, p. 398.
- 17 Nicolae Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, vol. III, București, Ed. Minerva, 1981, p. 56.
- 18 Nicolae Iorga, *cp. cit.*, pp. 56-57.
- 19 *Ibidem*, p. 57.
- 20 *Ibidem*, p. 57.
- 21 Victor Ion Popa, *Mușcata din fereastră*, București, Ed. Minerva, 1984, p. XXX.
- 22 Șerban Cioculescu, *cp. cit.*, p. 123.
- 23 Alexandru George, I.L. Caragiale, în vol. *Reveniri, restituiri, revizuirii*, București, Ed. Cartea Românească, 1999, p. 45-46.
- 24 Sică Alexandrescu, *cp. cit.*, p. 192.
- 25 Alexandru George, *cp. cit.*, p. 46.
- 26 *Ibidem*, p. 46.
- 27 Dan C. Mihăilescu, I.L. Caragiale din primăvară până-n toamnă, studiu introductiv la *Publicistică și Corespondență*, București, Ed. „Grai și suflet – Cultura Națională”, fără an, p. XX.

O filosofie anticipatoare

Andrei Marga

Hegel ne-a obișnuit cu înțelegerea mai profundă a filosofiei, ca expresie a timpului ei. Filosofia se schimbă – o face la intervale mari, precum istoria generală, dar nu rămâne aceeași. În definitiv, continua referință care este filosofia lui Kant nu mai era ultima când apăreau *Bazele întregii teorii a științei*, ale lui Fichte, sau *Fenomenologia spiritului*, a lui Hegel. Acesta nu mai era nici el culminația după ce Feuerbach, Kierkegaard, Nietzsche și Peirce au urcat pe scenă. Husserl, Wittgenstein, Heidegger aveau, la rândul lor, să-i plaseze în istorie pe toți aceștia. Iar Habermas, Dieter Henrich, Brandom au elaborat filosofii ce permit, între altele, explicarea opticii antecesorilor.

Cei care au urmărit evoluția filosofiei de peste o jumătate de secol sunt izbiți de schimbări. Hilary Putnam a considerat că perioada postbelică este mai bogată în înnoiri decât întreaga istorie anterioară a filosofiei. Aș spune chiar mai mult – cotiturile în filosofie au fost mai dese ca oricând în istorie. După ce în secolul al XIX-lea s-au produs cotiturile „istorică” (Hegel), „antropologică” (Feuerbach), „existențială” (Kierkegaard), „spre reflexivitate” (de Biran), „spre înstrăinare” (Marx), „axiologică” (Nietzsche), „spre intenționalitate” (Brentano), „semiotică” (Peirce), secolul ce a urmat a adus noi cotituri. S-au înregistrat „cotitura sensului” (Husserl), cea „lingvistică” (Wittgenstein) și cea „hermeneutică” (Heidegger). Au urmat „cotitura epistemologică” (Carnap), „spre raporturile ascunse” (Foucault), „cotitura comunicativă” (Habermas), „spre structuri” (Luhmann), „metafizică” (Dieter Henrich) și „spre pragmatica comunicării” (Brandom). Neuroștiințele, genetica, informatica, cosmologia schimbă orizonturile. Ceea ce nu se putea ieri, azi se poate.

Nu se mai ajunge la istorie plauzibilă fără a cunoaște cotiturile din filosofie – începând cu cea „istorică”, „socială”, „lingvistică”, „a sensului”, „hermeneutică”, „pragmatică”. Nici la cultură sincronizată.

Pe de altă parte, în realitatea vieții s-au produs schimbări provocatoare. De pildă, democrația s-a dovedit soluția, dar a intrat în criză. Prin robotizare dispar profesii tradiționale. Inteligența artificială permite tablouri fără precedent ale realității. Călătoria în cosmos devine parte a turismului. Cultura înfruntă crearea de ființe umane în laborator, expansiunea virusilor, devizele „transumanismului” sunt noua ideologie.

Este ora regândirii lumii. Din capul locului se cuvine, însă, să ridicăm privirile mai sus decât imediatul și peste presiunile la adaptare și să adoptăm coordonatele cele mai largi. Stabilirea faptelor, explicația științifică, inovația conceptuală, experimentarea și viziunea au acum a-și da mâna. Filosofia nu mai poate fi relevantă fără acestea.

Prin definiție, filosofia stă sub imperative dificil de conciliat: să prindă întregul, să o facă metodic, să fie deschisă față de schimbările din viața de azi (globalizarea, nanosciențizarea, digitalizarea) și să asigure resurse de sens vieții. Câțiva gânditori au revizitat mai nou însăși conceperea filosofiei și au elaborat filosofii noi (*Introducere în filosofie contemporană*, 2014), tocmai pentru a face față la ceea ce se petrece.

M-am oprit în articolul *Sincronizarea filosofiei și culturii* la conceperea ce rămân oarecum în cadre clasice – Heidegger, Rorty, Henrich. Apoi, sub titlul *Înfruntarea prezentului*, i-am abordat pe Brandom și Habermas, care trec filosofarea în mediul culturii zilelor pe care le trăim. Închei expunând opțiuni proprii, în forma condensată a unor teze, și trimitând, pentru detalii, la volume personale.

Rezum mai întâi opinia mea relativă la conceperea amintite ale filosofiei.

Heidegger avea dreptate să spună că filosofia, rămânând tributară metafizicii, nu atinge concretul vieții. Ea rămâne la existent, „ființa (Sein)” fiindu-i inaccesibilă. Nu mai vorbesc de „ființarea umană (Dasein)”, pe care filosofia a dedus-o mai mult, din considerații despre lume.

Numai că și „ființarea umană” și „ființa” pot fi captate abia plecând de la ceva. Hegel le-a privit plecând de la conștiința libertății, Darwin de la supraviețuire în lupta existenței, Marx de la accesul la bunuri, Nietzsche de la capacitatea de creație, Heidegger de la faptul finitudinii, al fragilității indepasabile a existenței umane.

Punctul de plecare se cere lărgit. Richard Rorty avea dreptate să spună că este timpul să plecăm de la cotitura lingvistică și implicațiile ei în înțelegerea prestațiilor umane. Filosofia devine critică conceptuală și, mai larg, culturală. Numai că astfel ea descrie posibilități și conturează oportunități, dar are prea puțin de spus despre ceea ce este de făcut.

Dieter Henrich are dreptate să atragă atenția asupra conștiinței de sine. Nu se ajunge la schimbare a realității în care trăim fără a angaja conștiința de sine. Numai că istoria se joacă nu numai în conștiința de sine, ci și în afara acesteia – în organizările devenite rigide din lume. Cum le abordăm?

Robert Brandom are dreptate să constate că, în calitate de oameni, recurgem la practici raționale, recunoaștem autoritatea anumitor aserțiuni și că acestea stau pe straturi ale interacțiunilor. Nici o susținere nu este fără implicarea de interacțiuni. Numai că și o astfel de optică se expune la întrebarea: ne limităm la a privi ceea ce este?

Jürgen Habermas are dreptate să reconstruiască realitatea pe care o trăim condus de întrebarea asupra condițiilor necesare și suficiente ale unei reproduceri cu sens a vieții umane. Foarte probabil, însă, reconstrucția trebuie completată cu o construcție capabilă nu numai să restituie convingător ceea ce este din perspectiva posibilităților mai bune, ci și să anticipeze viitorul.

Precum odinioară la Hegel, asumându-ne întregul vieții, temele duc mereu la alte teme. Bunăoară, nu putem face față întregului fără a plonja în realitatea dată – a o semnifica, a o explica și a croi o ieșire atunci când este sub nivelul conceptelor din care își revendică legitimitatea. „Gândirea postmetafizică” are azi meritul de a fi intrat ca filosofie, cu analize proprii, în ceea ce este dat în jur.

Opinia mea – și cu aceasta *prima mea teză* – este că *filosofia are de plecat de la noi diagnoze ale societăților și lumii în care trăim*. Este adevărat că nu poți da o diagnoză temeinică fără asumții



Nikolai Lagoida
ulei pe pânză, 100 x 120 cm

Convorbire (2018)

teoretice adecvate. Alegerea lor nu este arbitrară. Există – iar faptul îl asum în teoria cunoașterii (*Cunoaștere și sens. O critică a pozitivismului*, 1984) – o continuă dependență până și a stabilirii faptelor de asumții teoretice.

Este de recunoscut, însă, și continua dependență a asumțiilor teoretice de fapte stabilite precis. Îmi asum „cercul hermeneutic” ca ceva inevitabil – un punct de plecare fecund al cunoașterii. *Asumțiile cu care operez – și astfel trec la a doua mea teză – le văd concentrate în prelungirea proiectului modern de umanitate*. Nici premodernitatea și nici postmodernitatea nu sunt orizonturi realiste.

Proiectul modern al umanității stă, cum știm, pe trei piloni. Este vorba de ceea ce vechii greci au prins sub termenul de „viață bună”, de ceea ce strămoșii romani au captat sub termenul „viață virtuoasă” și de ceea ce vechii evrei au avut în vedere când au vorbit de „viață veșnică”. Nu ocolesc să subliniez că acești termeni se cer ei înșiși reconstruiți înăuntrul reproducerii moderne a vieții.

În definitiv, cu ce probleme ne confruntăm ca oameni care am deschis ochii asupra lumii în condițiile modernității? Ce avem a atinge? Ce poate constitui acum punctul de plecare al filosofiei asupra lumii?

Putem răspunde cu o listare. Este vorba de: hrană și adăpost; evitarea durerii, tămăduirea și rezistența la boli; facilitarea muncii și evitarea muncii ca trudă; răsplata echitabilă a muncii; relație cu altul și dreptatea în această relație; ajutorarea dezinteresată în caz de nevoie; participarea la decizia ce-ți afectează viața; libertatea personală; absența dominației și asupririi; acces la învățătură; iubire; obținerea frumosului. *Ca a treia teză susțin că acest tablou – nu doar pe fragmente, ci și cuprinzător – este de asumat astăzi*.

Orice om, dincolo de origine socială, culoare, pregătire etc., are nevoie, într-o măsură sau alta, de acestea. Cum se ating ele? *Răspunsul meu – și cu acesta a patra mea teză – este că aspirațiile vieții umane se satisfac prin acțiuni și reflecții felurite, pe humusul tradițiilor culturale*. Formulată filosofic, o unificare gen „știința unitară” sau „să fim morali” sau „să promovăm valori spirituale” sau „să muncim” sau „să facem politică” nu este posibilă – chiar

dacă fiecare deviză își află justificarea ei contextuală. Altfel spus, monismul acțiunilor, care încearcă să obțină performanțele amintite dintr-una dintre acțiuni, nu dă rezultate.

Amintesc câteva experiențe. Prima este cea a socialismului răsăritean, care nu a putut ieși din reducerea acțiunilor la acțiunea strategică a unui partid. A doua este experiența neoliberalismului, care nu poate ieși din reducerea acțiunilor la competiția intereselor pe piață. Mai poate fi citată experiența intelectualității, care nu poate ieși din izolare câtă vreme toarce doar firul propriilor trăiri. Pot fi citate și altele.

În orice caz, lista acțiunilor trebuie rafinată, în continuare. Știm de la Hegel că pentru o reproducere a vieții care să fie și culturală și umană este nevoie de „muncă”, „interacțiune”, „limbă”, știm de la Max Weber că este nevoie de „acțiune rațională în raport cu un scop” și de „acțiune rațională în raport cu o valoare”, știm de la Habermas că este nevoie de „acțiune rațională în raport cu un scop” („acțiune instrumentală” și „acțiune strategică”), „acțiune comunicativă”, „acțiune dramaturgică” și reflexivitate. Știm destule de la alți autori. Sunt de părere că mai trebuie adăugate „acțiunea reflexivă”, „acțiunea emancipativă”, „raportarea la absolut”, ca tot atâtea acțiuni ireductibile, împreună cu tipurile de cunoștințe ce le susțin.

Încă nu sunt clarificate în tabloul cunoștințelor diferențele specifice ale reflecției, ieșirii de sub dominație și raportării la absolut. Știm mult despre activitățile producerii și cunoștințele care le servesc, despre interacțiunile din societate, dar se știe prea puțin despre autoafirmarea persoanei și comunității. Nu avem, de altfel, clasificarea științelor actuale.

Trăim în Europa un stadiu al modernității ce are diagnoze îngrijorătoare. Este vorba de fragilizarea libertăților și intrarea într-o „carcasă tare ca oțelul a supunerii” (Max Weber), de extinderea „cinismului” (Sloterdijk), a „vidului moral” (Lipovetsky), de trecerea la o societate a „minciunii” (Reinhardt), la una a „indiferenței” (Slama), cu corelatele lor. Pe altă latură privind lucrurile, este vorba de expansiunea societății „mediatice” (Adorno), a uneia „haotice” (Vattimo), a unei „societăți a cunoașterii”, nu și a „înțelepciunii”, a uneia a „comunicațiilor”, dar nu neapărat a „comunicării” (Habermas), de proliferarea „riscului” (Beck).

Nu se poate acționa fără a reuni diagnozele într-una ce le poate explica pe toate. *Teza mea, a cincea, este că putem face reunirea sub formula mai acoperitoare a „societății nesigure”* (Societatea nesigură, 2016). Este o societate în care, nu doar în geometria acceptată, ci chiar în practica vieții, o linie dreaptă este anevoie de trasat, iar siguranțele de odinioară (de pildă, a proprietății, a libertății, a triumfului adevărului și dreptății, a dezvoltării economice care lichidează sărăcia, a competenței ce generează soluții, a moralei ce rezultă din cunoaștere etc.) sunt puse la încercare de forțe mari.

Așa stând lucrurile, filosofia are ca menire acum – aceasta fiind a șasea mea teză – să exprime conceptual cum s-a ajuns la generalizarea nesiguranței și cum se poate ieși din nesiguranță. Nu doar filosofia caută răspunsuri, dar filosofia este angajată totdeauna, dacă investigația este dusă suficient de departe.

Știm prea bine – mai ales după ce un coleg ceh a avut răbdarea să cerceteze „filosofia nefilosofilor” – că există o „filosofie implicită” chiar la cei care resping filosofia. Nu mai putem fi de acord cu Hegel că până și luarea mesei poate fi interpretată,



Nikolai Lagoïda

Solaris - detaliu (2021) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

dar putem admite că în acțiunile prin care ne asigurăm viața se află angajări față de realitate ce se lasă explicitate.

Filosofia bine elaborată menține în actualitate, prin natura ei, variate puncte de vedere consacrate de istoria ei. De obicei nu poate fi filosof cel care nu are o bună înțelegere a istoriei filosofiei ca desfășurare de idei vii. Nu poate fi însă nici cel care se oprește aici. Manfred Riedel avea dreptate când socotea filosofia drept „gândire mai departe” – acea gândire ce merge atât de departe încât captează temeiurile ultime.

Trăim, pe de altă parte, în confuzia organizației a valorilor, pe care Nietzsche a anticipat-o. Din această confuzie nu este ieșire, fără a urca – dacă ne referim la cunoaștere – de la zvonuri și păreri, la informație, de la informație despre evenimente și păreri, la cunoaștere factuală, de la aceasta, la științe, de la tabloul științelor, la interogarea condiționării științelor și de la aceasta, la filosofie. *În general, iar aici este a șaptea mea teză, nu există ieșire spre cultura matură ce-și lasă urmele benefice în viața oamenilor fără filosofie.* Nu se înfrâng dificultățile vieții doar cu filosofie, dar ele pot fi depășite cu contribuția filosofiei la propriu, ce apelează la cultură și la răspundere pentru consecințe.

Carnap a plasat, într-adevăr, întrebările tradiționale ale filosofiei în sfera „problemelor fără sens” (într-o accepțiune proprie!). I se poate răspunde însă concludent, împreună cu Habermas, că „problema sensului vieții nu este lipsită sens”. Sensul propriei vieții și recunoașterea sensului vieților din jur nu sunt fără sens. *Cine nu interoghează sensul – aceasta este a opta mea teză – nu poate dezlega chestiunile practice din viața sa și a comunității.* Iar unde se caută sens este inevitabil filosofie.

În sprijinul filosofiei avem învățăturile istoriei. Unde nu e filosofare este fragmentare și delăsare. Unde nu e filosofie se trăiesc evenimente, dar nu se pot evalua durabil. Unde lipsește filosofia, se ajunge, eventual, la cunoaștere, dar nu și la înțelegere. Unde nu e filosofie, se trăiește prezentul, dar nu se pot arunca sonde în viitor. Unde nu este filosofie cultivată, acțiunea se stinge. *Filosofia – și cu aceasta a noua mea teză – este antidotul cultural cel mai profund la conformism și stagnare.* Filosofarea dă răspunsuri inspirate de întregul vieții noastre, al societății, al istoriei, al lumii și ferește oamenii de dogmatisme.

Filosofia este împinsă în umbră de suficiență și incultură și stă mereu sub presiunea ideologiilor.

Primului filosof, lui Thales, i se atribuie replica sugestivă potrivit căreia iubitorul de înțelepciune, privind spre înalt, se poate împiedica și cădea într-o groapă, dar oponenții săi sunt, de obicei, în groapă. *Filosofia poate opune ideologiilor – aceasta este a zecea mea teză – argumentul că nici o problemă nu se rezolvă fără perspectiva omului întreg, că este de apelat la capul și conștiința omului și că nu este înțelegere a lumii unde aceasta nu este luată ca întreg.* În întrebările privind importanța filosofiei este cuprins felul în care vrem să trăim.

Sunt multe feluri de exercitare a filosofării (Introducere în metodologia și argumentarea filosofică, 1992). Unii nu sunt intimidați de dificultățile ei în era practicizmului și a scientismului și propun reluarea formei celei mai ambițioase a filosofiei – care este metafizica.

Sunt, desigur, și variate feluri de a concepe metafizica. Unii o concep drept comentariu la categorii ale lui Aristotel (ființă, existență, mișcare etc.), în scopul de a arăta cum se înțeleg acestea în zilele noastre. O altă variantă reia clasicismul sub impulsuri ce vin din Heidegger. S-ar putea lua în seamă ce au spus Bolzano – că întrebările cele mai generale revin și atunci când se vrea eliminarea lor, sau Brentano și Dieter Henrich – care găsesc în conștiința de sine raportarea inevitabilă la absolut.

Kant, Hegel și Habermas sunt rezervați în privința soartei metafizicii. Eu cred că metafizica are viitor, dar cu statut schimbat. Observația mea este că efortul de a clădi metafizica doar prin revenire la autori de referință ne dă istorie a filosofiei, dar puține lămuriri asupra lumii. Ca urmare, revenirea la autori de referință ar trebui însoțită cu deschiderea spre realitatea trăită de oameni. *Nici metafizica, oricât de meta (adică „după și deasupra de”) fizică este – o spun ca a unsprezecea mea teză – nu se poate dispensa fără pierderi de științele actuale, nu poate face abstracție de societate și nu se poate deroba de obligația de a orienta în contexte noi.*

Religia este rivalul dintotdeauna al filosofiei. Evident, este vorba aici de religie la propriu – ceea ce înseamnă „legământ” între Dumnezeu și oameni, „revelație”, „mântuire”, la care se poate adăuga „liturghia”. Rivalitatea dintre religie și filosofie este la nivelul opțiunilor ultime ale viziunilor, dar concret au fost și pot fi oricând cooperări.

Cât de presantă este astăzi lămurirea relației dintre religie și filosofie ne dăm seama din faptul

că două opere monumentale ale filosofiei, tipărite recent, o au în centrul lor. Este vorba de *Schwarze Hefte* (2014-2021) ale lui Heidegger și *Auch eine Geschichte der Philosophie* (2019) a lui Habermas – care sunt însăși polii discuției actuale.

Heidegger a vrut să lămurească destinul „culturii occidentale” și să imprime un nou curs acesteia, într-o situație pe care el o socotește de „dezrădăcinare”. El înfruntă componentele pe care le vedea la originea „dezrădăcinării”: iudaismul, creștinismul, democratismul, americanismul, comunismul, tehnicismul modern. Nici cu unul nu este împăcat, iar viziunea sa vizează înlocuirea la rădăcină a acestora. Iar rădăcina este *Biblia*. Heidegger reprezintă în cultura modernă cel mai clar năzuința creării alternativei la *Biblie*. El considera, în interviul final, din 1976, că „nur ein Gott kann uns retten”, dar avea în vedere un zeu nou. A spus-o, într-un fel, și când, în *Caietele negre*, a speculat asupra numelui său: „Heidegger: unul care, păgân (*Heide*), întâlnește un câmp necultivat și o grăpă. Dar grapa trebuie să lase să meargă înainte, o lungă perioadă de timp, un plug, prin câmpuri de piatră” (*GA 97, 62*). *Caietele negre* oferă diverse probe ale „păgânismului” heideggerian.

Azi nu se poate spune că nu sunt zei printre oameni – încă numeroși. Voința, banii, puterea, divertismentul și altele sunt printre aceștia. Ceea ce se vede tot mai mult cu ochiul liber și se trăiește, uneori dramatic, este că putem avea zei, dar odată cu ei vin și vederile înguste. Heidegger nu a luat în seamă împrejurarea că de la optici înguste la întregul vieții este o distanță și că abia Dumnezeu permite abordarea întregului uman. În fapt, dintr-o astfel de abordare a lumii au venit economia, libertățile, cercetarea metodică, reflexivitatea și, cu ele, societatea modernă.

Pe bună dreptate, Habermas a recaptat relația originară dintre „cunoștință (*Wissen*)” și „credință (*Glaube*)” și a privit prin prisma ei istoria filosofiei. Filosofia a continuat și în cele mai laice formulări discursul relației dintre „credință” și „cunoștință”, iar Hegel a legat moralitatea, care devenise focusul antecesorilor, cu istoria, cultura și societatea. El a creat terenul intercalării, în relația dintre subiect și obiect a *Fenomenologiei spiritului*, a comunicării indivizilor socializați.

Habermas aduce analiza până în actualitatea vieții de azi. Trei convingeri capătă elaborare detaliată în *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Prima este aceea că modernitatea nu-și va rezolva problemele fără „legitimare”, „stat de drept democratic” și „democrație deliberativă”. A doua este aceea că „modernitatea derapează dacă spontaneitatea rațiunii proiectatoare de lume se usucă (*versiegt*) într-o transcendență din interior. A treia se referă la interpretarea „rațiunii (*Vernunft*)”. Habermas mărturisește „că încercarea mea de a da o genealogie a gândirii postmetafizice trebuie să încurajeze să concepem omul, ca și înainte, drept «animal ce dispune de rațiune» și să rămânem la un concept comprehensiv al rațiunii”. Un astfel de concept face ca filosofia să nu mai rămână la „toarcerea firului interiorității”, ci să fie răspuns viu la provocările cunoașterii și nevoile integrării sociale.

Este limpede – și cu aceasta trec la a douăsprezecea mea teză – că folosirea diferenței reale dintre filosofie și religie ca pretext al antagonizării lor și ignorarea șanselor de cooperare dintre ele nu folosește nici uneia. Nici Karl Barth, care cerea teologilor să lase filosofia în seama ei, nici Rudolf Carnap, care postula că filosofia și teologia cad în afara sferei propozițiilor cu sens nu fac față nevoilor noastre de azi. Abia o concluzie a lor este benefică.

Filosofic privind, este clar că, în consecința evoluției societății și reflecției, a avut loc disoluția Omului. Ca să fiu mai intuitiv, majuscularea omului cu Omul a fost părăsită de multă vreme fiind socotită nerealistă. Se observă ușor că nu se poate generaliza fără riscul contrazicerii despre un popor, o națiune etc. – mereu sunt excepții, pe care este lucid le luăm în seamă. Oricum, istorismul, cu privirea omului ca parte a istoriei, fenomenologia, cu centrarea pe ceea ce se petrece cu viața omului, pozitivismul, cu orientarea cunoașterii spre ceea ce este factual, structuralismul, cu sesizarea căderii omului sub controlul structurilor, au dărâmat Omul de pe soclu, în favoarea oamenilor vii, care-și reproduc viața lovită de limite sub condiții pământeste. Nu numai că nu mai putem discuta despre om precum Socrate, dar nici măcar așa cum au discutat Diderot sau Feuerbach sau, mai aproape de noi, Teilhard de Chardin sau Camus.

Numai că astăzi este clar că dărâmarea Omului de pe soclu are și un efect pervers. Este vorba de dizolvarea oamenilor în altceva – fie și în activități, precum comerțul, lupta cu ceilalți, consum, cobai în experimente etc. Este nevoie de o ridicare a orizontului atunci când se discută de oameni, iar majuscularea ține de acea ridicare.

Deocamdată, însă, viețile sunt prinse în plasa de relații create de mersul istoriei universale. Ne dăm seama de aceasta și din aceea că în timpul vieții unor generații – de fapt la cam douăzeci și cinci de ani – lumea s-a schimbat. Au fost anii 1990 care au pus capăt diviziunii postbelice a lumii, au venit anii 2010 care au creat altă constelație a supraputerilor. *De aceea, ca a treisprezecea mea teză, și filosofia este chemată să se asigure de structurarea realității istorice prin studii strategice*. Am răspuns acestui apel (*Filosofia unificării europene*, 2005; *The Destiny of Europe*, 2011; *România în Europa actuală*, 2018; *Europa și Israelul. O simbioză istorică*, 2020; *China ca supraputere*, 2021) și o fac mai departe.

Desigur că, mai ales în țări cu anumită asincronie a dezbaterii publice, mai au trecut fantasme. Una este aceea că ar continua și astăzi „războiul social” al primei jumătăți a secolului al XX-lea. Este o eroare, căci comunismul este mort demult – necazurile ce se trăiesc au deja alte surse, decidenții fiind alții. Altă fantasmă este aceea că lumea ar fi aceeași ca în 1990. Susținerea că „nu s-a făcut nimic în treizeci de ani” ține doar de miopia unora care caută să-și scuze sărăcia de idei și incapacitățile. Este tot eroare, căci deja sunt schimbări, actori și experiențe noi. O fantasmă și mai nouă este aceea că ar fi necesară o Mare Resetare, care să scoată oamenii reali din ecuația deciziilor.

S-a impus, între timp, o nouă constelație internațională, care face ca relația între cele mai vechi civilizații să reintre în scenă. De data aceasta nu ca retorică colonială, ci ca problemă concretă. *Așa cum arată deja studiile de logică a cunoașterii din SUA, va trebui acceptat – aceasta fiind a treisprezecea mea teză – că și alte culturi au ajuns la performanțe competitive chiar dacă au operat cu logică diferită a cunoașterii*.

Este un tropism răspândit acela de a pune mereu ceea ce se petrece pe alți umeri decât cei proprii. Din cauze diverse – ignoranță, lașitate, rea credință – se înlocuiește ceea ce ar fi cazul să facă oamenii cu învinovățirea destinului istoric. Se poate discuta la nesfârșit metafizica destinului. *Dar, ca a paisprezecea mea teză, afirm că este mereu sănătoasă, chiar și când deusolarea este mare, revenirea la Fichte – în mod exact la teza sa inspiratoare, conform căreia subiectul, oamenii,*

crează realitatea. O filosofie a angajării este necesară astăzi. Ea are într-o teorie a cunoașterii ce începe cu întrebarea și într-o logică ce operează cu complementaritatea argumentării și demonstrației (*Argumentarea*, 2010) veritabila ei introducere.

O filosofie a lumii actuale – așa sună a cinci-sprezecea mea teză – este, prin forța noilor realități, una ce are de prestat deopotrivă: analiza materială, sistematizarea conceptuală și anticiparea. Acestea sunt legate. Analiza materială și sistematizarea conceptuală se condiționează reciproc, iar anticiparea se sprijină pe ele.

Sunt filosofii care lămuresc lucruri mai mult pentru cercuri ale unui fel de a vedea îngust – nu pe alți oameni. Am căutat să evit acest pericol prin analize materiale (*Die kulturelle Wende*, 2005; *Crizele modernității târzii*, 2008; *Criza și după criză*, 2010). Filosofia fără analize materiale este doar un exercițiu, analize materiale fără filosofie sunt numai parțiale.

Uneori analizele materiale au fost materia nemijlocită în care construiesc soluții conceptuale sau acestea se exprimă în analize de fapte. În filosofia dreptului (*Justiția și valorile*, 2020) readuc justiția la valoarea dreptății, în filosofia statului (*Statul actual*, 2021) repun contractul la baza statului, în filosofia educației (*Educația responsabilă*, 2018) așez educația pe tripticul competențe, abilități, valori, în filosofia artei (*Prăfunzimea artei*, 2020) pledez pentru arta ca expresie a trăirii umane a lumii.

Sistematizarea conceptuală am început-o pe suportul istoriei filosofiei, observând filosofia de referință. De aici preocuparea mea a monografiilor (*Herbert Marcuse. Studiu critic*, 1982; *Filosofia lui Habermas*, 2005; *Absolutul astăzi. Teologia și filosofia lui Joseph Ratzinger*, 2010; *Reconstrucția pragmatică a filosofiei. Prăful Americii clasice*, 2017; *Heidegger*, 2021). Starea filosofiei și teologiei (*Relativismul*, 2004; *Religia în era globalizării*, 2005; *Philosophia et Teologia hodie*, 2008; *Filosofii și teologi actuali*, 2019) m-a interesat.

Numai că sistematizarea filosofică are de făcut față nu doar istoriei cugetării, ci și realității. Am căutat să aduc la formulare filosofia proprie, pragmatismul reflexiv (*Raționalitate, comunicare, argumentare*, 1991; *Întoarcerea la sens. Filosofia pragmatismului reflexiv*, 2015; *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filosofică*, 2016; *Rațiune și voință de rațiune*, 2017; *The Sense of our History*, 2019; *Cunoaștere și reflexivitate*, 2020), și să rezolv problemele ei de bază.

O filosofie care nu anticipează este întrecută azi rapid de multele calculări ale viitorului. Am și dat anticipări care s-au confirmat: de pildă, dependența tranziției de democratizare (*Die kulturelle Wende*, 2005), schimbarea lumii (*Schimbarea lumii. Globalizare, cultură, geopolitică*, 2012), noua cuplare a identității naționale cu modernitatea (*Identitate națională și modernitate*, 2018), corectura globalizării (*După globalizare*, 2018). Dincoace de acestea stau scrieri (*Ordinea viitoare a lumii*, 2017; *Viitorul Universității*, 2020) ce lămuresc ce se prefigurează.

Filosofia pe care am căutat să o articulez este anticipatoare, căci din datele realității și asumțiile rațiunii construiește nu doar tablouri, ci și alternative. Structura ei de gândire pe relația „dacă ...atunci...” îi asigură acest caracter. Ea este anticipatoare în lumina a ceea ce a angajat privind specificul uman și a ceea ce au a atinge oamenii modernității. ■

Colecția *Arta regală* (II)

Vasile Zecheru

S-a întâmplat ca lucrarea care deschide colecția *Arta regală* de la Editura Herald, intitulată *Francomasonerie și Companiaj*,¹ să fie semnată de către un *spiritus rector* în materie de teologie inițiativă, nimeni altul decât René Guénon (1886-1951) cel supranumit apostolul tradiției primordiale și mărturisitorului predaniei. Claritatea și rigoarea discursului acestui gânditor original și, cu deosebire, dimensiunea adânc vizionară a mesajului său îi aduc astăzi, ca suprem omagiu pe care contemporanii i l-au refuzat, un impresionant număr de adepți și o recunoaștere universală (Gioveti, pp 14-33; Messadié, pp. 325-335; Voican, p. 74).

Biografia lui Guénon este mai curând liniară și neimportantă sub raportul acțiunii și al implicării sale în tumultul vremurilor. Deși contemporan cu cele două conflagrații mondiale și cu nenumărate alte evenimente notabile, derularea vieții acestui neobosit explorator întru cele subtile nu pare a fi presărată cu întâmplări ieșite din comun. În toată seria de fapte ce alcătuiesc cursul monoton al vieții protagonistului, singura excepție de la regulă ar putea fi ruptura brutală produsă prin părăsirea lumii în care s-a născut și s-a format și mutarea sa definitivă la Cairo, în anul 1931.

Ca intelectual de o simplitate exemplară în viața sa particulară, Guénon nu ar fi acceptat,

desigur, să i se atribuie astfel de superlative și epitete precum cele menționate mai sus; acestea, însă, i-au fost conferite de către exegeți împreună cu solide argumentații care susțin întrutotul distincțiile respective căci, prin opera pe care a lăsat-o posterității, el a încercat și în mare măsură a reușit să amplifice percepția sacrului și a moștenirii spirituale a umanității și să sugereze, totodată, necesitatea redresării Tradiției² în lumea occidentală.

Om cult și cu o perspicacitate ieșită din comun, Guénon a înțeles foarte repede esențialul, îndeosebi ca urmare a lecturilor și a intuiției sale extraordinare. În esență, metodologia guénoniană rezultată din această înțelegere relevă trei orizonturi spre care tind raționamentele sale calificate: (i) decriptarea simbolurilor în registrul sacralității omului și a lumii; (ii) analiza și interpretarea ritualurilor (ezo)exoterice; (iii) cercetarea lingvistică bazată pe compararea termenilor, observarea rădăcinii cuvintelor și locuțiunilor aplicabile, identificarea înțelesurilor sapiențiale ascunse, uitate și, ca atare, invizibile la o primă citire. Astfel, a formulat el celebrele sale verdictice cu privire la ezoterism și inițiere, în general, și la masonerie, în special.

Lucrările lui René Guénon pot fi grupate în cinci teme fundamentale; aceste teme au în

vedere: (i) doctrina metafizică tradițională cu Principiul etern și absolut în centrul preocupărilor sale; (ii) devenirea spirituală ca parcurs consacrat prin inițiere, mituri și ritualistică; (iii) instrumentarul simbolistic ca principal mijloc de transmitere a influenței spirituale; (iv) prezentarea, în linii generale, a unor tradiții spirituale vii și autentice; (v) critica lumii moderne. Din diferite unghiuri de plonjon, Guénon revine ciclic asupra acestor teme, conferind astfel argumentație adecvată și dezvoltând, de fiecare dată, noi dimensiuni și semnificații menite să determine elucidările necesare și, cu deosebire, un sens al întregului demers eroic pe care *homo sapiens* îl întreprinde constant, de mii de ani, pentru depășirea statutului său ontologic (Voican, pp. 17-44).

Cartea amintită în paragraful de început este una dintre cele mai complexe lucrări dedicate fenomenului inițiativ și cunoaștem despre aceasta că a fost foarte așteptată în mediul masonic autohton. Grație clarificărilor inserate în text, lucrarea devine nu doar actuală, ca problematică și atitudine, ci și profund canonică. În mod inevitabil, cartea transmite și unele indicii privind experiența autorului ca rezultată a implicării sale în diverse organizații inițiatice. În stilul său binecunoscut, Guénon semnaleză confuziile și erorile autorilor vremii și prezintă, în contrapartidă, punctele sale de vedere, pentru o mai bună și mai corectă înțelegere. Autorul demonstrează astfel cu prisosință o cunoaștere exemplară a istoriei Ordinului masonic și a doctrinei acestuia, deopotrivă. În multe privințe, Guénon emite imperial și fără explicații unele judecăți de valoare și raționamente absolut scilicitoare. Trebuie spus că unele dintre acestea au avut, totuși, un evident conținut polemic, fapt care i-a adus numeroase atitudini ostile. De vreme ce a sancționat fără nici cea mai mică rețineră carentele de documentare, opiniile neconforme cu raționamentul tradițional și superficialitatea confrăților, nu este de mirare că Guénon a creat rudoare și adversitate în medii dintre cele mai diverse.

Volumul pe care-l readucem aici în atenția cititorilor nu este altceva decât o colecție de articole publicate, de-a lungul timpului, în diverse reviste ale epocii. Pentru că era un intelectual extrem de exigent cu sine, Guénon a lăsat anume articolele respective în afara operei sale editată în timpul vieții. Parcurgând lucrarea, se poate constata cu surprindere că, în final, nu există nicio explicație edificatoare la întrebarea cum de au putut fi consemnate acele articole fără ca autorul să fi frecventat cu regularitate o lojă masonică. Desigur, scurta perioadă pariziană anterioară primului război mondial (1911-1914) constituie o excepție, durata în sine fiind însă insuficientă pentru a determina lămurirea misterului.

În aceste studii și articole care intră în alcătuirea cărții respective, Guénon a apelat în mod repetat la o analiză comparativă a unui aspect tradițional raportând acest obiect al cercetării sale la altele similare, existente în tradiții diferite. Cazul în sine este o strălucită ilustrare a faptului că Tradiția este unică și că Ordinul inițiativ nu poate fi (re)inventat prin eludarea surselor rigurose autentice. Tot astfel, doctrina teaurizată istoric împreună cu instrumentarul inițiativ specific nu pot fi activate decât prin punerea în scenă a ritualurilor consacrate, interpretarea corectă a simbolisticii și, nu în ultimul rând, printr-o îndrumare



Nikolai Lagoida

Melodia (2014) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

calificată a aspirantului – căutător de lumină, adevăr și nemurire.

Din perspectivă doctrinară, Guénon demonstrează și dă asigurări că dintre toate organizațiile europene cu pretenții inițiatică, francmasoneria și companionajul sunt singurele ce pot revendica o descendență autentic tradițională și aceasta, în ciuda faptului că, în prezent, se poate constata o accentuată stare de decădere, degradare, a celor două societăți secrete *în raport cu cerințele Tradiției*. Ignoranța generalizată, manipularea devastatoare, acțiunea contrainițiatică și domnia cantității sunt citate cel mai adesea ca fiind la originea prăbușirii coloanelor în mlaștina ignoranței și a pseudoinițierii (Guénon, 2008, p.109).

Guénon se pronunță asupra multor problemele spinoase ale doctrinei masonice care, și atunci ca și acum, au primit deseori soluționări fanteziste și total lipsite de relevanță în raport cu preceptele Tradiției. În situația că se va ignora această stare și în lipsa unor clarificări conforme cu ordinea supremă, masoneria va mărșălui haotic, în continuare, *...pe același drum al rătăcirii, cu spatele la lumină, orbecând prin aceleași tenebre, continuând să confunde lucrările de zidărie cu cele masonice* (Ragon, p. 8).

Cu privire la regularitatea masonică, de pildă, poate fi studiat un articol apărut în anul 1910 și denumit tot astfel cum Jean-Marie Ragon și-a intitulat lucrarea sa de căpătâi – *Ortodoxia masonică*. În concepția lui Guénon, încercarea de a defini regularitatea pe baza unor considerente strict istorice și administrative constituie o gravă eroare căci, în fapt, aceasta constă *...în a urma cu fidelitate Tradiția, în a păstra cu grijă simbolurile și formele rituale care exprimă această Tradiție și care sunt un fel de veșmânt al ei, precum și în a respinge orice inovație suspectă de modernism* (Guénon, 2016, pp. 87-91).

Expertiza guénoniană privind regularitatea are la bază convingerea potrivit căreia inițierea este un proces laborios și deosebit de complex în care sunt implicați doi factori importanți: individul în calitatea sa de candidat la inițiere și aspirant întru cunoașterea de sine și, pe de altă parte, organizația tradițională³ ca depozitară a unei metodologii calificate în a transmite influența spirituală. În plus, dată fiind această relație biunivocă, precum și faptul că instrumentarul consacrat (ritualul ca element fundamental și esențial privind transmisia inițiatică) necesită a fi administrat cu eficacitate, după reguli ferme și imuabile, discursul guénonian în această materie se structurează rațional în raport cu condiționările majore sus-menționate.

Mai apoi, există în carte un articol din 1910, intitulat *Gnoza și Francmasoneria*, în cadrul căruia Guénon își face cunoscute concepțiile sale privind importanța și rolul demersului inițiatic în ceea ce, mai târziu, Mircea Eliade a numit *...tentativa omului de a-și depăși statutul său ontologic*. Gnoza este, așadar, acea cunoaștere empirico-intuitivă de factură tradițională prin intermediul căreia a fost transmisă doctrina ezoterică din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Din această perspectivă, măiestria inițiatică – *arta regală* – nu este nici știință, nici religie și nici program politic, ci doar un proces intern specific ce se derulează în interiorul fraternității secrete al căror lanț universal (*catena aureea*) nu a fost întrerupt niciodată. Pe cale de

consecință, utilitatea publică proprie unei organizații inițiatică ar consta tocmai în aceasta capacitate a sa de a transmite o cunoaștere total diferită de cea care se predă curent în școală⁴.

După Guénon, inițierea masonică are drept scop cunoașterea de Sine, iluminarea aspiranților pentru ca aceștia să trăiască și să muncească în acord cu ordinea universală și în deplină concordanță cu scopurile existențiale. Pentru aceasta, este necesar, înainte de toate, a-l purifica pe aspirant de toate condiționările care-l împiedică să vadă la propriu Lumina lăuntrică – nucleul spiritual divin ce sălășluiește în om. De îndată ce acest acoperământ devine transparent, Lumina interioară se manifestă ca fiind centrul conștiinței individuale a inițiatului și atunci întreaga lui ființă iradiază, în juru-i, lumina, bucurie, compasiune și iubire fraternă autentică.

Există în carte, de asemenea, un articol din 1911, intitulat *Marele Arhitect al Universului*, în cadrul căruia Guénon împărtășește reprezentarea sa referitoare la Entitatea supremă, această referire fiind, în mare parte, similară cu cea pe care o promovau filozofii antici. Avem, așadar, un Univers conștient de sine (*Unul este Dumnezeu!, Tot ceea ce este! Eu sunt cel ce sunt!*), acesta conținând o esență – *Spiritul / Sufletul lumii / Marele Arhitect al Universului / Demiurgul* care impune și menține, cu de la sine putere, o ordine universală riguros geometrică (matematică) ce pare a fi conformă unui plan celest prestabilit.

Pentru Guénon, realitatea supremă și Adevărul ultim este Principiul – cauza cauzelor, esența supraumană și unicul obiect de studiu al metafizicii; aici, în acest ochi al furtunii, va identifica autorul toate tendințele ce se vor metamorfoza ulterior în realități precare și trecătoare. Așadar, doar aceste semne subtile se impun a fi citite cu prioritate de către cel care înțelege că trebuie să-și ordoneze acțiunile în raport de voința divină și să transpună în mundan ordinea universală atotcuprinzătoare. În mare parte, în aceasta constă unicitatea și originalitatea evidentă a operei guénoniene. De aceea, în prezent când știința însăși (prin fizica cuantică, psihologia transpersonală și concepțiile inovatoare privind neurofiziologia creierului uman etc.) se apropie de o înțelegere tot mai profundă a Principiului, actualitatea și mesajul operei guénoniene devin cu atât mai stringente și mai misterioase (Guénon, 2016, pp. 96-108).

Guénon conferă o atenție specială gradelor înalte, explicând utilitatea acestora în ceea ce privește realizarea spirituală propriu-zisă a recipiendarului – aspirantul aflat pe calea inițiatică întru transcenderea statutului său ontologic. (Guénon, 2016, pp. 92-95). În acest context, referirile autorului la micile și marile misterii sunt edificatoare, iar informațiile despre acestea se impun a fi corelate cu cele revelate în cadrul altor lucrări din aceeași serie. Guénon vorbește explicit despre realizarea ascendentă și despre cea descendentă, deopotrivă, iar Michel Vâlsan, continuatorul operei sale, aduce noi elemente privind clarificarea acestor concepte ezoterice. În esență, ni se spune că după ce a primit succesiv lumina gradelor înalte ale Ritului Scoțian Antic și Acceptat, până la gradul 30 – Cavaler Kadosh, inițiatul primește misiunea de a se întoarce în lume, asemenea unui avatar, pentru a dărui ce-a adunat (Lumina și Cunoașterea). Iată așadar, pe scurt, în ce constă nobilul sacrificiu pe

care trebuie să-l înfăptuiască un veritabil inițiat în ceea ce privește construirea Templului ideal al umanității (Verescu, 2015, pp. 121-166).

Toate aceste observații și comentarii care au fost consemnate aici în formulă extrem de condensată privind cartea *Francmasonerie și Companionaj* nu pot fi decât parțial înțelese de către un cititor, chiar bine intenționat fiind acesta, căruia însă îi lipsește echipamentul inițiatic. Guénon vorbește din interiorul materiei și reușește să nu lase loc la interpretări; el propune o viziune tradițională în ceea ce privește cunoașterea de sine, inițierea ca proces specific în acest demers și organizația secretă considerată a fi depozitara măiestriei prin care aspirantul este condus, treptă cu treptă, în încercarea sa cutezătoare de a cuceri spectrul conștiinței.

Bibliografie

- Flew, Anthony – *Dicționar de filozofie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;
 Giovetti, Paola – *Mari inițiați ai timpului nostru*, Ed. Nemira, 2009;
 Guénon, René – *Scurtă privire asupra inițierii*, Ed. Herald, 2008;
 – *Autoritate spirituală și putere temporală*, Ed. Herald, 2010;
 – *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Humanitas, 2012;
 – *Francmasonerie și companionaj*, Ed. Herald, 2016;
 Messadié, Gerald – *Patruzece de secole de esoterism*, Ed. Nemira, 2008;
 Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017;
 Tămaș, Mircea, A. – *Arta Regală și Franc-masoneria*, Ed. Aion, Oradea, 2005;
 Verescu, Ahile, Z. – *Guénon și Tradiția finală*, Ed. Civitas, 2015;
 – *Platon criptopitagoreic*, articol în revista Trivium nr. 43, 44, 2020;
 Voican, Gelu – *René Guénon un mărturisor al predaniei*, Ed. Georgiana, 1994;
 Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021;
 * *Bagavad-Gita*, Ed. Herald, 2011.

Note

- Publicată inițial în Franța, în două volume (1964) și apoi, reeditată în 1973.
- Guénon definește Tradiția spunând: *nu există și nu poate să existe nimic cu adevărat tradițional care să nu conțină un element suprauman. Acesta este punctul esențial care constituie oarecum însăși definiția tradiției și a tot ce se leagă de ea.* (Guénon, 2012, p. 244).
- Pentru francmasonerie, unitatea de bază în transmiterea influenței spirituale este Loja justă și perfectă, (alcătuită din cel puțin șapte maeștri); lojile sunt grupate în cadrul unei obediențe (Mare Lojă sau Mare Orient) care asigură coordonarea în plan administrativ. Aceasta distribuție de roluri a fost înțeleasă corect în perioada de început a reconstrucției Ordinului. Așadar, Loja are o finalitate de natură inițiatică, în timp ce Marele Consiliu care conduce Obediența are rol integrator, de reprezentare și de administrare a treburilor interne.
- În sanskrită, *jñāna* – cunoașterea experiențială a realității numenale, *vijñāna* – cunoașterea discursivă a realității fenomenale; în limba elenă, *gnosis* – vederea luminii lăuntrice, *doxa* – opinia.

Asasinarea morală a autorului (I)

Radu Bagdasar

Poziția inaugurată de Schleiermacher, susținută de mulți alții, primește lovituri atentatoare din partea lui Maurice Blanchot, Foucault, Bellemin-Noël și mai ales Roland Barthes. Blanchot (1959) ne asigură de „dispariția literaturii” sprijinindu-se pe spusele provocatoare ale lui Hegel „Arta este un lucru trecut”, pentru că, argument falacios, ea nu mai este capabilă de a răspunde „nevoii de absolut”. Pentru Foucault autorul nu este decât o construcție istorică și ideologică, un simplu principiu de cauzalitate și prin urmare substituibil prin „funcția-autor”. Barthes, la rândul său, se dovedește refractar la ideea căutării sensului unui text în viața (biografia) autorului așa cum făcuse secolul al XIX-lea și în special solida școală lansoniană. Autorul *Mitologiilor* refuză sensul unic astfel degajat și deschide larg calea polisemiei pe care numai lectorul (criticul) ar fi capabil s-o concretizeze. Pentru Barthes (1984, 62), faptul că sensul operei este căutat în mod sistematic „de partea celui care a produs-o” „du côté de celui qui l'a produite”, identificat cu ușurință categoriei politic detestate a burghezului, este sinonim cu faptul că opera ar fi o mărturisire, o confidență implicând imposibilitatea ca ea să exprime și altceva. În consecință, în locul autorului, „om de paie expedit la magazia de accesorii” traduce A. Compagnon, Barthes instituie limbajul impersonal ca principiu explicativ, reatașându-se astfel logocentrismului metafizicii tradiționale. În fapt o întoarcere antimodernă.

Mugurii radicalismului barthesian vin însă, istoricește vorbind, de dincolo de Barthes. Proust în *Contre Sainte-Beuve* se ridică contra biografismului dominant în secolul al XIX-lea (principiul „omul și opera”) pe motivul că biografia

este focalizată pe eul social, în vreme ce opera este produsul unui alt eu, profund, ireductibil la eul social. Înainte, concomitent și după Proust, Mallarmé, suprarealiștii, Valéry, Samuel Beckett cu al său „qu'importe qui parle”, lingvistul Emile Benveniste, cel din *La Nature des Pronoms* (1956) cu mare impact asupra noii critici, diluaseră prezența autorului fără totuși a-l suprima. Mallarmé (1945, ch. 2) cerea sentențios „dispariția elocutoare a poetului care cedează inițiativa cuvintelor.” Ca și când cuvintele, singure, fără poetul elocutor, s-ar fi putut organiza prin simpla influență a Sfântului spirit în discurs poetic. Slăbit în poziția lui suverană de sursă și stăpân al destinelor operei, autorul va primi lovitura de grație din partea lui Barthes. Ceea ce nu este uimitor într-o epocă devenită iconoclastă. Nu declarase oare Nietzsche pe Dumnezeu însuși mort cu numai câteva decenii mai înainte?

În epocă, insurecția lui Barthes contra „imperului Autorului” și declarațiile lui regicide au avut un considerabil efect. Scriitura nu mai are o origine definită: devine „un țesut de citații”, invadat de o intertextualitate tentaculară. O libertate de comentariu necunoscută până atunci se face simțită în spațiul literar, remarcă Antoine Compagnon. Iar criticul american Stanley Fish n-a întârziat să împingă până la ultimele consecințe eliberarea totală a textului de sub tutela autorului declarându-i conținutul pulverizat în atâtea sensuri câți cititori. Iar dacă cititorul creează sensul, asistăm implicit la distrugerea operei și suprimarea morală a autorului. Arbitrariul critic și anarhia lectorială își dau mâna dincolo de orice constrângere logică și bun simț. Autorul devine un simplu asamblor de texte anterioare. Ceea ce este de un perfect absurd și revine la un

fel de glaciație ideatică: stoparea netă a reflecțiilor asupra autorului, negarea oricărui aport gândit, original, din partea lui. Explicația textului devine și ea caducă pentru că e lipsită de o origine definită.

Spațiul creator evacuat astfel de prezența incomodă a autorului este ocupat de umilul lector, singurul după Barthes care reunește în spiritul lui „toate urmele din care este constituit scrisul” (Barthes 1984, 67). Culmea absurdului este atinsă în fraza: „În text, singur vorbește cititorul”. Dacă și-ar fi dus judecata până la capăt, Barthes s-ar fi putut întreba de ce editorii secolului al XIX-lea nu convocau direct cititorii când era vorba de un foileton al lui Balzac, Eugène Sue sau Dumas pentru a umple cu semnificațiile lor golul lăsat de autor, atunci când a fost cazul.

Lansată în această direcție, judecata barthesiană hoinărește ca un om beat, eliberată de orice constrângere logică și aderență la realitate: „[...] a refuza de a fixa sensul revine finalmente la a îl refuza pe Dumnezeu și ipostazele sale, rațiunea, știința, legea” (*Ibidem*, 66). Simptomele morale ale jacqueriilor din mai 1968 din Franța, pe cât de absurde pe atât de nocive, se regăsesc toate în textul lui Barthes. Suntem pe pragul care marchează trecerea de la structuralism la poststructuralismul deconstructiv și disolutiv. Aberanta doctrină a lui Barthes, ambalată într-o retorică strălucitoare, constituie erupția de sofism cea mai stupefiantă a epocii contemporane. Teze în mod evident absurde se instalează durabil pe scena intelectuală motivate numai de dorința juvenilă a promotorilor de a rupe cu orice preț cu solida anterioritate lansoniană, dar și cu prelungirile unui Albert Béguin sau Emile Faguet.

Să începem totuși, cum este normal, cu cei care au preparat terenul fără ca aceasta să conducă la tezele absurde ale lui Blanchot sau Barthes: dicotomia eu social/eu artistic a lui Proust. Ea este cât se poate de corectă. Doar că cele două euri coabitează în aceeași persoană și sunt interconectate, ceea ce Proust nu precizează. În această falie s-a instalat Barthes cu kiriela lui de erori. Iar realitatea îl contrazice frontal. Se poate spune chiar că eul social poate domina eul artistic când este vorba de circumstanțe excepționale. Când mama lui James Ellroy este omorâtă într-o noapte de iunie 1958 în cartierul rău famat El Monte din Los Angeles în care locuiau, traumatismul și frustrația eului social al lui Ellroy își pune sigiliul pe întreaga-i operă populată de femei asasinate, marginali, delincvenți evoluând într-un univers sumbru. Unde este clivajul între cele două euri în cazul lui Ellroy? La un Flaubert, dedicat în întregime creației, eul creator și cel social se confundă la punctul că relațiile sociale, corespondența, viața cotidiană sunt în întregime subordonate eului artist, altfel spus grijilor ridicate de proiectele sale.

Atribuirea sensului operei de către Barthes „[ă] celui qui l'a produite” implică faptul că opera ar fi o mărturisire, o confidență a autorului, altfel spus un act solipsist total transformând literatura într-o imensă tautologie scriitoricească este iarăși o afirmație atât de aproximativă încât devine virtual falsă. Lăsând de-o parte contradicția cu principiul lectorului unic creator de sensuri, cum rămâne în acest caz cu dezvăluirea lui Flaubert redactând ultimele pagini din *Doamna Bovary* că simțea în gură gustul de arsenic pe când Emma se otrăvea. Eul lui Flaubert se dizolvase integral în eul fictiv al Emmei Bovary,



Nikolai Lagoida

Marea cursă (2016) ulei pe pânză, 120 x 180 cm

deci în cu totul altceva decât presupusul eu social neutru al lui Flaubert. Cum rămâne cu Italo Svevo care, în *Conștiința lui Zeno*, încerca să meargă ca Zeno, să gândească ca Zeno, să fumeze ca Zeno, iar pe patul de moarte, în septembrie 1828, cere o țigară, asigurându-i pe apropiații lui că era ultima, exact cum făcuse personajul său¹. Cum rămâne cu Dickens care în viața socială reală își vedea personajele pe partea cealaltă a străzii și schimba trotuarul pentru a le evita!? Cum rămâne cu Katherine Mansfield când se confesează: „Când scriu ceva asupra rațelor, vă jur că sunt o rață albă cu ochiul rotund care plutește cu capul în jos [...] faptul de a se transforma în rață [...] este ceva atât de pasionant încât îmi pierd suflul numai când mă gândesc. (Mansfield>Brett 11 oct. 1917). Unde este clivajul eu social eu artistic în asemenea situații!? Este adevărat că în acest tip de disoluții în altceva sau altcineva subzistă o ambiguitate: scriitorul iese din sine însuși pentru a se transforma în altceva, deci a se debarasa de sine însuși, de identitatea sa umană, sau cedează unei înclinații profunde – ceea ce îl reprezintă pe el însuși - de a cunoaște și a evolua într-o altă existență, de a explora lumea în ceea ce i se pare că are ea mai interesant. Pentru că, unui individ lambda care ar vedea o rață înotând cu capul în jos nu i-ar trece nici o clipă prin cap ideea de a se transforma în rață. Este deci artistul, în structura lui particulară care creează astfel de comportamente.

Capacitatea asmodeică sau alognozică a autorului de literatură de a se strecura empatic în pielea personajelor pe care le creează și le animă este marca scriitorilor autentici. Stufoasa documentare a lui Zola sau Martin du Gard servea, în afara pătrunderii în incinta istorică a epocii, la cunoașterea în profunzime a personajelor și a situațiilor. Zola ieșea în acele momente din propria-i piele și intra în cea a lui Etienne Lantier, Catherine, familiilor Maheu, Pierron sau Levaque. Devenea o fantomă rătăcitoare în

spațiul social pe care îl pune în scenă. Idem Rebreanu căruia i-au trebuit 25 de ani pentru a ieși din reprezentarea inițială de operetă a țărânului român cu care demarase proiectul de roman și a intra puțin câte puțin în veritabila realitate psiho-socială a oropsiților care se răsculaseră în masă în 1907. Cum ar fi putut contesta Barthes și chiar Proust solidaritatea om/operă în cazul lui Rilke, de exemplu, care era poet, spune amicul său Rudolf Kassner, „chiar și când nu făcea decât să se spele pe mâini”. Iar după Philippe Jacottet (2006, 47) „ceea ce e la el, într-adevăr, model de poem, este întotdeauna model de viață.” Putem admite o primă ipoteză în acest caz: că eul artistic domină la un asemenea punct eul social încât îl face să dispară cvasitotal, îl anihilează. Altfel spus, contra opiniei lui Proust, cele două euri, social și creator, se contopesc dialectic, chiar dacă, admitem, în anumite situații ele se pot separa iar autorul se poate angaja în viața superficială a oricărui individ.

Este de asemenea de crezut că Barthes ignora corespondența lui Flaubert, *Jurnalul* lui Tolstoi, cel al Virginiei Woolf, corespondenta Dickens și în general, vorbind despre autor, are o slabă cunoștință a lungii serii a spiritelor înalte care s-au pronunțat explicit în sens invers tezei sale: „Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”² clamează Dante în *Infernul*, iar Joyce se înscrie în același curent de opinie (Joyce>Ezra Pound, 9 febr. 1938). Iar acești autori, care contrazic frontal Blanchot sau Barthes, se plasează pe un podium de competență specifică superior celui al lui Barthes sau al lui Blanchot pentru că dispun în plus de expertiza scrisului, văzut de ei din interior. Teza noastră este aceea pe care am enunțat-o deja. Nu numai că autorul este cartea însăși, dar reprezintă mai mult decât ea: o pluralitate de alte cărți potențiale, latente în albia genetică a cărții *ne varietur*. Creatorul este o „fântână” și nu o „cisternă” apreciază Dr. Johnson³, retrăgând conotația de limitare.

Dincolo de această cunoaștere sau ignoranță, Barthes s-ar fi putut salva prin logică. Or, felul lui de înlănțui judecățile false sfidează normele cele mai elementare ale logicii pentru a parveni la concluzia absurdă a morții autorului. A fost el un oportunist care face surf pe valurile scandalului pentru a-și forja o notorietate europeană și a se instala în lotul de frunte al celebrităților franceze din epocă? Contextul îi este, din păcate favorabil: răsfățul material după privațiunile războiului, plictisul, ideologia stângistă orbește și fanatizează o fracțiune radicală a intelectualității franceze. Ca demn descendent al virulenților „sans-culottes” vede el oare în vedetismul autorului renașterea sub o altă formă a detestății aristocrației în planul spiritului de altădată? Refuzul panașului și detestarea a „ce qui sort du lot” este sensibilă în sânul păturilor intelectuale franceze actuale, cu toate că ele, ca și Barthes, nu aspiră decât la asta. Perfectă și tristă schizofrenie!

Referințe bibliografice

- Barthes, Roland () *La Mort de l'auteur*, Paris: Manteia.
 Barthes, Roland *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984
 Blanchot, Maurice (1959), *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard.
 Jacottet, Philippe (2006). *Rilke par lui-même*, Paris: Editions du Seuil.
 Mallarmé, Stéphane (1945). *Oeuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
 Mansfield, Katherine (1928). *The Letters of*, Vol. I, II. London: Constable & Co Ltd.

Note

- 1 În fapt el însuși își promisese de-a lungul vieții să se oprească să fumeze.
- 2 Galeotto era cartea și cel ce a scris-o.
- 3 Citat de W.B. Yeats într-o scrisoare către James Joyce din octombrie 1902.



Nikolai Lagoida

Cursă de cai (2016) ulei pe pânză, 100 x 180 cm

„Exilul nu este o fericire”

Ani Bradea

Afirmația din titlu îi aparține Crisulei Ștefănescu într-o emisiune la *Radio România Cultural* („Născut în România”), unde scriitoarea, care a emigrat în 1982 în Germania, a fost invitată să povestească despre această experiență. Absolventă a Facultății de filologie din cadrul Universității București, Crisula Ștefănescu a fost profesor de franceză și ulterior de limba română, din 1972 până în 1980, an în care soțul său, Andi Ștefănescu, actor al *Teatrului Mic* în acel moment, „a hotărât” cu ocazia unei vizite făcute în Occident să nu se mai întoarcă în țară. Inițial înțelegerea era ca Germania să fie doar o destinație intermediară între România și S.U.A., familia dorindu-și să se stabilească în America, pământul făgăduinței pentru mulți români în perioada respectivă, dar nu numai. Erau anii în care în Statele Unite se instaurase administrația lui Ronald Reagan, cel care prin puterea exemplului personal a readus încrederea tuturor în „visul american”. Fiul unui modest fermier din Illinois, ajunsese prin forțe proprii star la Hollywood și apoi guvernator al Californiei, ceea ce l-a îndreptățit să afirme la începutul mandatului său de președinte că „America este încă acel loc special unde oricine poate ajunge atât de departe cât îi permit abilitățile”.

După demararea formalităților pentru „reîntregirea familiei”, singura procedură oficială prin care membrii familiei rămași în țară puteau să-l urmeze pe cel plecat dincolo de granițele României comuniste, protagonistei noastre i-a fost desfăcut contractul de muncă. Rămasă fără venituri și cu un copil de crescut, a fost nevoie de mai bine de doi ani, timp în care au fost depuse nenumărate solicitări și memorii la autorități, pentru a primi pașaportul care i-a permis în cele din urmă să ajungă la soțul său în străinătate. S-au stabilit în Germania, unde Andi Ștefănescu era deja redactor la *Europa liberă* sub pseudonimul Horia Costescu. A lucrat din 1983 până în 1992 la *Institutul de Cercetare al Europei Libere*, iar din 1992 până în 1995 la *Radio Europa Liberă* ca realizatoare a emisiunii „Controverse-Confluențe Est-Vest”. De-a lungul timpului, Crisula Ștefănescu a desfășurat o bogată activitate dedicată culturii române, îngrijind ediții de opere sau corespondență ale scriitorilor din exil, publicând cărți de interviuri, poezie, teatru, literatură pentru copii, precum și lucrări de traduceri.

Dintre toate volumule pe care le-a scris sau îngrijit în acești ani, aproape patruzeci de când a părăsit România, am ales să mă opresc asupra unuia atipic, așa spune, pentru ceea ce s-ar putea numi literatura exilului: *Călătorie cu liftul. Cronica unei emigrări* 1, carte apărută în 2017 la Editura Vreamea. Vorbim despre un roman epistolar, în fapt o colecție de scrisori pe care Crisula și fiica sa Monella le-au scris și trimis, cu o mare frecvență în cei peste doi ani de așteptare, soțului, respectiv tatălui aflat în Germania. Din păcate nu avem în completare și răspunsurile lui Andi Ștefănescu, acestea, lăsate în România, s-au pierdut (nu era permisă scoaterea din țară a niciunui document scris de mână), după cum

se precizează în textul explicativ din debutul volumului: „Scrisorile lui Andi s-au pierdut. Erau scrisorile cuiva care pășește pentru prima oară dintr-o dictatură într-o societate liberă și surprindeau uimirea, încântarea, nedumerirea, dar și dezamăgirile în fața lumii noi în care încerca să-și facă loc”. Fragmentul acesta mi-a amintit de corespondența electronică pe care am purtat-o, aproximativ doi ani în urmă, cu Andi Ștefănescu. Încercând să-l descos cu privire la motivul plecării și dorindu-mi să aflu câte ceva despre sentimentele pe care le-a trăit atunci, am primit ca răspuns o poveste care începe așa: „Din România am plecat pe 5 iunie 1980. E ușor de memorat data la care ți-ai părăsit țara cu convingerea că niciodată n-ai să te mai întorci; ți-o reamintești într-o clipă și o poți rosti imediat și dintr-o singură răsufare, ca data nașterii. Și, într-un fel, e poate cu adevărat o a doua naștere. În dimineața plecării ești cât se poate de conștient că doar ochii din cap îți vor rămâne cu adevărat ai tăi, în rest, tot ce te va înconjura de-acum înainte, tot ce vei vedea, frumos sau urât, deprimant sau entuziasmant, totul îți va fi străin, o altă lume. Când cineva deschide ochii pentru prima oară într-o lume nouă, așa cred că se cheamă: naștere... Dar, dacă mă gândesc bine, data plecării e doar un eveniment aleatoriu și care nu definește rațiunile pentru care cineva își părăsește țara. Vreau să spun că ziua din care începi să vorbești altfel, să te îmbraci conform altei mode și să te supui altor legi, obiceiuri și tradiții e doar o dată care marchează, oarecum mecanic, încheierea unui lung proces cu caracter profund premeditat, iar asta pentru că nimeni nu pleacă pentru totdeauna din țara lui ca urmare a unui impuls necugetat sau într-un moment de entuziasm. Părerea mea este că emigrarea poate fi văzută ca un proces personal de readaptare la un altfel de mediu...”

Catalogam *Călătorie cu liftul* drept o scriere atipică printre cărțile exilului românesc deoarece perspectiva din care se privește și se analizează întreaga experiență este, în cazul de față, inversată. De-a lungul vremii s-au tot publicat volume, încadrabile în genuri literare diverse, care vorbesc despre întâmplările, sentimentele, eforturile de adaptare, uneori chiar dramele trăite de către cei care au părăsit România pentru a se stabili în diferite locuri din lume. În toate aceste cazuri, contextul la care se raportează naratorul este cel al străinătății, al exilului. Iar privirea asupra ceea ce se întâmplă în țară, cu cei lăsați în urmă, vine de fiecare dată din exterior, filtrată prin angoase, frici și dorul de casă al celor plecați. De data aceasta unghiul privirii se schimbă. Avem acum ocazia să cunoaștem și cealaltă față a monedei. Este și părerea prefațatorului Matei Cazacu: „În ultimii ani, unii emigranți mai vechi sau mai noi și-au publicat memoriile, alții au scris cărți și articole despre viața lor înainte și după pasul decisiv. Din toate aceste mărturii lipsește însă un capitol esențial, pregătirea plecării de către familia oprită ca zălog în țară și regăsirea cu cel rămas în Occident”.

Atrăgea atenția Crisula Ștefănescu, în cadrul emisiunii radio evocată în debutul acestui text,



Nikolai Lagoida
ulei pe pânză, 100 x 80 cm

Rămâneți pe linie (2018)

asupra gradului de autenticitate al scriiturii din *Călătorie cu liftul* (titlu ales dintr-o scrisoare a fiicei Monella care-i spune tatălui său: „Aseară am visat că am ajuns cu liftul în Germania”). În cazul jurnalului, spune autoarea, asupra textului se mai poate interveni, adăugirile sau modificările ulterioare fiind la latitudinea scriitorului. O scrisoare pe hârtie însă, odată expedită, devine text definitiv. Și într-adevăr există în aceste scrisori o prospețime, un suflu viu capabil să întoarcă cititorul în timp, să-l facă să perceapă, la modul aproape real, atmosfera acelor ani. Textele sunt, dincolo de relatările de tip jurnal, adevărate mini-fresce ale unei societăți care se estompează tot mai mult în amintirile celor care au făcut parte din ea, și care capătă valoare de document pentru cititorii mai tineri. Găsim zugrăvită, în primul rând, activitatea culturală a Bucureștiului anilor '80: relatări ample despre spectacolele de teatru care se jucau, referiri la actorii de succes ai momentului, titlurile filmelor care rula în cinematografe, uneori mici cronici ale acestora, comentarii asupra cărților care se găseau în librării sau biblioteci și așa mai departe. În al doilea rând, ni se oferă informații detaliate, chiar dacă uneori mascate, despre atitudinea autorităților comuniste vis-a-vis de cei care solicitau eliberarea documentelor pentru plecarea din țară: șicanele la care erau supuși, metodele de intimidare la care se recurgea, amenințările, presiunile, etc. „Dragă Andi – scria Crisula într-o epistolă datată 27 iulie 1980 - «am fost îndrumată» greșit și am ajuns în cu totul altă parte, la excursii, iar de acolo «m-au îndrumat» în altă parte, unde sper să fi fost locul cu pricina”; sau: „Dragule, am dat astăzi din nou «curs invitației» și, pentru a treia oară în decurs de o săptămână, am avut ocazia să văd cât de amabile sunt oficialitățile române, contrar celor afirmate de alții!!! Am dat declarații peste declarații că nu te mai întorci, că ai luat hotărârea să te stabilești în Statele Unite, cu mențiunea că eu am depus actele tot pentru America! Te rugasem ca atunci când te duci să-ți faci reglementarea juridică să mergi însoțit de cineva. După «amabilele» mele discuții cu autoritățile, cred că este mult mai bine s-o faci prin intermediul unui avocat”. Insistența pentru serviciile avocatului este



„Nu m-am săturat de trăit”

Constantin Cubleşan

reluată apoi cu majuscule, pentru ca în altă scri-soare să se insiste, aparent în treacăt, asupra me-sajului: „Când te duci la Ambasadă la Köln să nu te duci singur! Să nu te plictisești... Ia pe cineva să te însoțească!”. Se poate lesne observa tonul ironic și punctuația, menite să atenționeze asu-pra mesajului real ascuns în spatele exprimării. Dar nici acțiunile celui din străinătate pentru a-și aduce mai repede familia aproape nu rezol-vă situația, ba din contră o complică: „Faptul că tu ai făcut demersuri pentru noi n-a adus nimic bun. De atunci avem o mulțime de «ghinioa-ne»...”

Tonalitatea gravă și stilul prăpăstios nu con-stituie însă o obișnuință a semnatarei scrisori-lor. În ciuda situației dificile și a incertitudinii permanente, expeditoarea nu uită să transmită mereu mesaje de încurajare soțului său, să-și îmbrace toate dificultățile existenței în pre-viziuni optimiste asupra viitorului, spiritul său ludic luându-se la întrecere cu cel al fiicei Monella, o copilă de doar nouă ani la plecarea tatălui, care scrie scrisori adorabile, compuneri cu titlul „Dorul de tată” și desenează cadre ale vieții lor fericite dintr-un viitor care-i va aduce împreună.

Timpul se dovedește însă a fi un eficient in-strument de tortură la dispoziția celor care de-cid soarta familiei scindate, optimismul fiind greu de păstrat după doi ani de așteptare. În ul-timele scrisori deznădejdea cu greu mai poate fi mascată: „Cine ne poate despăgubi pentru acest timp risipit? Cu ce drept decid ei unde să fiu și unde să nu fiu?”; „timpul sapă până și între oa-menii cei mai apropiați prăpăstii”. Din fericire prăpastia nu s-a săpat în acest caz, tânăra fami-lie s-a reunit într-un final, în vara anului 1982, în Italia, iar de curând soții Ștefănescu au trecut pragul a cincizeci de ani de căsătorie. Fiica lor Monella, cu numele de azi Kaplan, și-a împli-nit visul de a ajunge la Hollywood, unde este producătoare de film. Toate acestea ne spun că exilul, în cazul lor, a însemnat împlinirea idea-lurilor într-o viață care s-a dovedit a fi exact așa cum și-au dorit-o. Tonul îngrijorător din finalul volumului, într-o ultimă scrisoare rămasă neex-pediată, nu pare că ar fi fost întemeiat: „Cel mai adesea nu suntem ceea ce credem. Acum știu, eu nu sunt cea care am crezut că sunt în toa-te aceste luni în care m-am zbatut să scap din pânza de păianjen în care eram prinsă. Acum știu că am plecat pe o cale fără întoarcere. Exilul este, în cazul meu, în cazul nostru, asemănător cu moartea. Să mai cred în miracolul învierii?” Și totuși, la radio, Crisula Ștefănescu afirma că exilul nu e o fericire, că nu te mai simți acasă nici în țara ta, nici în cea de adopție, dar în același timp susține cu tărie că, sufletește, nu a plecat niciodată cu adevărat din România... Aici, în acest punct, se întâlnesc toate povești-le exilului pe care le-am aflat în ultimii trei ani de când studiez fenomenul. Indiferent dacă este vorba despre o poveste de succes sau nu, *acasă* își pierde stabilitatea și liniștea pe care le avea până la momentul exilării și capătă o încărcătura emoțională greu de evaluat. *Acasă* este peste tot, acolo și aici, și niciunde.

Note

1 Crisula Ștefănescu, Monella Kaplan, *Călătorie cu liftul. Cronica unei emigrări*, Editura Vremea, București, 2017

N eliniștit și protestatar, Alexandru Sfârlea scrie o poezie dramatică, dură, în care își exprimă, chiar dacă metaforic, revolta față de realitățile din țara pe care o simte străi-nă sau înstrăinată de propria-i trăire sufletească: „Țara asta a ta e ca o scorbură/ într-un copac al tuturor/ dintr-o pădure a unor străini/ ce ridică din sprâncene netemători/ dacă-ntr-o zi copac-ul cu țara ta în el/ ar fi trăsnet ai fi încă și mai nimeni decât acum/ și-n țara tuturor nici cu moartea/ n-ar mai fi de glumit [...] poate nu în-tâmplător/ unul ce-mprejmuește un cimitir/ pe poarta acestuia scrie: INTRAREA INTERZISĂ/ te străfulgeră ideea/ că n-ai acces nici la ultimul drum” (*Sfârlesia /Țara mea*). Întreg acest nou volum de poeme, *Obiecte și voci* (Editura Școala Ardeleană, 2020) e o violentă mărturisire de sine, a condiției sale de poet, ca receptor și judecător, la o adică, a propriei stări ființiale dar și a stării în general, a lucrurilor și faptelor din arealul în care scrie, practicând o ironie tăioasă și un verb acidulat: „Zilnic mă plâng că sunt fericit/ ca un om profund acrit/ de tot și toate [...] mă plâng de fericirea care-mi muncește la negru” (*Chiar și fără*). Cu toate acestea, fire robustă și dârză, de-clară răspicat: „încă/ nu m-am săturat de trăit; voi scrie [...] despre nimic,/ despre cum totul e ca o despicătură făcută/ în viața de care te-ai lăsat cotropit [...] ai ajuns expert în trăitul/ năprasnic pe sărite” (*Paravanul*).

E preocupat de propriul scris și de soarta, de menirea lui, poetizând acest fel de aspirații: „Uneori [...] folosesc cuvintele ca pe niște clape/ ale indiferenței le apăs aleatoriu/ apoi repudiez melodia/ ca pe anomalii ale altora/ o liniște hăitu-ită se năpustește-ntr-un ier/ când uitam în mine amiaza/ și după înnoptare/ plonjez în golul inte-rior/ pe jumătate plin cu apă grea” (*Un dram de timp*). Se frământă, preocupat de trecerea timpu-lui („Mă întreb de ce timpul/ nu poate să treacă/ doar pentru sine” – *Pe unde*), discursul liric fiind o continuă interogație a sinelui și un continuu plonjon în adâncurile cele mai profunde ale pro-priilor trăiri.

Știe să îmblânzească metaforele care îi repre-zintă contemplarea interioară într-un soi de melancolie ce activează atitudinea și conștiința ac-tualității: „E clar că uneori, spre seara cu temelii empirice și joase/ sunt încercat și-mpins în mar-gini de energii vag ignifuge,/ o nișă galbenă-mi surâde, abia apuc s-o lărgesc cu privirea/ în timp ce-altundele aburește argintul viu de pe aripi arse –/ Cu dansul norilor mișc timpul fărâmițat în stor-uri trase,/ se șlefuește așteptarea precum comete de văzduhuri/ și-atâtea-nnimerire crește ca muș-chiul nordic pe-un copac,/ încât îmi pot seduce visul c-o visăriță unduind riscant/ printre alveole-le-n care bezna-și naște-nstelații ei copii –/ Apoi, în alt niciunde-ascult foșnet pătruns de viu în trunchiuri/ și îmi e mintea-nfăgețită în capilare cu pigmenti de stea,/ în timp ce-altundele-abureș-te argintul viu pe aripi arse...” (*Seara cu temelii*).

Această pendulare, oarecum ostentativă, între propriile frământări, ale trăirilor intime, și reve-lația realităților exterioare pe care le denunță vi-olent („Oare-i greu de înțeles/ că hoția, corupția și nedreptatea/ nu au culoare politică?” – *Justiția din spectru*), realizează adevărate pamflete lirice,

poetul fiind, în firea sa, un polemist viguros, un combatant, copleșit însă de injustiția pe care o simte agresivă asupra-i, încercând a-l domoli, a-l îmblânzi: „Ce-ți trebuie, sfârleo, mai mult decât niște pungi sub ochi,/ riduri-gârlă, dinți-heca-tombe și ochi tot mai nevăzătorii,/ umbrelt împle-ticit și greoi nu de la-ngurgitat țuică și vin/ ci de la prăbușirea-n cărca ta a nesimțirii și prostiei națio-nale,/ ca să nu mai zic de preumblatul prin creier a unor viermi intestinali/ cu pretenții de înțelepți cerebrali” (*De ce-ncrunți...*). E aici un auto-por-tret mascat, grotesc, dar și un *program de lucru*, poetic, denunțat sub formă parabolică. E medita-tiv și mai ales răscolitor în propria-i conștiință, de unde și își extrage reflexiile despre propriul des-tin, despre nevoia de a scrie, despre menirea sa de a fi un rezoner al lumii sale: „nu sunt și n-am fost în stare niciodată să-mi oblojesc/ propriul suflet, schilodit sub priviri disprețuitoare și/ chiorășe. Mi-am pus ființa în scrisul poeticesc, în/ sfârlezii. Am înghesuit-o și-am cocârjat-o acolo, am/ în-cercat să ascult bătăile inimilor altora în propriul piept” (*Reparatorul*).

Verbul său e aspru, rostirea directă pare me-reu imperativă adresându-se parcă tuturor dar mai ales sieși în nevoia unui soi de exorcizare („am propriul cimitir îngropat în cuvinte”) răsco-lind „lăuntricul peisaj”, întrebându-se sentențios: „Ce viață să-ți iei,/ când te-ai îndepărtat de tine” (*Lupul verde*).

Există și momente în care poetul își află o clipă de liniște în reculegere astfel încât melancolia de-vine o sensibilă relatare despre trăirile sale emo-ționale într-o realitate pe care o cunoaște ca fiind contorsionată: „Se-așează lucrurile astfel uneori/ încât par clapele unui pian părăsit/ și când le-ape-și acele sunete respiră/ precum floarea soarelui sub ninsori/ atunci când tusea cea seacă/ a unor cuvinte-ascunse-n remușcări/ și dintr-o extremitate-a culorilor pleacă/ ziua de luni cu noaptea-mi albă în cărcă/ încât lucrurile se desprind melodi-oase/ și aerul vibrant umple solfegii/ uneori bătă-ile inimii nu pot să țină ritmul...” (*So.fegii*).

Lirica lui Alexandru Sfârlea este un neconținut tumult confesiv, excelând în relatări poeticești directe, în cuvinte simple și penetrante, despre lumea în care își *construiește* viața, nu lipsită de înprejurări conflictuale, dincolo de care sufletul său se etalează purificat prin tocmai verbul ros-tirii poetice. E în totul o poezie patetică, a rostirii trăirilor acute, resimțite în propria sensibilitate a conștiinței, rezonând dramatic în actualitatea fe-brilă, terifiantă a clipei prezente reflectată în cu-vinte: „Dacă am avea știința ieșirii din sine/ așa cum primăvara se năpustește în flori/ și cei exta-ziați de artiști izbucnesc în aplauze,/ cum ne-am elibera-mpustiirile din clepsidre/ și-am simți că timpul ezită să se scurgă/ pentru a ne putea noi trăi neîntâmplatele, fosforescențele bucurii și teri-fianțe –/ dar nici pe departe nu știm ce îngaimă/ sângele inimii, când se năpustește-n cuvintele/ descătușate din creier și totul pare firesc,/ doar că această știință o au doar aceia/ care nu se mai ex-primă prin cuvinte,/ ci numai și numai/ prin firele de iarbă...” (*Numai și numai*). E denunțat astfel însuși înțelesul propriului demers prozodic.

Liturghie și apofatism (II)

Nicolae Turcan

O lume transfigurată

Înțeleasă fenomenologic, lumea cuprinde atât lumea naturală, cât și lumile ideale, ce apar ca „sens de lume”¹. Realul prin excelență², care se constituie fenomenologic ca o unitate care nu este dată niciodată fără rest, niciodată ca o integralitate, lumea se îmbogățește pe măsura cercetărilor noastre, „prin intuiții simple și categoriale, parțial prin semnificații”³. Este, fenomenologic vorbind, o lume a experienței, „un sălaș în care locuim”⁴, în raport cu care trăirile eului sunt indubitabile, fără ca lumea însăși să cadă în dubitabilitate. Îndoiala cu privire la existența lumii, pe care Descartes o folosea ca metodă, „poate fi concepută, și anume tocmai pentru că posibilitatea neființei nu este niciodată principial exclusă”, dar – susține Husserl – ea nu se impune, „în fața enormei puteri de convingere a experienței concordante”⁵.

Pentru Heidegger, faptul-de-a-fi-în-lume este un existențial, care ține de constituția fundamentală a *Dasein*-ului⁶. Ca orizont al deschiderii în care apar toate raporturile cu ființarea de la un anumit moment, lumea este definitorie pentru *Dasein* căci, în interiorul ei, poate să-și exerseze autenticitatea sau să se lase pradă căderii, pierzându-se pe sine în favoarea ființării pe care o cunoaște. Având statut *a priori*, lumea este orizontul care nu poate fi depășit (intranscendabil) și care oferă condițiile de posibilitate ale experienței; ea „nu este ființarea, ci condiția sub care este dată ființarea”⁷.

Nu în ultimul rând, lumea este „un sistem de semnificații”, o „lume de gânduri” deja dobândite, fără sinteză continuă. Lumea antepredicativă, lumea trăită a cărei experiență o avem, ne dezvăluie nu un subiect kantian care este în lume, ci pe cineva care are o lume – lumea semnificațiilor deja înțelese sau chiar preînțelese. Este o lume a gândurilor, prezentă deja în operațiunile noastre, o lume pe care ne bazăm ca pe o certitudine pentru a merge mai departe⁸.

Liturghia este la rândul ei o „lume” ce se constituie fenomenologic și teologic deopotrivă. O privire atee sesizează doar că lumea liturghiei este o lume nenaturală. Intenționalitatea trebuie dublată de hermeneutică pentru a sesiza ce anume pretinde liturghia că se întâmplă aici. Raporturile liturghiei cu lumea non-liturghică sunt multiple: liturghia poate fi „un «simbol» sau o parte specială a vieții noastre unde practicăm cu o intensitate mai mare ceea ce ar trebui să definească întregul vieții noastre”⁹; poate fi adevărata lume, „patria omului”, unde „toate îi sunt cunoscute și familiare” și unde „vorbește limba maternă”¹⁰; poate fi locul în care se revelează sfințenia existentă a lumii¹¹; dar, în cazul unei priviri atee, poate fi și un loc suspendat în iluzie, suprimat de rezistența non-religioasă a lumii empirice.

Binecuvântarea inaugurală a liturghiei ortodoxe – „Binecuvântată este împărăția Tatălui și a Fiului și a Duhului Sfânt” – ne dezvăluie că lumea în care omul este chemat să intre este Împărăția lui Dumnezeu. „Taina Împărăției”, cum o numește Alexander Schmemmann, are ca scop Euharistia, la care sunt așteptați să participe toți cei credincioși. Această lume liturgică nu anulează lumea cotidiană, a obiectelor și oamenilor, lumea empirică, numai că, prin structura sa iconică și simbolică, ea cheamă la

transfigurare. Caracterul dublu al liturghiei, de lume prezentă și, deopotrivă, de Împărăție ce se va desăvârși în veacul viitor, implică o dinamică neîncetată, în care participarea omului poate pendula între, pe de o parte, experiența copleșitoare a întâlnirii tainice cu Hristos, și, pe de altă parte, experiența săracă, a neparticipării, neatenției și oboselii. Însă intenționalitățile liturgice fac ca lumea cotidiană, cu tot cu categoriile ei, să fie chemată la o transfigurare ce implică în mod necesar taina.

Din punct de vedere temporal, prin rememorarea trecutului și anticiparea viitorului, liturghia ne face contemporani cu Hristos. Hristos apare ca prezent tainic cu toate faptele Sale pentru noi, făcându-ne contemporani cu Răstignirea, cu Învierea și cu tot ce ne va dăruia în viața viitoare. Însă el „nu suprimă temporalitatea noastră”, ci „o umple și ne ajută să trăim în ea veșnicia”. Această prezență a veșniciei în timp, prin credința în Hristos și actualizarea *acum*-ului liturgic, suspendă contradicția între timp și eternitate¹².

Din punct de vedere spațial, prezența liturgică a lui Hristos umple și transfigurează spațiul, ajutându-se de arhitectura bisericii și de toate celelalte simboluri și icoane care evidențiază sacralitatea spațiului. Dacă experiența veșniciei, ca depășire a timpului, este trăită de om existențial, prin rugăciune, nu este mai puțin adevărat că simțirea prezenței lui Hristos înseamnă totodată și o experiență a depășirii spațiului. Este un „spațiu al ospitalității”¹³ în care își găsește locul experiența iubirii.

Simbolurile și icoanele mărturisesc aceeași intenție de transfigurare a lumii naturale chemată să participe la inepuizabila taină a Împărăției viitoare. Pe lângă faptul că realismul liturgic – care afirmă că Împărăția lui Dumnezeu este, într-o anumită măsură, deja aici – poate fi amenințat de asalturile scepticismului sau de incapacitatea de participare deplină a credincioșilor, el poate suferi și din pricina interpretărilor simbolice închise care au pretenția de a explica totul definitiv, distrugând tocmai taina care constituie orizontul liturgic. O asemenea interpretare, care separă tacit simbolurile și icoanele, ajunge la un „simbolism de preînchipuire”, în care fiecare obiect sau gest înseamnă ceva anume și exact din viața lui Hristos sau din Împărăția lui Dumnezeu. Exactitatea acestui simbolism care are defectul major de a suprima taina este criticabilă¹⁴: simbolul reprezintă o absență, o reamintire, o rupere între ceea ce este prezent și văzut (simbolul însuși) și ceea ce este absent (realitatea simbolizată); spre deosebire de simbol, icoana ilustrează o realitate care este prezentă prin ea în mod tainic, o „vizibilitate a invizibilului”¹⁵, prin care invizibilul se oferă ca invizibil. De exemplu, locașul și forma bisericii, precum și actele care se săvârșesc în biserică sunt mai mult decât simple simboluri: sunt mijloace sensibile străbătute de acele lucrări¹⁶. De aceea, o mai corectă interpretare a simbolurilor ar fi cea asemănătoare cu interpretarea icoanelor, făcând ca simbolistica liturghiei să fie transfiguratoare. Cu toate că sunt transparente numai pentru credință, simbolurile creează o lume a Bisericii inundată de speranța Învierii viitoare:

„Toate aceste simboluri, toate aceste gesturi ne scufundă în Trupul lui Hristos, în fluviul imemorial al comuniunii sfinților, vii și morți, morți care nu

sunt morți, formând un timp, un spațiu, un limbaj gestual al ne-muririi, al morții contestate, nimicite, răsturnate într-o perspectivă de acum înainte pascală”¹⁷.

Prin simboluri și icoane, Împărăția viitoare este anticipată în mod tainic în liturghie, chiar dacă este o anticipare nedeplină. Privită sub semnul apofatismului, am putea spune că momentul afirmativ este reprezentat de lumea naturală, negată însă prin intențiile transfiguratoare de deschiderile iconice ale liturghiei către misterul inefabil al Împărăției lui Dumnezeu. Este aici o formă de apofatism care depășește lumea și exprimă taina veacului viitor ca experiență liturgică, chiar dacă este doar o experiență a credinței.

Note

- 1 Edmund Husserl, *Idei*, vol. 1, p. 535 [H 336–337].
- 2 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Aion, Oradea, 1999, p. 466.
- 3 Edmund Husserl, *Cercetări logice*, vol. 2/3: *Cercetări asupra fenomenologiei și teoriei cunoașterii, Partea a treia: Cercetarea 6: Elemente ale unei clarificări fenomenologice a cunoașterii*, trad. Bogdan Olaru, Humanitas, București, 2009, [H 729].
- 4 Jean-Yves Lacoste, *Timpul – o fenomenologie teologică*, trad. Maria Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2005, p. 35.
- 5 Edmund Husserl, *Idei*, vol. 1, p. 175 [H 98–H 99].
- 6 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, trad. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2002, §§ 12 sqq.
- 7 Jean-Yves Lacoste, *Experiență și Absolut*, p. 17, § 3.
- 8 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, pp. 166–167.
- 9 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 190.
- 10 Vasilios Gondikakis, *Intrarea în Împărăție*, trad. Ioan Ică și protos. Paisie, Deisis, Sibiu, 2007, p. 69.
- 11 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 193.
- 12 Marc-Antoine Costa de Beaugard și Dumitru Stăniloae, *Mică dogmatică vorbită: dialoguri la Cernica*, trad. Maria-Cornelia Oros, Deisis, Sibiu, 1995, p. 151.
- 13 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 195.
- 14 Alexander Schmemmann, *Euharistia, Taina Împărăției*, p. 53.
- 15 Jean-Luc Marion, *Idolul și distanța*, trad. Tina Prunea-Bretonnet și Daniela Pălășan, control științific de Cristian Ciocan, Humanitas, București, 2007 (1977), p. 31.
- 16 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 71.
- 17 Olivier Clément, *Trupul morții și al slavei*, trad. Eugenia Vlad, Christiana, București, 1996, p. 27.



Nikolai Lagoida
ulei pe pânză, 90 x 100 cm

Jockey (2015)

Centenarul nașterii scriitorului Ștefan J. Fay (1919-2009), sărbătorit la Nisa (Franța)

Ilie Rad

La 2 iulie 2019 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea scriitorului Ștefan J. Fay. În cinstea acestui eveniment, Doina Rad a publicat prima monografie dedicată scriitorului: Ștefan J. Fay sau Cercul care se închide (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2019).

Încă înainte de apariția cărții, am stabilit, împreună cu fiul scriitorului, Consulul General Onorific al României la Nisa, domnul Ștefan Grigore de Faÿ, să facem o lansare a acestei lucrări (elogios comentată în *România literară* și în alte reviste și ziare) la Nisa, acolo unde scriitorul a trăit și a creat în ultimii săi 10 de ani de viață (1999-2009). Din motive obiective (între care și pandemia, de la începutul anului 2020, care a blocat și acțiunile culturale), acest lucru nu s-a putut face. Abia la 4 septembrie 2021 a fost posibilă acțiunea preconizată în urmă cu trei ani.

Evenimentul a avut loc la Vila Eurêka, unde a trăit Ștefan J. Fay, care este și sediul Consulatului României la Nisa, în prezența unor înalți demnitari ai statului român: Excelența Sa, Domnul Sergiu Nistor, consilier al Președintelui României, Excelența Sa, Domnul Luca Niculescu, Ambasadorul României în Franța. Au mai participat ÎPS Iosif, Arhiepiscop și Mitropolit al Mitropoliei Ortodoxe Române a Europei Occidentale și Meridionale (sub a cărei jurisdicție funcționează în prezent circa 50 de parohii, din Anglia, Belgia, Elveția, Franța, Irlanda, Italia, Olanda, Portugalia, Spania). Au mai participat domnul Bernard Asso, reprezentant al Consiliului Departamental al Alpilor Maritimi, cu capitala la Nisa (de numele căruia se leagă existența singurei Catedre UNESCO de cinema, la care România este membru fondator), dr. Constantin Turchină, Consulul Onorific al României la Monaco, domnul Lilian Moraru, Consulul General al Republicii Moldova la Nisa, domnul Călin Humă, Consulul Onorific al României la Winchester (Anglia), consuli onorifici ai altor țări (Polonia, Țările de Jos, Burkina Faso ș.a.), Horia Lapteș, cineast, stabilit la Paris, preoții Radu Totelecan, protopop, și soția sa, Simona Totelecan, mezzosoprană la Opera din Nisa, Pr. Ioan Hotenschi cu soția Nelly, cunoscută pianistă, Liliana Eschwey, manager al Hotelului The Jay, hotelul fiind implicat în numeroase acțiuni culturale (denumirea sa completă este, de altfel, The Jay Hotel by Happy Culture), membri ai familiei, prieteni și colegi ai organizatorilor.

La începutul manifestării, domnul Ștefan Grigore de Faÿ, fiul scriitorului, i-a salutat ceremonios pe cei prezenți. A luat cuvântul apoi Domnul Sergiu Nistor, consilier al Președintelui României, Domnul Klaus-Werner Iohannis, din partea căruia i-a oferit Medalia Aniversară „Centenarul Marii Uniri” Doamnei Ariadna Ioana Glavce de Faÿ, arhitect, „în semn de apreciere pentru efortul depus în vederea păstrării

identității naționale și a răspândirii valorilor culturale românești, pentru dăruirea cu care s-a implicat în organizarea de evenimente dedicate Centenarului Marii Uniri”, după care a fost evocată viața și activitatea culturală a scriitorului Ștefan J. Fay, de către nepoții și nora acestuia, Ștefan, Sergiu și Noémie de Faÿ.

În continuare, domnul Ștefan Grigore de Faÿ a prezentat, pe scurt, cele două cărți lansate în premieră, în Franța: Doina Rad, Ștefan J. Fay sau Cercul care se închide (2019), respectiv Ștefan J. Fay și Stéfan Grigore de Faÿ, *Povestea pianului Erard 5829* (ediție bilingvă, română-franceză, Éditions Eurêka, Nice, 2021). Pentru participanții la manifestare, au fost disponibile și două titluri semnate de Ștefan J. Fay: *Monseniorul Vladimir Ghika. Schiță de portret european*. Ediție specială bilingvă, română și franceză, cu ocazia beatificării, București, 31 august 2013, Sawas, Nice, 2013, respectiv *Transilvania. Un mileniu în 51 de ani*. Ediție specială bilingvă, cu ocazia Centenarului Marii Uniri a României, Sawas, Nice, 2018.

Monografia semnată de Doina Rad (inventariată deja în marile biblioteci din România și în Biblioteca Congresului American) a fost prezentată pe larg de autoarea însăși, care a explicat titlul lucrării, arătând că volumul urmărește atât viața și opera unui scriitor complex, cât și destinul familiei de Faÿ, ale cărei origini pornesc din Franța, ajungând la curtea regelui Ungariei, Bela IV, poposind în Transilvania și revenind, în ultimele decenii, în Franța (închizându-se astfel cercul). Reprezentantii acestei familii au scris pagini însemnate în istoria umanității, prin înalți preoți, 81 de cavaleri ai Ordinului de Malta (ei fiind între primii cavaleri de Malta), un principe al Transilvaniei (Ioan Kemény), un deputat al secuilor în primul Parlament al României unite (Iosif de Fay, ale cărui discursuri au fost laudate de Nicolae Iorga) și alții.

Al doilea volum lansat, *Povestea pianului Erard*, cuprinde evocarea destinului absolut fascinant al pianului la care George Enescu a cântat mai bine de un deceniu, pian moștenit de Voica de Fay (soția scriitorului), descendenta a mai multor familii boierești din Moldova.

Pianul a fost cumpărat la 19 iulie 1883, de la Manufactura Erard din Paris, de către colonelul George Catargi, pentru Palatul Regal de la Belgrad, la cererea Regelui Milan I al Serbiei, fiul româncei Elena Maria Catargi. La moartea Regelui Milan I, după 18 ani de folosință la Belgrad, pianul este adus definitiv în România, ajungând mai întâi la conacul de la Răducăneni, apoi la Onești, fiind moștenit de Voica Bogdan, căsătorită cu Ștefan J. Fay.

În 1946, familia de Fay se stabilește la castelul din comuna Bichiș, jud. Mureș, moștenit de Ștefan J. Fay, castel în care se născuse, în 1607, Ioan Kemény, ajuns Principe al Transilvaniei,



Placa memorială Ștefan J. Fay de la Nisa

străbun al baroanei Gabriela Kemény, mama lui Ștefan J. Fay (de aici titlul celui mai cunoscut roman al lui Ștefan J. Fay, *Moartea Baroanei*).

Confiscat de regimul comunist, pianul este răscumpărat, în 1998, de Stéfan Grigore de Faÿ și dus la Paris, apoi, în 1999, la Nisa, unde se mută familia de Fay. În 2017 este trimis, la Kalitz, în Polonia, unde a fost restaurant, în doi ani și nouă luni! În fine, la 4 septembrie 2021, la acest pian, care a cunoscut „71 de ani de muțenie” și un traseu de 10.000 de km, cunoscuta pianistă de origine română, Doamna Dana Ciocărlie, a susținut un concert excepțional.

În final, strănepoții lui Ștefan J. Fay, Violaine și Philibert de Faÿ, au dezvelit o placă memorială, care va fi amplasată pe clădirea Vilei Eurêka, având următorul conținut, exclusiv în limba franceză: „Ștefan J. Fay/ Baron Ștefan Vasile Andrei de Faÿ, patriot franco-român, revelator al istoriei României, pictor, sculptor, dar mai ales scriitor, [decorat cu] Ordinul Meritul Cultural Român.

A trăit în această vilă, Eurêka, începând din anul 1999.

Aici a scris până în ultima sa zi, 26 mai 2009, când pleacă «în altă galaxie».

A venit pe lume la 2 iulie 1919, la Seuca, în Transilvania românească, acum 100 de ani.”

Acțiunea s-a terminat, cum spuneam, cu un concert susținut la pianul Erard de către celebra pianistă de origine română, Doamna Dana Ciocărlie, concert care a cuprins piese de Paul Constantinescu și Béla Bartók, încheindu-se cu *Rapsodia română*, adaptată de George Enescu pentru pian. Alt cerc care se închide.

A doua zi, l-am omagiat pe scriitor și la Cimitirul Caucaze (cel mai mare cimitir din zonă), depunând flori și aprinzând o lumânare la mormântul unde își doarme somnul de veci și Ștefan J. Fay, cel care obișnuia să spună că „mor doar cei uitați!”

Lumea imaginară a scriitorului

Mircea Moț

Ceea ce reține în mod deosebit atenția la lectura recentei cărți a lui Marin Iancu, *Lumea personajelor lui Marin Preda* (Editura Editgraph, 2021) este dubla perspectivă propusă de autor. Marin Iancu își concentrează atenția asupra fiecărui personaj în parte pentru ca în întregul ei cartea să ofere o generoasă perspectivă asupra universului imaginar al lui Marin Preda. Este, într-un fel, o vedere de sus, de ansamblu, fiind astfel ușor de sesizat spațiile operei, rural și urban, care se întâlesc prin forța creatoare a autorului *Moromeților*.

Volumul păstrează în esența lui „principiile de organizare și gestionare a materiei” din *Dicționarul personajelor lui Marin Preda*, după cum mărturisește autorul într-o *Notă lămuritoare*, cu mențiunea că sunt înregistrate absolut toate personajele operei lui Marin Preda, chiar și personajele din proze risipite prin reviste. Istoric și critic literar, Marin Iancu înțelege exact locul personajului într-un text dar și în întreaga operă a scriitorului, ceea ce-l determină să aibă în vedere chiar și personaje secundare sau episodice, bănuind în spatele umilei prezențe a acestora germeni ori structuri semnificative: „Păstrându-se sub multe aspecte în spiritul aceluiași principii de organizare și gestionare a materiei din varianta mai veche a *Dicționarul personajelor lui Marin Preda. De la Siliștea-Gumești la „Cheia” Rosetti* (Editura Nico, 2013; 2019), volumul *Lumea personajelor lui Marin Preda* aspiră de data aceasta la o extindere a listei de personaje până la aproape o mie de fișe, cu mult peste cele din ediția anterioară, înregistrând astfel o cuprindere totală a personajelor din opera literară a scriitorului, prezențe de toate felurile, de la personaje principale, secundare sau episodice la personaje cu simplu rol de acoperire, doar aparent pasagere, în măsură să poarte însă în ele germeni ai unor structuri ce nu pot fi ignorate”.

Fiind vorba de Marin Preda, cititorul este interesat în primul rând de Ilie Moromete, personajul emblematic pentru autorul *Moromeților*. Cum procedează Marin Iancu? Mai întâi, și aspectul este valabil pentru toate personajele, sunt menționate operele în care este prezent Ilie Moromete, respectiv *Casa lui Ilie Moromete*, *Moromeții, I, II*, *Marele singuratic*, *Delirul*. Marin Iancu realizează, cu siguranța profesorului, ceea ce se înțelege prin caracterizarea personajului: „Revenind la modalitățile de caracterizare folosite de scriitor, Ilie Moromete a fost prezentat cu deosebire ca „un om al replicii”, care prin cuvânt „comunică” și „se comunică”, atrăgând și celelalte personaje în acest „joc”. La nivelul construcției, funcționează o multitudine de procedee sintetizate în diverse structuri narative care determină crearea unui personaj viu, memorabil. Romancierul nu se bazează numai pe intuiție și pe memorie (afectivă), ci pleacă de la câteva premise teoretice clare. În acest sens, Marin Preda îi mărturisea următoarele lui Florin Mugur: „La ce bun să vorbești despre urechile, despre părul, despre nasul, despre ochii unui personaj, dacă personajul acela nu trăiește și nu-i dă lectorului senzația că e smuls viu din plămuierea imaginației scriitorului?” Viziunea externă prin care scriitorul înfățișează

comportamente și înregistrează, obiectiv, dialoguri este continuu însoțită de o incursiune sintetică în gândirea personajelor, de la manifestările superficiale, nesemnificative, ale ființei umane spre fibrele adânci caracteriale, păstrând constant o atitudine mediană”. Autorul are în atenție referințele critice, pe care le inserează în prezentarea personajului, ceea ce nu înseamnă că volumul nu conține punctul de vedere al istoricului literar Marin Iancu, dublat de un critic subtil care selectează secvențe importante pentru specificul personajului și le comentează cu finețea și eleganța unui eseist.

Semnificativ pentru demersul analitic al lui Marin Iancu rămâne un alt personaj, Cocoșilă, prietenul și interlocutorul lui Ilie Moromete, cel care îi oferă lui Ilie prilejul să-și etaleze deosebita inteligență. Reținând la Cocoșilă un „talent de bufon”, Marin Iancu are în atenție, în primul rând, cum era de așteptat de altfel, celebra scenă din poiana fierăriei lui Iocan. Ochiul atent al criticului sesizează în întâlnirea lui Cocoșilă cu Moromete „un caracter ritualic, ca o taină cu adânci semnificații”. După cum nu-i scapă valențele simbolice ale actorilor din narațiunea lui Marin Preda: „Purtători ai unor valențe simbolice, Moromete, Cocoșilă și Țugurlan se impun ca actori de certă expresivitate într-o narațiune condusă cu o evidentă știință a dozării efectelor „scenice”, în discursuri ce pun în valoare forța de plasticizare a verbului. Autorul *Moromeților* dovedește plăcerea și disponibilitatea de a manipula termenul comun în așa fel încât, regăsit în numele propriu al personajelor din categoria unora de felul lui *Cocoșilă*, *Jupuitul*, *Bălosu*, *Crâșmac*, *Cimpoacă*, *Câinaru*, acesta să fie în măsură de a sugera o lectură în toate sensurile”.

Contând exclusiv în imaginarul scriitorului și componentă a creației sale, o serie de personalități sunt receptate ca personaje. Nichifor Crainic, prezent în *Viața ca o pradă*, este interesant tocmai prin perspectiva lui Marin Preda: „De reținut perspectiva deschisă aici asupra personalității celui care se prezintă cu fața spre Dumnezeu, a profesorului de teologie, a poetului și inițiatorului „gândirismului”, diferită în comparație cu cinismul și egoismul dezvăluite în această împrejurare, un fapt simplu în aparență, dar suficient de adânc în unele semnificații privind imaginea complexă a omului de spirit și inimă”. Tot în *Viața ca o pradă* apare Geo Dumitrescu: „Copilul teribil al deceniului al cincilea, reprezentant al unei tinere generații, „o generație fără dascăli și fără părinți spirituali”, „un tinerel slab, scund, cu ochii parcă mirați, dar atenți, concentrați, deși tânărul părea destul de relaxat, nestăpânit de emoții”. Întâlnirea lui Marin Preda cu Geo Dumitrescu se produce în primăvara lui 1941, pe fondul primelor familiarizării a viitorului prozator cu lumea literară a Bucureștiului. Apărută la 10 martie 1941, revista „Albatros” trezise chiar de la apariție printre tinerii scriitori un considerabil interes. După cum era tipărit în caseta tehnică din ultima pagină, redacția și administrația revistei se aflau oficial la locuința lui Geo Dumitrescu, în București, Calea Griviței numărul 257. „«La asta mă duc!» mi-am zis. Am citit adresa pe coperta



Nikolai Lagoida *Frunze de toamnă* - detaliu (2014) ulei pe pânză, 110 x 120 cm

revistei și m-am înființat... Ei bine: la postul lui se găsea un băiat ca și mine, un mărunțel foarte voin, ai fi zis că mă aștepta [...]. Am intrat, am discutat c-o fi, c-o păți. Cei de aceeași generație au mereu ce vorbi. Despre literatură, firește. Iar mai pe urmă, nu mai avea să ne despartă nimic.” Ca „scriitor în devenire” și „părtaș de generație” (Stan V. Cristea), Marin Preda devine tot mai cunoscut în cerul „albatrosiștilor”, lucru posibil și datorită insistenței prin care entuziastul Geo Dumitrescu nu pierdea ocazia să îl recomande ca pe un mare scriitor: „Să vă spun ceva. Am descoperit un prozator, un Panait Istrati.” Dimpună cu Miron Radu Paraschivescu, Al. Cerna-Rădulescu, Sergiu Filerot, poetul Geo Dumitrescu a avut o contribuție decisivă la depășirea greutăților presupuse de primele încercări ale prozatorului Marin Preda în a se impune în spațiul literar propriu deceniului al cincilea”.

La fel se întâmplă cu Din Vasilescu, artistul din poiana fierăriei lui Iocan, un sculptor naiv dintr-o comună de lângă Siliștea-Gumești: „Întâmplător, Marin Preda a aflat de existența acestui sculptor naiv și l-a introdus spontan în universalul imaginar al *Moromeților*”. Celebra sculptură a lui Din Vasilescu, prin care Moromete trece din realitate în lumea artei nu putea să-i scape lui Marin Iancu, criticul comentând-o cu multă finețe: „Reluată ca laitmotiv în final, sculptura realizată de Vasilescu rămâne principala metaforă a romanului, simbol pentru drumul lui Moromete de la iluzie la realitate, dar și o prefigurare a temei creației, care răzbate dincolo de aparențele realului, pentru a-i surprinde esența”.

Personaje secundare sau episodice nu sunt uitate, ele constituind detalii semnificative ale întregului edificiu al lui Marin Preda. Un Pretorian, din *Viața ca o pradă*, poreclit Puloș, intră în categoria unor personaje pitorești, contând, până la un punct, pentru inițierea lui Victor Petrini: „Pretorian intră în categoria personajelor pitorești, cu întâmplări din viață de un umor nebun, în cele din urmă un om simplu, sfârșind tragic în plină tinerețe. Pentru Pretorian, inițierea în dragoste pe care o exercită asupra lui Victor Petrini echivalează cu o inițiere în viață. Un adolescent teribil, impetuos, plin de vitalitate, în fond, plin de farmec, viu și „bon vivant”.

Realizat pe baza unei atente (re)lecturi a operei lui Marin Preda, volumul este deosebit de util și în același timp semnificativ pentru personalitatea istoricului și criticului literar Marin Iancu.

Despre singurătate

Leon-Iosif Grapini

Lumina împușinată a înserării se retrage precum un animal rănit în scorbura lui să-și lingă rănilor, lăsând loc întinericului să cucerească, rând pe rând, redevotele zilei și să se înstăpânească de-a binelea pe întreg cuprinsul existenței mele. E vremea de mers la culcare, veți spune, de odihnit trupul după strădaniile de peste zi, de intrat în lumea stranie a visurilor dulci ori înspăimântătoare, aveți dreptate dacă vă gândiți la toți ceilalți și mai puțin la mine, eu nu am căzut nicicând în dulceața somnului nici măcar pentru o clipă, o clipă ce ar fi putut fi o eternitate, căci așa de apăsaătoare îmi este nevoia de odihnă, însă la mine nu are cine se gândi, am rămas în uitare, cei care m-au adus aici s-au arătat preocupați la început, când mi-au dat un rost, lăsându-mă, apoi, să-mi văd de el, dar m-am obișnuit deja cu indiferențele și neglijarile, cu răutățile și sarcasmele, de ele nu duc lipsă, cu toate te înveți până la urmă, indiferența te doare numai dacă tânjești după afecțiune și mângâiere, cum, tot așa, neglijența te afectează doar dacă râvnești după atenție și interes, iar eu, înțelegându-mi menirea, nu m-am lăsat pradă ispitei și amăgirii și m-am consolată cu gândul că-mi pot trăi viața și în singurătate. Deși în jurul meu se mișcă oameni și alte vietăți, aș putea spune că e o singurătate absolută, de vreme ce nu iau parte la conversații sau acțiuni comune cu ceilalți, nu că n-aș vrea, însă tăcerea și nemișcarea

mi-au fost impuse de predestinare, așadar, știu ce am de făcut și asta fac, tac și nu mă mișc, nu mă mișc e un fel de a zice, câteodată îmi scutur brațele amorțite ori îmi rotesc capul sau îl aplec repetat într-o parte sau alta spre a-mi destinde grumazul înțepenit, când spun că tac afirmația trebuie înțeleasă exact așa cum este, vorbele îmi sunt ferecate, nu am cunoscut și nu voi cunoaște dulcea lor rostire, dincolo de ceea ce suntem în aparență, graiul ne pune în valoare ființa, cum exprimarea îmi este interzisă, a mă mira de lipsa mea de importanță ar fi un nonsens, ba aș putea crede, și chiar cred, că nu am nici cea mai mărunță însemnătate atâta timp cât lumea trece nepăsătoare pe lângă mine spunându-și, da, e acolo, și ce-i cu asta, nu toată lumea, cei mici, curioși din fire și dornici de aventuri, se apropie de mine pentru a-și demonstra curajul și a-și hrăni curiozitatea, nu prea aproape, suficient de departe, încât, la o adică, să-și poată lua picioarele la spinare și să fugă mâncând pământul, spaimă infantilă, cu cei mai îndrăzneți îmi place să mă joc, nu-mi imputați această plăcere, e una dintre puținele mele satisfacții, spuneam că-mi place să mă joc cu cei îndrăzneți, deși cutezanța lor nu-i atât de mare, încât să ajungă la mine și să mă atingă, când consider că s-au apropiat destul, le fac cu ochiul, iar ei, înspăimântați, cu iuțea fulgerătoare dau îndărăt, luând-o la sănătoasa, pentru obraznici, a căror nerușinare naște acți-

uni reprobabile, cum ar fi, de pildă, aruncatul cu pietre în mine, spre a-mi testa nemișcarea și vigilența, e îndeajuns să ridic o mână și să o flutur amenințător în aer, efectul este cel scontat, obrăznicătura nu mă va mai deranja a doua oară. De prisos să spun că nu-i admonestez cu vorbe strigate, care pot îngheța inima ori pot rătăci mintea, așa cum v-am făcut cunoscut, pronunțarea îmi este suprimată. Cei mai dragi îmi sunt micuții cărora realitatea încă nu li s-a dezvăluit pe de-a-ntregul, a căror înțelegere nu a trecut de noianul întrebărilor copilărești, pe scurt, pruncuții care cred că tot ce zboară se mănâncă, ei stau mereu la distanță, de cele mai multe ori pitiți după cineva ori ceva, cu ochii măriți de înfricoșare îi urmăresc și îi admiră pe curajoși, minunându-se de îndrăzneala lor, crezându-i eroi sau cei mai mari nesăbuiți, că numai un erou sau un nesăbuit se apropie atât de mult de cineva ca mine. Cu cei mari nu am jocuri, ar fi ilar și s-ar pune în posturi neplăcute, cum, tot așa, nu am niciun fel de dificultate, cei mai mulți își văd de drum fără a mă zări, pentru ei nu exist, unii mă privesc impasibili, cu totală indiferență, ca și cum s-ar uita prin mine, dincolo de mine, căutând alte repere care să le stârnească atracția, alții, puțini la număr, ignorând mediul înconjurător, au ochi numai pentru înfățișarea mea, măsurându-mă din cap până în picioare, cu siguranță fac aprecieri la adresa mea, poate mă compătimesc, crezând, astfel, că-mi împărtășesc suferința, că sunt părtași la chinul ce mă încearcă, poate îmi apreciază dârzenia și perseverența, hotărârea de a sta în nemișcare ore în șir, privind în gol, lăsând impresia că nici măcar nu respir, nici cei nepăsători și nici cei preocupați nu-mi trezesc interesul, doar unul singur, ce părea dintr-o altă lume, o lume numai a lui, mi-a atras atenția, era un trecător ca toți ceilalți, dar omenos și nevinovat, după cum se va dovedi, sau cel puțin așa l-am perceput eu, și nu cred că greșesc, s-a apropiat de mine, părea să aibă emoții, emoțiile unei persoane care se apropie de un necunoscut, neștiind ce reacții îi stârnește, m-a privit cu neîncredere, la început, apoi, văzând că nu reacționez nicicum la curiozitatea lui, a îndrăznit să se posteze la un pas în fața mea, obturându-mi perspectiva, s-a uitat drept în ochii mei, avea o uitătură iscoditoare, vie, scânteietoare, chiar alarmantă aș putea spune, alarmantă nu și pentru mine, căci neliniști și înfricoșări nimeni nu mi-a provocat, poate eu le-am provocat altora mai slabi de înger, și-a înfipt privirea în privirea mea, căutăturile ni s-au încrucișat precum săbiile într-un duel, și-a dus energic, la tâmplă, mâna dreaptă cu degetele întinse și lipite, salutându-mă ostășește, și a rămas, preț de câteva clipe, în așteptare, dar văzând că nu-i răspund la salut cu același gest, ba chiar nu trădez nicio reacție simplă, cum ar fi o clipire sau un surâs abia schițat în colțul gurii, și-a retras mâna, lăsând-o să cadă liberă pe lângă corp, parcă rușinat, parcă dezamăgit, a dat să se îndepărteze, făcând trei pași înapoi, a revenit însă și m-a obligat la o reacție, mi-a luat el brațul drept și mi l-a dus la frunte, la fruntea mea, într-un salut mai mult ștregăresc, decât ostășesc, m-a privit satisfăcut, considerând, probabil, că i-am răspuns respectului acordat mie adineaori, mi-a așezat mâna pe lângă trup, grijuliu, ca și când și-ar fi dat seama că a exagerat și că exagerarea sa îmi va produce, dacă nu o reacție



Nikolai Lagoida

Veneția (2016) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

violentă, o jignire cu siguranță da, s-a întors militărește la stânga-mprejur și a plecat, fără a mă surprinde și a mă impresiona, în pas de defilare, dar a revenit cu și mai multă preocupare, se pare că nu și-a epuizat toate gesturile care ar fi putut să-mi stârnească băgare-de-seamă, s-a așezat turcește în fața mea, încrucișându-și la piept brațele firave, după cum lăsa cămașa purtată să se înțeleagă, și a rămas multă vreme în această poziție care te putea duce cu gândul la adorație sau la supușenie, eu, în picioare, și el, așezat înaintea mea, alcătuind un tablou ciudat, un tablou desprins dintr-o lume dacă nu bizară, cel puțin de mult apusă, în care servitorul, sclavul, deținutul sau ce-ar mai putea fi el cere îndurare stăpânului său, am spus de mult apusă și am greșit, robii încă mai muncesc pe pământurile ce nu le aparțin, sclavii chiar și azi slujesc orbește și satisfac cu servilitate voința unor stăpâni, cât despre deținuți ce să mai zic, sunt pline închisorile de ei, dacă mă refer la cei închiși cu forța, la cei liberi, după cum se consideră, să facă referire altcineva, eu, privindu-l din exterior, revin la tabloul de mai sus, aflat în continuă mișcare, nu tabloul cu totul, ci personajele din el, nu amândouă, ci doar unul, cel care, iată, se ridică în picioare, se apropie de celălalt, rămas pe mai departe nesmintit, îl învăluie din nou cu privirea, de această dată nu pătrunzătoare, nu incisivă, ci mai degrabă candidă și visătoare, își apropie gura de urechea lui, întrebându-l în șoaptă, ferindu-se parcă să nu fie auzit de cei din jur care nu există, ori, dacă există, trăiesc numai în mintea sa, întrebându-l, cum te cheamă. Iată de ce cred eu că e un trecător diferit de ceilalți, omenos și nevinovat, așa cum am spus, las la o parte întreg comportamentul lui de până acum, toate reacțiile sale, hilare sau nu, și mă voi referi strict la această întrebare, cum poate fi un om interesat de numele unui



Nikolai Lagoida

Shopping (2014) ulei pe pânză, 100 x 120 cm

necunoscut care petrece, timp după timp, nemșcat și neclintit sub biciuirea ploii, sub sfiichiuitura vântoaselor și sub arsura nemiloasă a soarelui, care nu-ți răspunde la atitudinea ta provocatoare ca și cum nu te-ar vedea, rămânând pe poziție, pe poziția impusă de menirea sa, care este supus atâtor interdicții, frustrări și privațiuni înscrise în cartea destinului său, lipsit de drepturi și împovărat de obligații, căruia nici măcar un zâmbet nu i se permite, nici mă-

car o clipire nu-i este încuviințată și mai ales nici măcar o vorbă nu-i este dată spre rostire, un necunoscut care, mai mult decât oricine, este singur în singurătatea sa, ei bine, acel om nu poate fi decât nevinovat și omenos, fiindcă întrebarea pusă, în aceste circumstanțe, este la fel de inocentă și binevoitoare.

Aș fi putut începe această confesiune despre mine și despre însingurarea mea cu faptul zilei, totuna ar fi fost, aceleași mărturisiri vi le-aș fi făcut, dar am ales timpul înnoptării, fiindcă o noapte îmi este existența, am preferat momentele întunecării, fiindcă o întunecime sălășluiește în sufletul meu, trăiesc ca și cum nu aș trăi, sunt ca și cum nu aș fi, nimeni și nimic nu mă poate salva din acest pustiu întins în jur, care mă copleșește și mă cuprinde iremediabil, viețuiesc într-o singurătate neîmpărtășită cu nimeni, căci a împărtăși singurătatea presupune nu doar prezența, ci și dragostea cuiva, iubirea care compensează durerea izolării. Iertată să-mi fie această ultimă confidență, m-am lăsat pradă deznădejzii, ceea ce nu cadrează cu postura și cu poziția mea, cu atât mai mult, cu cât mi-am înțeles rostul și mi-am asumat destinul.

Vorbindu-vă, noaptea coborâtă peste cuprinsul existenței mele este pe sfârșite, tot așa cum și această destăinuire este aproape de final, nu înainte însă de a-mi da voie să mă prezint, cu toate că ar fi de prisos, mulți dintre voi mi-ați ghicit identitatea, alții, probabil, nu, pentru cei care m-au descoperit deja va fi o confirmare, pentru bănuitori, o clarificare, iar pentru cei aflați încă sub apăsarea curiozității, va fi o dezvăluire, sper, surprinzătoare, nu sunt altcineva sau, mai corect spus, altceva, decât o biată sperietoare aflată la o răscruce de drumuri și uitată în această răspântie încă din vremea când aici, în spatele meu, exista o livadă. Am zis biată sperietoare, ei, nici chiar așa, dovadă această confesiune.



Nikolai Lagoida

În oraș. Primăvară (2019) ulei pe pânză, 110 x 120 cm

Emil-Iulian Sude

Singur într-o cameră de bicicletă

încolăciți parcă stăm pe ouă.
poate ne-am trezit să ieșim prin cap
unii spun tălpile au găuri. alții
cu ansa că am fi îngeri. la ce
atâta aer. să ne zicăăștia oameni.

în sensul adierii privim
în urmă dăm tot de aceeași
colăcei lângă colăcei
de viață de moarte
stăm pe loc de-a dura înainte.
mâna trecutului sau poate inima.
ne tragem pe nas de ceilalți
ne dăm afară cu toții ne alegem
din cine

punctul sau cercul care se întâlnește cu sine

umflați de un copil rar tata și mama
sărbătoresc dintr-o șampanie. voioși.
niște purici ciocnesc pe limbă
pahare de plastic alb și gustul sângelui roze.
și-au pus dop și
la ieșire și la intrare mama și tata
altă dată. cununia.

de la pisici a mai rămas
câte o gură de aer. în camera de bicicletă
doar noi auzim de când ne-am pus pe lătrat.
și feți-frumoși și ilene-cosinzene.

Numai ce vezi un câine al școlii cum scoate limba de sete

atârnăm până în pământ o spumă
catifea cu balonașe

niciodată nu transpirăm prin piele.
numai cu gura se poate fluiera
suntem atât de întinși pe noi înșine
încât avem goluri
lipite de șira spinării să fim și noi plini de noi.
să nu ne întrerupem la revărsatul zorilor
cum se latră
scăderea este adunarea pentru eliminare

cel care vine întreg cu sacul de rafie gaură
deasupra
ne ia cu binișorul de balamale
să nu se spună
am fost cocoșați. de hingheri între
doi peri.

I. s-a urcat la cap

noi credeam că-i trec

vrăbiile. avea un fel de fâl fâl
la subțiori pieziș zicea pentru mijlocul
femeilor trăia. colegul nostru de la poartă
muta postul de noapte și hrănea cu pufuleți
dragostea ascunsă

noi aveam un soi de ciudă pe rapiditatea
de creștere a lăptucilor întrebându-ne năuci.
cum ar fi mai mult ca iubirea în dar
rudelor prin alianță

să-l vezi cum se albea la fața îi aminteam
că e puțin cam mort și nici organele nu-i mai
erau proaspete
se dădea mare deșira un ghem tânăr cu o sută
cincizeci de vrăbii

niște pelicani.

Nu ne mai amintim ai cărei clipe

poate ai cărui mileniu
știm că așteptarea începe
odată cu ora 19 la antipod
se aude că ar fi ora 7
și tot în
serviciul de pază suntem
nicio plantă agățătoare nu ne
ridică spre lumină să fim și noi
un aranjament de licurici pe urzici
din zodiile viitoare

doar oglinzile de la
toailete școlii
nemaipomenit de sincere
ne arată
și ne vedem de parcă suntem
de fiecare dată tot noi alții aceeași

o altă piață Ion Mihalache lăcaș
și personalitate care ne dă contur
autobuzul 300 un altul cu sacii
lui cămășile noastre de cartofi

de parcă am fost vreodată pe
aceeași stradă Petőfi Șandor
nici nu am ajuns și tocmai ce plecam

nu știm care este ora 19 și de când
ora 7 se recunoaște ca fiind ora 19
de când
păzim și nu mai știm cine
pe lângă noi suntem toți
într-o trecere

ai acelor de ceasornic ce
ne răsucesc în sensuri fără-de-sensuri



Nikolai Lagoïda
ulei pe pânză, 100 x 90 cm

Tânără (2021)

când semințe
când bostani.

Lucim de sănătoși și eu-ri niște licurici

noaptea de la depărtare ne confundă
cu carul mare ia uită-i și păștia cum lucesc
zici că sunt stelele noastre căzătoare
de la mai mare

în lumea aceea care își ține copiii în cap
și ouăle vegetale la subțiori
ne strângem hora unirii în tuciuri
în foamea cu mălai a bobocilor de rață
primăvara soarele

zeamă de fier la foc mic
cu mare toate neamurile să ne revendice și
trag de noi ca de curve.
să ne rostogolească acasă
și să zicăăștia sunt poeții nostri de pe urzici

dacă am fi fost vreodată poeți lăsam și noi o dără
pe apă
o lumină naturală un foșnet ceva printre salcii
măcar prin cărțile de colorat ale copiilor de
grădiniță să ne arate la părinți că suntem
cuminți.

Copiii gârboviți și plini de treburi își aduc

părinții la școală de mânuțe. le pun șifoniere
melci-cotobelci pe spate colorate desene animate.
la meserii înalte au pretenții copiii față de părinți.
niște savanți în ape grele
corporatiști d'ăia care încap în mai multe corpuri
sau măcar câte unu guru de păpădii
la ce o fi.
nimeni nu vrea să își vadă părinții paznici. să fi
paznic de noapte trebuie să ai destinul de hârtie
și pene la pălărie

Pluto și Mickey Mouse cară dulapuri
pline cu cărți ghiozdănele la subțiori cu tot ce se
află sub sori
noi paznicii de noapte ne gândeam în lumea ca o
școală câte lumi și câte școli pe Lună

copiii le dau bani părinților să își cumpere fiecare
câte un bancomat.
cu dulciuri și sandwișuri frumos vidate.
și noi ne crucim de unde atâtea bancomate
să încapă în portofele ușurele sau mai grele
desenele animate se șterg la ochi cu șervețele
parfumate
ca pentru o lungă despărțire și distracție plăcută
le spun părinților.

le este interzis accesul în școală. ca paznic ce sunt
le spun copiilor părinții s-au făcut mari și pot
ajunge și singuri la clase.
să îi vezi cum aleargă pe holuri în pauze
cu tot cu pampersii plini de viață
reumatismele se lasă în genunchi
arteroscrelozele se însoțesc cu spor și nu multa
demența bastonașelor din abecedare

zâmbește părinte la soare.

(Din manuscrisul „Paznic de noapte”)

Germania prin ochii fericitului Peter Holtz, creștin comunist

Adrian Lesenciuc

Peter Holtz. *Viața lui fericită povestită de el însuși* este un caz de tipicitate auctorială, cel puțin din perspectivă tematică. Romanul prozatorului Ingo Schulze, cunoscut pentru focalizarea asupra vieții din fosta Republică Democrată Germană și asupra fațetelor diferite ale reunificării Germaniei, se remarcă prin capacitatea de a reda evenimente și explicații prin prisma unui personaj neinstruit, naiv (pentru a rămâne cu aprecierile la marginea elastică a înțelesului eufemistic), dar cu inimă mare și animat de idealuri pentru întreaga umanitate. Personajul Peter Holtz, născut în același an, 1962, cu autorul său, trăiește la vârsta percepției auctoriale marile evenimente politice de la finalul deceniului nouă al secolului trecut și transformările din deceniul următor. Peter Holtz își construiește propria Weltanschauung (naivitatea și fragilitatea proceselor cognitive ale personajului nu elimină posibilitatea explicării vieții în baza unei proiecții despre lume și existență umană ca tot unitar, dar concepția sa este redată caricatural; sunt subliniate convingerile sale puternice, ideologia tributară stângii marxiste și, atipic, credința în Dumnezeu) care este prezentată la persoana I singular, cu excepția câtorva capitole de la începutul cărții a șasea, în care sunt auzite vocile celor care îl vizitează la spital, în timp ce el este inconștient. Acest debușeu textual, aceste alte voci care fac posibilă compararea cu registrul în care este construită percepția naivă asupra lumii, joacă un rol remarcabil în economia romanului. Prin această inserție devin inteligibile intenția auctorială de a rămâne cantonat în limitele unui discurs caracterizat prin stângăcii, incoerență, ba chiar printr-o formă de imbecilitate, și posibilitățile auctoriale de a jongla cu voci și perspective multiple. În raport cu discursurile unor oameni care depășesc factualitatea brută și explicațiile de suprafață, care chiar trimit la referințe livrești (Lessing, de pildă), textele celor zece cărți, fiecare numărând câteva capitole, se dovedesc a fi expresia unei inserții a marginalului social în scopul explicării bunului mers al societății. Un picaro, de data aceasta un orfan de la Casa de copii Käthe Kollwitz, traversează medii diferite ale societății est-germane, apoi ale Germaniei unificate, rămânând fidel unui crez pe care și l-a întipărit în minte în copilărie și care a rămas neschimbat în raport cu valoarea banilor până la maturitatea sa deplină: „Dar toată lumea știe că banii nu au importanță!, spun eu și adaug imediat: Câtă vreme sunt copil, societatea noastră trebuie să aibă grijă de mine, indiferent dacă mă află în căminul de copii sau într-o călătorie la Marea Baltică” (p.11). Filtrând cunoașterea prin intermediul minții sale care găsește cele mai inocente explicații pentru orice (spre exemplu, limba franceză asigură și necesara gimnastică facială: „folosirea permanentă a limbii franceze au făcut ca gura și toată fața ei să devină fine și delicate”, p.346), Peter Holtz recompune cu umor involuntar o lume a moravurilor societății Germaniei (împărțite sau unificate) în ultimul sfert al secolului XX. Ingo Schulze lansează o satiră usturătoare a societății incapabile să conștientizeze propriile limite și experimentele la care a fost supusă. Personaje ale lumii politice germane apar în carte cu propriile nume – spre exemplu,

viitorul cancelar social-democrat Gerhard Schröder – sau sub identități de împrumut – spre exemplu creștin-democratul Lothar de Maizière, ales premier al Republicii Democratice Germane, sub numele Joachim Lefèvre. Remarcabile sunt primele contacte cu vestul și perspectiva tânărului Holtz după căderea Zidului Berlinului prin ochelarii est-germanului. Peter Holtz, nebunul inocent al acestei perioade, provenind din *Lumpenproletariat*-ul fără conștiință de clasă dar construind o conștiință mai puternică chiar decât a partidului socialist, un tânăr în vârstă de 27 de ani, comunist convins, purtător al valorilor întipărite în minte la Casa de copii și incapabil să judece lumea altfel decât în acord cu principiile pe care și le-a însușit, pătrunde în Berlinul de Vest atins imediat de dorul de patrie (RDG) și identifică formele subtile în care vestul și-a impus ideologiile prin spălarea minților propriilor cetățeni (fără a fi capabil să înțeleagă că, în fapt, începând cu 1949, societatea germană omogenă și unitară a fost supusă unor experimente economice, politice și sociale controlate în două structuri statale diferite): „Mergând mai departe descopăr la capătul străzii zidul nostru de apărare și, în spatele lui, Poarta Brandenburg. Imediat mă cuprinde dorul de patrie. Mi se pare destul de lipsit de sens să umblu de acolo-acolo pe aici, unde nu cunosc pe nimeni mai ales că casă mă așteaptă atâta treabă. Am nevoie de ceva timp ca să traversez cartierul Tiergarten, așa cum se numește acest punct vestic al orașului” (pp.251-252). „Argumentația mea nu l-a convins. Spălarea pe creier, operată decenii întregi de presa țării lui, i-a extirpat în mod evident orice gând limpede. Totuși, în loc să fiu dezamăgit sau să mă simt ofensat, ar trebui pur și simplu să argumentez mai bine. Dar să m-apuc să-i povestesc de transformările noastre revoluționare despre faptul că puterea care ne revenea deja pe hârtie, acum noi ne-am luat-o în mod efectiv, ar însemna să pun căruța înaintea boilor” (p.256).

De vreme ce pentru Marx religia este opium pentru popor, strania asociere a comunismului cu creștinismul în cazul tânărului Peter Holtz este justificată altfel: „Astea merg împreună. Comunismul nu-i decât cealaltă față a creștinismului. Credința îți oferă încă un punct de sprijin” (p.129). Subminarea discursivă, înțelegerea diferită a principiilor comuniste, dar cu ancore solide, cu fundamente profund umane, transformă romanul lui Ingo Schulze într-o analiză a tarelor unei societăți incapabile a înțelege tăvălugul istoriei, dar încercând să găsească, în acord cu teoriile consistenței cognitive, explicații pentru întregul socio-politic, ba chiar pentru cultură și, mai ales, pentru economia societății. Capitolul șapte al cărții a cincea, „În care se debate în cercul familiei dacă urmează o baie de sânge sau începutul unei revoluții comuniste”, oferă o perspectivă asupra gândirii inocente, menținute în strictă conexiune cu reperatele și valorile întipărite în copilărie, în oarecare măsură incompatibile în realitatea schimbărilor. Peter Holtz, care „a crezut că Revoluția deschide porțile spre comunism” (p.293), se afla în pragul încercării de a înțelege rolul revoluției:

„- Și atunci cum mai schimbăm lumea?, întreb eu. Să abandonăm comunismul?

— Comunismul vine ca necesitate economică, spune Beate, sau nu vine deloc.

— Mașinile nu fac revoluție, asta trebuie totuși s-o facem noi. Care-i problema?

Hermann zâmbește ironic. El își trage mâinile umede pe mânecile jachetei lui tricotate.

Nimic. Doar că mi-a trecut prin cap o chestie, aia cum că revoluția e gestul omenirii de a trage frâna de mână. Am citit asta cândva.

Frâna de mână?, întreb eu.

Păi da, în drum spre prăpastie, deci revoluțiile văzute nu ca locomotive ale istoriei mondiale, ci ca frână de mână... Sau semnal de alarmă” (p.216).

Un comunism nedoctrinar este raportat prin mintea lui Peter Holtz la o societate care are drept referință doctrinele, dar care constată abaterile doctrinare și le admite, un comunism care nu seamănă, cel puțin privitor la rolul revoluțiilor, nici cu perspectiva lui Marx, nici cu cea a lui Lenin. Un comunism caricaturizat, exprimat cu inocența unui nou Don Quijote sau a unui nou prinț Mișkin, prinși în malaxorul altor vremuri, este ceea ce propune ca temă de dezbatere Ingo Schulze, într-o lucrare care amintește, în literatura română, de *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* de Matei Vișniec sau de romanul *Laika* al lui Adrian Alui Gheorghe, este ceea ce regăsim în lupta neabandonată a eroului Peter Holtz, fericit în sărăcia sa cu duhul, de a scoate societatea din robia în fața banilor, propunând arderea lor. Marele naiv, care la un moment dat dă dovadă de remarcabila conștiință a propriilor limite în redare: „descrierea mea deformează ceea ce percep eu” (p.348), produs al educației socialiste din Germania de Est, dedicat apărării și construirii, visând să devină subofițer sau zidar (ceea ce, de altfel va deveni), fidel convingerilor marxiste așa cum au putut fi ele percepute de mintea sa, rescrie istoria recentă a Germaniei cu mult umor involuntar. Care nicidecum nu este involuntar în cazul prozatorului Ingo Schulze. Capitalul pornește motoarele cărții și tot aceeași ardere internă, circulația banilor, oprește discursul. În fapt, principala cauză a prăbușirii experimentului socialist est german și a întreg blocului comunist a fost de natură economică. În *intentio operis*, Fericitul Peter Holtz, devenit „deținut economic”, rămâne în starea de beatitudine prin găsirea ideii în baza căreia să își construiască defensivă împotriva banilor care subjugă societatea, împotriva lumii dominate de bani. La nivel auctorial, Ingo Schulze găsește soluția picarescului în a explora o temă care îl consacră, cea a diferențelor dintre est și vest într-o Germanie unificată, dar care continuă să diferențeze interior, prin frescele sociopolitice scurte și aparent facile, în fapt profunde, adânci și corozive în raport cu societatea, prin ochii inocentului Peter Holtz, a idealistului care se adaptează oricăror provocări ale societății, mai ales celor capitaliste, prin intermediul căruia sunt predate remarcabile lecții de istorie, economie, geopolitică.

Peter Holtz. Viața lui fericită povestită de el însuși este un roman inteligent redat prin discursul unui personaj mai puțin inteligent, prin discursul plin de umor, amar pe alocuri, absurd în multe ipostaze. Romanul este un proiect ambițios al unui autor mare care s-a transformat într-o remarcabilă reușită.

Note

1 Ingo Schulze. (2020). *Peter Holtz. Viața lui fericită povestită de el însuși*. Traducere de Victor Scoradeț. București: EuroPress. 600p.

Între Șeherezada și Caragiale

Octavia Florică

Tehnica povestirii cu ramă a fost făcută celebră de ciclul celor „1001 de nopți”, pe care Șeherezada le-a legat cu firele aurite ale poveștilor sale. În versiunea modernă a lui Cezar Pârlog¹, rama celor 108 de flashbackuri, inegale ca dimensiuni, dar care rareori depășesc 10 rânduri, este reprezentată de un personaj-reflector, ce decupează un fapt de viață transformându-l în cadru cinematografic, prin consultarea unei agende telefonice. Dacă miza Șeherezadei era propria ei viață și iubirea pentru un bărbat care își pierduse într-o noapte sensul existenței și puterea credinței în dragoste, miza personajului-reflector este mai puțin accesibilă înțelegerii, deoarece structura modernă a scrierii creează intenționate confuzii între scriitor, autor, pseudo-narator, personaj masculin, dar și între personajele feminine, văzute, cel mai adesea, ca frânturi ale unei singure imagini, în mișcare circular-accelerată, o balerină ușor hidoasă ce execută piruete într-o cutiuță muzicală, ori ca o structură imagistică surprinsă în multiplele oglinzi ale ficțiunii moderne.

Agenda telefonică, riguroasă sub aspect alfabetic, este utilizată drept „cuprins” și reprezintă axa derulării amintirilor, căci discursul auctorial pare a fi o călătorie imaginară în trecut, în cursul căreia sunt activate secvențe retrospective. Este implicit și o vitrină cu figuri feminine, identificabile prin prenume, diminutive și numere de telefon trunchiate (cărora le lipsesc ultimele două cifre), artificiu jurnalistic de sugerare a autenticității, prin aparenta păstrare a confidențialității datelor de contact. Agenda cuprinde „povești trecute dar neterminate cu persoane ținute aproape, cu eforturi și vorbe frumoase, ameteite cu gogoși, cu eterne speranțe, rare întâlniri furate, SMS-uri mieroase și dulci, ca o irezistibilă hârtie de muște.”(p.11).

Tema este iubirea, dezvăluită atât de titlu, cât și de incipituri: „marea mea dragoste, Adela”, „eu chiar o iubeam” (pe Adi), „iubitei mele Alice”, „iubită mea Ana”, „iubită mea Anda” etc. Este adevărat că obiectul iubirii este diferit în fiecare secvență, dar acest lucru demonstrează foamea de „iubire” a personajului principal. El străbate Bucureștiul ca Ulysse Mediterana, acostează imaginar pe mici insule cu monștri, dar nu are statornicia și credința revenirii în Ithaca. Penelopa a fost redusă la o fantoșă. Asigură coeziunea casei, nu a căsniciei. Și nu reprezintă un punct de sprijin și o sursă de putere interioară pentru soțul ei, care demitizează toate ficțiunile masculine celebre. Deși rememorează 108 experiențe asociate unor „povești de iubire”, dintr-o agendă care cuprinde mai multe nume, personajul principal nu este un Don Juan. Îi lipsesc narcisismul, cinismul frumosului seducător, aroganța lui imperială sau, într-o altă interpretare, credința că va putea descoperi în iubiri iubirea și în femei Femeia. Iubirea însăși înregistrează o deviere de sens: „Așa că mă limitez la a o iubi. Enorm, fascinant, cu mâna stângă”(p.103); „Știu că mă dorește și ea și că ne vom fi cândva.” „Iubirea” a devenit emblema lumii moderne, libere de prejudecăți și responsabilități, așa cum „onoarea” (de familist, de cetățean, de proprietar, de politician) era laitmotivul lumii lui Caragiale. Cuvântul onoare a dispărut din vocabularul generațiilor prezentului, dar s-a conservat mercantilismul iubirii. Ca și „onoarea” eroilor lui Caragiale, iubirea a suferit o deturnare de sens. Și-a păstrat spiritul negustoresc: „Că nu se știe cum se rotește, ca pământul; s-au mai văzut

cazuri. Poate o mai fi nevoie cândva, se eliberează vreo funcție...”, dar a devenit și arta de a umple vidul interior al omului modern.

Este subtilă observația generalizată a autorului asupra lumii actuale, ce pendulează între real și virtual, între mediul natural și mediul online, între viața adevărată și mistificarea ei. Personajele sunt golite de sentimente autentice, așa cum cuvintele sunt golite de sens. Utilizate în comunicările virtuale, cuvintele s-au distanțat de existența efectivă, nu s-au mai simțit datoare să exprime adevărul, ci o imagine idealizată a realității, pierzându-și implicit conținuturile și înțelesurile asociate lor. S-au molipsit de fals, au devenit conserve goale cu etichete fascinante, carapace uscate ale unor trăiri la care s-a blocat accesul. Revenite în existența reală, afirmațiile iubirii au înlocuit sentimentele, au acoperit golul interior, mimând sinceritatea emoției adevărate. S-a instaurat o profundă disjunctie între cuvânt și realitatea sufletească pe care ar trebui să o exprime. Autorul sesizează standardizarea limbajului, care nu mai reflectă persoana, ci societatea, nivelul ei existențial. Limbajul se potrivește ideal tuturor personajelor de pe Facebook, ca hainele de-a gata. Cezar Pârlog te ajută să sesizezi disfuncțiile – deosebirea dintre discurs și mediocritatea / analfabetismul intelectual al autorului / autoarei -, dar te lasă să fii și sedus de farmecul rostirii. Internetul, și se sugerează, a preluat și funcțiile știutorului de carte din vechime, cel care scria scrisori pentru cei ce nu știau a scrie, împrumutându-le stilul propriu și persoana I, ba chiar și sentimentele corespondente. Este și acesta un mod de a falsifica realitatea, de a fabrica măști, ca și fotografia de profil. Ce se ascunde în spatele măștilor, aflăm din schițele de portret ale Autorului. Cele 108 cioburi de oglindă au creat nu numai o structură compozită, de aparență feminină, un monstru cu multe chipuri, ci și panorama unei lumi alienate. Informe ori diforme - „nimfomană” „cu păduchi”, „fata aia schiloadă de la financiar” (p.91), „o fată comună, urâțică, fără sâni și care fumează etc. Urâte, bătrâne ori doar trecute, complexe, frustrate, „cu suflete rănite”, personajele formează eternul feminin vulgar și romantic, atât de prezent și în lumea lui Caragiale.

Dacă tehnica povestirii în ramă amintește de un model oriental, lumea vizualizată de Autor este lumea românească eternizată de Caragiale, cu diferențe de timp istoric. Personajele nu mai trăiesc în mahalalele policrome ale sfârșitului de secol XIX, nu au nici savoarea de limbaj a eroilor acelei lumi peștrițe, nici generozitatea lor ocazională, nici credința că scopul scuză mijloacele, nici bucuria sinceră de a exista pe o scenă care li se potrivește, nici enorma capacitate de a-și dramatiza viața, de a-i insufla mărețe idealuri mediocre. Și, totuși, le apropie limbajul găunos, care acoperă absențe de caracter și de simțire. Personajele feminine ale cărții nu au nume. Le-a rămas doar prenumele sau câteva litere din el, alcătuiind diminutive urâte, hilare sau grotesci. Mutilările lingvistice: Oli, Pau, Zet, Veve, Ange, Dia, Clau etc. sugerează auctoriale amputări de personalitate. Lipsite de nume proprii, căci apar și cu indicative de serie, ele sunt lipsite și de substanță proprie. Sunt interschimbabile, definite prin obiceiuri, gesturi și limbaj, a căror stereotipie dezvăluie, ca și la Caragiale, structura sufletească rudimentară, pulverizarea individualității în comportamente sociale stas. Nu au portret fizic, nu



au biografie, pentru că nu au o devenire în timp. Sunt surprinse în momente anodine, pentru că viața lor este o înșiruire de astfel de momente

Evantaiul cuceririlor cuprinde văduve și divorțate, fete bătrâne și trecute domnișoare, dar, în majoritate, femei căsătorite, cu soți în viață, cărora le respectă drepturile și tabieturile, înșelându-i din plictis și snobism, din dorința de a fi moderne. Modernitatea suburbiei a devenit agresiv sexuală, ca îmbrăcămintea, comportament și mesaj online. Prostituația nu mai este o meserie, ci o modă. Sexul extraconjugal pare nerușinat și plicticos. Trivial. Împreunare mecanică lipsită de satisfacții. Dând sațietate, motiv pentru care relațiile rămân perioade întregi suspendate. Salvarea vine din amânarea momentului. Căci tentația nu e sexul, ci vânatoarea. Bărbații care trec prin viața acestor femei – fie ei soți sau amanți – au tot atâta identitate cât un vibrator erotic. Deși a trecut mai mult de un secol de când au trăit personajele lui Caragiale pe aceleași meleaguri, totuși nivelul lor de conștiință a rămas înțepenit în secolul al XIX-lea. Bărbatul are aceeași putere în casă și aceeași orbire în privința adevăratelor relații din căminul lui. Aceeași este și lumea amorală de soți toleranți și chilipirgii, de bărbați prostovani și încrezători, asudând ca boii, sau de bărbați bețivi și curvari, ale căror neveste au depășit stadiile bovarice și au trecut la acțiune. Relația conjugală, deși sordidă, este, totuși, mai importantă decât legăturile amoroase. Deloc primejdioase, legăturile extraconjugale sunt terne, de o mecanică monotonă, exasperantă.

Cartea „Ce mult te-am iubit” oscilează între variate definiții: experiment literar?, exercițiu de digitație?, tragi-comedie a eternei noastre tranziții de la lumea lui Caragiale la civilizația occidentală?, roman secvențial, în genul romanelor epistolare, în care una sau două voci auctoriale împletesc reacțiile sufletești cu dezvăluirea putrefacției unei societăți aparent strălucitoare? Postfața ne oferă o pistă: „voi cântări fiecare trăire a ta trecută prin filtrul ficțiunii la modul cel mai obiectiv posibil”(p. 141) Emoții, gânduri și sentimente devenite personaje! Trăiri dezagreabile căpătând chipuri mutilate fizic, moral și intelectual. O panoramă a personajelor care ilustrează mediocritatea agresivă a unei lumi în subterană. Pasiuni refulate, impulsuri, amintiri trucate în dezacord cu morala, obsesii secrete, frustrări, insidioase invidii, dorințe, reprezentări, tendințe ce se materializează devenind alter ego-uri într-o multitudine de lumi imaginare? Care este miza jocului? Am putea spune că este absolut aceeași cu cea a Comediilor D-lui I.L.Caragiale, iar cei care au uitat-o pot revedea studiul lui Titu Maiorescu.

Notă

1 Cezar Pârlog, *Ce mult te-am iubit*, Editura Libris Editorial, 2018

Insomniile femeii stângace sau (s)căderile unui autor recent nobelizat

Ștefan Manasia

Handke, despre al cărui excelent roman, *Scurtă scrisoare pentru o lungă despărțire*, am scris pentru cititorii *Tribunei*, este unul dintre prozatorii care (spune o vorbă comună) nu te lasă niciodată indiferent. Arțagos filosof, dramaturg scandalagiu, Peter Handke s-a pomenit și laureatul premiului Nobel pentru literatură pe anul 2019, și (ulterior) actantul unei frumoase serii de autor la editura ART. Primele două cărți apărute aici, *Frica portarului înaintea loviturii de la 11 metri* și *Scurtă scrisoare...*, mi-au redeschis apetitul pentru autorul austriac (n. în 1942 din mamă slovenă și tată – soldat german), descoperit acum două decenii, în liceu. Comentat, laudat, asumat (poetii brașoveni nouăzeciști îl socoteau printre sursele/influențele lor), a fost prea puțin tipărit la noi. Evanescente, alcătuite mai mult din „tăieturi” decât din descrieri/dialoguri, romanele acestea au mult din mărteja și din sobrietatea unui *road-movie* (sau a unui western). Propozițiile sînt limpezi și reci, desentimentalizate, ca (un pic mai tîrziu) la W.G. Sebald. Amîndoi deconstruiesc (pedepesc?) germanitatea, văzută ca sursă a răului (colonialism sălbatic, nazism etc.). Dar Sebald poate fraza îndelung, pe cînd Handke preferă lovitura de cuțit a enunțurilor laconice; puține indicații de regie; cronotop auster; ceea ce te ține în priză la lectura romanelor mai sus numite, dar e, totuși, prea puțin, *ready-made*, prea pedant în nuvela cu tentă autobiografică *Femeia stîngace*, editată tot la ART (București, 2021).

Avem, aici, o proză săracă, sau sărăcită din- dîns de tînrul pe-atunci (*Femeia stîngace/Die linkshändige Frau* apare în 1976) prozator experimentalist. Cadrul este un orașel de munte, o stradă/zonă a burghezilor prosperi, cu aer curat și trasee alpine la îndemînă, cu apartamente confortabile și automobile pentru o clasă socială

descoperind juisarea, hedonismul în deceniile de după al doilea război mondial. Consumerismul nu impactează aici, în Austria niciodată pe deplin denazificată, cum în literatura de peste ocean. Adulții lui Handke, așa cum tîrăsc cărucioarele arhipline la supermarket, își tîrăsc și frustrările, depresia – de fapt, reziduurile unei conștiințe vinovate.

În urmă cu doi sau cu trei ani, regizorul turco-german Fatih Akin scandaliza lumea fină cu un film, greu digerabilul *Mănușa de aur*. Acolo un criminal în serie și un canibal își face de cap (Akin dezvoltă cinematografic o istorie reală!) în Hamburgul anilor imediat succesivi războiului pierdut de Hitler, ani care păstrează în viață o faună bipedă dipsomană, plină de ură, scindată între nazism și consumerism: Fatih Akin, ca orice mare regizor, plasează – insolent – oglinda în fața spectatorului aleman (abia în ultimele decenii, satisfăcut & uituc). Tot o „oglină” se vrea proza naturalistă din *Femeia stîngace*, care, în forul interior al autorului, culpabilizează societatea bugheză dintr-un mic oraș austriac, alcoolizată și stranie, cinică și perfid-ironică, populată de cupluri în disoluție, care ignoră – într-un fel de transă sordidă – nevoia de afecțiune a copiilor (Peter Handke, himself). Se aude aici strigătul lui John Lennon, interpretînd, într-unul din ultimele concerte, deprimantul, ranchiunosul & tandrul *Mother*: „Mother, / You had me but I never had you / [...] / Father, / You left me but I never left you”. Vedem lumea asta prin ochii adulților, unde copilul e o bîzîială/datorie neplăcută. Marianne, o frumoasă soție, hotărăște să îl dea afară din casă pe Bruno, soțul ei comis-voiajor. Și o face. Descoperă, cu ocazia asta, avantajele solitudinii, absența așteptării unui soț plecat cu săptămînilor în delegații (prin Scandinavia, Finlanda). Ejectat din domiciliul conjugal, Bruno este trimis,



altruist, în brațele Învățătoarei, cea mai bună prietenă a lui Marianne, ea însăși părăsită de ultimul bărbat. Respingînd sau acceptînd apatic ajutorul financiar dat de Bruno, Marianne își redescoperă vocația de traducătoare din limba franceză, la pachet cu plăcerea flirtului cu fostul și actualul ei patron/editor. În umbra acestor adulți libertini și alcoolici, copilul, micul și sensibilul Stefan, crește întunecat ca mușchiul de pe copaci. Are ceva neliniștitor în tăceri, în replici, în acțiuni. Neprimind afecțiune (uneori Marianne îi respinge relația cu Bruno, alteori încurajează tatăl să reapară, episod, în peisaj), Stefan își croșetează – ne putem închipui – propriul univers mental, unul în care îl bîntuie gîndul că propria lui mamă nu rîde niciodată, iar dacă zîmbește, zîmbește forțat. E replica lui recurentă, cu care o amendează pe mamă de cîte ori Marianne pare să se fi eliberat/emancipat: să nu mai fie în robie erotică în fața masculului afacerist & viril; să nu se mai simtă prizonieră convențiilor ș.a.m.d.

„Filmul” pe care și-l dă Marianne nu-l vom ști, cu adevărat, niciodată.

Handke abuzează aici de o estetică a sugestiilor care nu mai semnifică nimic în anii 2000 (dar poate că simboliza ceva în anii 1970). Munte, abur, răceală umană/naturală, viață nocturnă, comunicare fisurată, promiscuitate, alcool, scheletele din dulap. Dinamică narativă minimală. Personaje vîdate afectiv, cu gesturi – dintr-o recuzită banală – lăsate în aer, ca ale unor roboți chinezești cărora li se termină, prea repede, bateria. Așa încît cele mai bune două lucruri din nuvela lăbărțată tipografic în ediția de față – cît să acopere spațiul unui roman – sînt textul cîntecului *The Lefthanded Woman* (pentru că „noaptea femeia ședea singură în camera de zi și asculta muzică, mereu același disc”, p.93) și fraza finală – în spirit handkean –, un fragment din romanul lui Goethe, *Afinități elective* („Astfel, cu toții, fiecare în felul lui, ne continuăm viața de zi cu zi, cu sau fără reflecții; totul pare să-și urmeze cursul obișnuit, precum în acele situații înfricoșătoare în care totul este joc și totuși lumea continuă să trăiască de parcă n-ar fi vorba de nimic”, p.122).



Nikolai Lagoida

Hipodromul (2015) ulei pe pânză, 70 x 120 cm

Cubul alb din cubul negru

Dana Pughineanu



Nikolai Lagoida

Cursă de cai într-o zi însorită (2015) ulei pe pânză, 45 x 90 cm

Maurizio Cattelan a intrat de la bun început în câmpul artistic întruchipând figura farsorului, a provocatorului. Ultimul său *scherzo* a fost celebra banană lipită cu bandă adezivă de un perete, suscitând și ea, ca multe opere contemporane de artă, două nedumeriri/nemulțumiri (cel puțin din partea publicului) care revin constant: dacă e cu adevărat artă și dacă e atunci „puteam să o fac și eu”. La fel cum contemplarea nu-i stătea în fire decât unui anumit gen de public și nesfârșita artă „conceptuală” care pune bază pe idee și nu pe realizarea ei, pare să scape înțelegerii unui public de masă, dispus să accepte amuzamentul, revenindu-le criticilor datoria de a învălui obiectul în valoare. De la începutul carierei sale Cattelan este preocupat de jocul ironic cu câmpul de putere al artei (fiind un urmaș al lui Duchamp) și, într-o oarecare măsură și a lui Andy Warhol, când recunoaște că nu are idei și nu știe ce să prezinte publicului. În 1989 când i s-a oferit șansa de a avea o expoziție individuală la Bologna, simte că nu poate produce nimic demn de un asemenea eveniment. Astfel, lasă pe ușă semnul *Torno subito* (Mă întorc imediat) cu care reușește să atragă atenția și să facă vâlvă. Autopromovarea devine și pentru Cattelan parte integrantă a operei, cel mai bun exemplu fiind *Strategies* (1990) când realizează o falsă copertă a celebrei reviste *Flash Art*, fotografiind o sculptură făcută din vechi numere, lipind-o peste coperta numărului curent, expunându-se astfel ca artist care dorește recunoaștere și care în același timp dorește să depășească pragul strâmt al galeriilor de artă. Prietenia cu Francesco Bonami, curatorul Bienalei de la Veneția, este cu siguranță un punct important al carierei/strategiei lui Cattelan. În 1993 când i se oferă un spațiu expozițional la bienală, reia cu un plus de îndrăzneală „showul” de la Bologna. De data aceasta, tot pentru a face față lipsei de idei, închiriază spațiul care i-a fost alocat unei firme care îl ocupă cu reclama unui parfum, și-și denuștește opera *Working is a Bad Job*. Nici operele de artă marca Maurizio Cattelan care au luat forma unor obiecte, mai precis sculp-

turi, nu au trecut neobservate, provocând la fel de multă indignare și, desigur, creșterea cotei pe piața artistică. Poate cea mai controversată este *Untitled* (2004) care înfățișa copii spânzurați în Piața XXIV Maggio din Milano. Unul dintre cetățenii revoltați care a dorit să dea jos respectiva sculptură s-a și rănit provocând și mai multă vâlvă. Într-un interviu din vremea respectivă Cattelan oferă o cheie de interpretare în care recunoaștem o critică ce i s-a adus mereu mass-mediei și ipocriziei societății care se amuză cu cantități industriale de „șoc și groază”: „În primul rând, nu am invadat niciun spațiu privat, ci am acționat într-un spațiu public. În plus, nu am făcut nimic ilegal și nici mai incomod decât multe dintre lucrurile care ne înconjoară și care se află în fața ochilor tuturor. Și am găsit, de asemenea, destul de interesant faptul că, dintr-un anumit motiv, o imagine nu poate fi acceptată în viața reală dar e binevenită cu condiția să fie reprodușă în ziare sau la televizor. Acesta este un fapt destul de incredibil.” („First of all, I didn't invade any private space, but acted in a public space. Furthermore, I didn't do anything illegal, and nothing more inconvenient than many of the things that surround us and are already in everyone's view. And I also found quite interesting that, for some reason, an image could not be accepted in real life but would be totally welcomed as long as it was reproduced in newspapers or on TV. That's a pretty incredible fact, *Flash Art International*, no. 237, July – September 2004, pp. 94–95”).

Ultima expoziție a lui Cattelan, *Breath Ghosts Blind* care poate fi încă vizitată la galeria Pirelli HangarBicocca din Milano este impresionantă, dar nu șocantă. Spațiul imens al galeriei (cu pereți de aproape 20 de metri înălțime) înecă vizitatorul în întunecime și liniște. Este aproape o expereință a deprivării de stimuli. În prima sală se deslușește la nivelul solului o sculptură care reprezintă un om și un câine dormind/ stând cu ochii închiși unul lângă altul. Nu știu dacă măiestria realizării sculpturii sau albul marmurei de Carrara ca o lumină apărută din nimic, fac din personaje o apariție diafană și-i

provoacă vizitatorului dezorientat de imensul spațiu negru atât teama de a nu călca peste sculptură, cât și teama de a se îndepărta de ea, rămânând fără nici un reper orientativ. Instalația din a doua cameră (sau al doilea hangar) ar putea foarte bine rămâne neobservată. Slabe firicele de lumină trec peste pereții de unde vizitatorii sunt urmăriți, alături de camere, de către 2000 de porumbei taxidermizați. Nu știu ce impresie îi fac aceste păsări celui care nu e familiarizat cu opera lui Cattelan. Cu siguranță, pentru cei ce au urmărit cariera artistului, începe să se simtă „farsa”. Porumbeii au mai fost folosiți de către artist cu ocazia a două bienale. Una în 1977, primind numele *Tourists* și alta în 2011, primind numele *Others*. În expoziția actuală ei sunt încadrați la *Ghosts*, dar fantome devin chiar cei care trec prin această a doua sală, fiind reduși la niște contururi negru pe negru, la niște șoapte care nu fac decât să întărească senzația de „deprivare de stimuli”. A treia și ultima sală, dedicată *Morții/ Death* este și cea mai luminoasă, iar evenimentul la care face referire este pe cât se poate de clar. Un monolit enorm, pare a fi străpuns de un avion construit din exact aceleași materiale și din aceeași întunecime. De fapt, privitorul știe că monolitul a fost străpuns în 11 septembrie, dar opera lui Cattelan formează un singur corp negru din care se ivesc cabina de control, aripile, cârma, pe scurt, toate componentele care fac recognoscibil un avion. Deși structura este impresionantă și vizitatorul se simte strivit de enormitatea *Morții* probabil cei care sunt familiarizați cu opera lui Cattelan nu s-ar aștepta la referințe atât de directe și aproape lipsite de ambiguitatea explozivă care-l caracteriza pe artist. Nu cred că cineva s-ar fi așteptat din partea lui Cattelan să pună un avion într-un hangar.

Nu știu dacă a fost sau nu premeditată lipsa oricăror marcaje care să orienteze privitorul. Oricum ar fi, reprezentanții galeriei care băntuiau prin cele trei spații erau asaltați de vizitatorii care doreau să știe dacă nu cumva mai este vreo sală, dacă nu cumva pierd din vedere vreun exponat sau chiar piesa de rezistență. Nedumeriților și/sau nesatisfăcuților li se explica filosofia expoziției (o poezie învățată pe de rost) după care erau invitați să părăsească expoziția făcând calea întoarsă. Ieșirea în lumină semăna perfect cu ceea ce Brian O'Doherty ar fi numit ieșirea din „cubul alb” prin care el desemna spațiile expoziționale ale secolului XX. Chiar dacă cubul lui Cattelan era negru avea toate calitățile celui alb. Un loc care sanctifică obiectul/omul/artistul și care reduce vizitatorul la un Ochi (al sufletului sau ochi intelectual) lipsit de trup și la un Spectator care nu știe în ce relație se află cu Ochiul. Galeria modernă este construită „după legi la fel de riguroase precum cele ale bisericii medievale”. Lumea de afară nu trebuie să intre înăuntru „cubului alb”, astfel încât arta să apară „neatinșă de timp și vicisitudinile lui”. Acest spațiu este menit să păstreze sau să inducă ideea unei sacralități în preajma căreia vizitatorul devine pios, chiar „lipsit de viață”. De data aceasta nici Cattelan nu a reușit să iasă din logica cubului alb, iar Ochiul decorporalizat al Spectatorului rămâne un Ochi-panopticon care-și privește propria captivitate. Cattelan se înscrie printre artiștii care merg pe linia lui „orice poate fi artă” (de la pisoare de aur la banane lipite de pereți). Poate o ultimă provocare ar fi să arate și că arta poate fi a oricui. Pare o încercare uriașă chiar și pentru Cattelan, dar orice încercare ar fi poate mai interesantă decât un autoplăgiat prezentat pe post de obsesie artistică. ■

De la docu-dramă la docu-ficțiune

Claudiu Groza

Asuscitat deja – și va mai suscita, cu siguranță – opinii din cele mai diverse și radicale o producție teatrală independentă, dintr-un oraș fără teatru, nominalizată anul acesta la Premiul pentru Cel mai bun spectacol la Gala Premiilor UNITER.

Verde tăiat de Alexandra Felseghi a fost regizat de Adina Lazăr la Asociația Pro Teatru din Zalău, jucat de Răzvan Bănuț, Emanuel Cifor, Darius Prodan și Irina Sibef, în scenografia Andrei Tecla, pe muzica lui Adrian Picioarea și cu desene de Dan Perjovschi.

Rândurile care urmează nu sunt o cronică propriu-zisă a spectacolului, ci mai mult semnalarea unui important punct de inflexiune în scriitura dramatică românească recentă. Pentru că *Verde tăiat* face, după părerea mea de critic care scriu despre dramaturgia autohtonă de peste 20 de ani, trecerea dinspre textul documentar pur și dur, canonizat deja printr-o rețetă scenică adesea reductivă și inevitabil perisabilă, spre o formă de text docu-ficțională, susceptibilă de a rezista mai mult în timp ca literatură dramatică și de a declanșa impulsuri cathartice (pretențios formulat, îmi cer scuze) dincolo de condiții contextuale.

Mai limpede spus: teatrul documentar a consacrat un tipar *reactiv*, acut, imediat, la evenimente sau pretexte artistice proxime, familiare publicului, fie că e vorba de drame de familie (cum a fost *Punct triplu* al lui Bogdan Georgescu), de evenimente cu profund impact social (*153 de secunde* al Ioanei Păun), de situații care au catalizat activismul civic (spectacole despre Roșia Montană sau cazul Pungești) etc. O gamă foarte largă și pregnantă de producții pe astfel de teme a coalizat, în timp, o comunitate impresionantă de noi spectatori în jurul companiilor independente și al creatorilor emergenți. A apărut, adiacent, și acea rețetă de care scriam mai sus, și din precaritatea financiară a producătorilor, dar și din primatul firesc al mesajului, al impactului „politic” instantaneu, ne-condiționat de calofilie artistică.

E o linie care cred că îmbogățește teatrul românesc, atrage noile generații, obișnuite cu fragmentarismul pledoariei și frustetea opiniei ideologice. O direcție în continuare necesară, trebuie să precizez foarte clar. (Știu că acest text poate fi ușor citit și înțeles fără nuanțe, când tocmai nuanțele lui sunt esențiale.)

Dar... De câțiva ani am început să-mi pun problema fracturii (există o fractură, mai estompată acum, dar sesizabilă din perspectiva istoricului teatral) dintre scenariul dramatic și literatura dramatică. Nu intru în detalii acum, e o discuție prea lungă și stufoasă. O să zic doar că ambele se confruntă cu riscuri la fel de mari și de nemeritate: scenariile (le numesc așa doar din rațiuni taxonomice, nu de valoare sau importanță) pot *expira* foarte ușor, pe măsură ce evenimentul de la care pleacă pălește în memoria comunitară și nu mai are sensul genuin pentru alte generații; piesele „literare” sunt adesea și pe nedrept

socotite drept lipsite de palpitate vital, constrângătoare, prea dificil de transpus scenic, deci riscă să rămână uitate prin biblioteci ori arhive (am pus extremele în discuție, firește că realitatea e mult mai variată).

Ei, din acest punct de vedere, consider că *Verde tăiat* poate fi soluția de mijloc. Nu zic că ar fi cel mai bun text dramatic al ultimilor ani. Nici că ar fi modelul musai de urmat. Nici că ar trebui să ne lepădăm de alte formule scenice și textuale. Spun doar că pare o alternativă între cele două extreme pe care le-am evocat pedagogic mai sus. E un text care pleacă de la o poveste reală, uciderea unui tânăr pădurar de către hoții de lemne, dar edifică, printr-o hermeneutică inteligentă a scriiturii (și una inspirată regizorală) un discurs cu relevanță dublă: orizontală – întrucât reface, ficțional, e drept,

dar foarte plauzibil, întâmplările cinice, dure, crude, teribile din 2019; verticală (bogat-empatică) – pentru că, dincolo de conjunctura știrii, povestește cu tulburătoare naturalețe despre dragoste, familie, viață, moarte, pierdere, deznașdejde, singurătate, nedreptate. Semnificația verticală dă textului duranță, cea orizontală îl plasează în extrem-contemporaneitate.

Repet, ce am apreciat la acest spectacol care, recunosc, m-a emoționat, este tocmai capacitatea sa de a ridica faptul divers la nivelul unei experiențe existențiale.

Ar fi mult de discutat despre empatia spectatorului vizavi de diversele formule ale teatrului de azi. Despre disponibilitatea noastră de a rezona sufletește cu trăirea altcuiva *versus* filtrul exclusiv cerebral vizavi de ea. Compasiunea poate fi rațională, pe când empatia nu poate fi consumată mental, ci numai afectiv. Cred că din perspectiva asta, *Verde tăiat* poate fi un punct de inflexiune.

Va fi sau nu, a fost ori ba, rămâne să ne demonstreze anii care vin.

Acest text nu este un verdict apodictic, ci un îndemn la discuție. ■

Piatra Neamț pe harta teatrului

Adrian Țion

Între 3 și 12 septembrie 2021, Piatra Neamț, cochetul oraș de pe Bistrița legendară, a devenit locul unor confluente culturale de remarcabilă rezonanță națională în cadrul ediției cu numărul 32 a Festivalului de Teatru, promovat și purtat peste timp și mode de echipa mereu întinerită a prestigiosul Teatru al Tineretului. În totalitarism – important pol al inovațiilor îndrăznețe; în actualitate – la fel de îndrăznețe proiecte și acțiuni promoționale pe linia tradiției. Așadar: spectacole, *workshop*-uri, vernisaje, dezbatere, lansări de cărți au ieșit din umbra pandemică, s-au revărsat literalmente peste profesioniști și public, împânzind cu densă atractivitate zilele festivalului. Zile puse sub semnul unui *postprezent* unificator între ce „a fost” și „va fi” ca uimire, viziune și reprezentare în experimentul teatral.

Echipa festivalului, avându-i în frunte pe Gianina Cărbunariu (director general), Vlad Socea, Raluca Naclad, Levente Benedek și Răzvan Rocaș, a eșalonat un ofertant evantai de manifestări, transmitând bucuria reluării activității după întunecata perioadă *online*, dezavuată de majoritatea participanților. E drept, ecouri și consecințe ale devastatoarei experiențe *lockdown* și-au lăsat amprenta pe structura unor spectacole, iar dacă al patrulea val al pandemiei se va face resimțit, Dumnezeu știe ce va mai fi și cum va mai arăta arta spectacolului în viitor.

Adaptabilitatea sau neadaptabilitatea la formele restrictive impuse de normele sanitare s-a reflectat mai ales în producțiile din secțiunea internațională, prezentate ca *ceva de declarat / something to declare*. Și anume ce aveau de declarat cei veniți



Gewalt la Darabani

foto: Al. Rădulescu

la Piatra Neamț cu câte un „spectacol care să încapă într-un bagaj”, spectacol eseu / conferință de tip *lecture performance*, adică spectacol din culisele unui spectacol sau din atelierul de pregătire al unui spectacol? Bogdan Zamfir, regizor și actor, care activează în Franța și Belgia, a imaginat un dialog între niște personaje abia schițate, prezente pe scenă sub forma unor capete de păpuși cu peruci zbârlite caricatural, tipologii din clasa de mijloc întâlnite la tot pasul *În comunitatea noastră* și extrase din cotidianul plat sau cel plin de surprize al actualității noastre obsesive. Ele depun mărturie despre sărăcia și violențele din cartier, despre lipsa locurilor de muncă, despre speranța năruită de a se realiza altundeva. Ca în teatrul pirandellian, ele sunt în căutarea unui regizor care să le dea suflu vital. Demersul artistului se oprește la stricta expunere a realității lor în spațiul scenei. Un teatru de atelier prins în chingile politicului afișează, cu acribie de documentarist, dramaturgul din

Kosovo Jeton Neziraj, cunoscut în lume pentru pledoaria făcută noului stat declarat independent în 2008 și îndârjirea de a lupta cu forțele politice și culturale de la Belgrad. Demersul început în 2012 la compania independentă Qendra Multimedia pentru a pune în scenă „o comedie patriotică” avea să întâmpine sumedenie de opreliști, ceea ce face obiectul comentariului său înflăcărat în relația despre *Zbor deasupra Teatrului din Kosovo*. E de reținut ironica trimitere spre descoperirea altui cuib de cuci asemănător metaforei lansate de celebrul Ken Kesey. Declarația depusă de tânărul regizor și scriitor polonez Jakub Skrzywanek în *Muzeul Holocaustului românesc, o poveste care mai bine rămâne nespusă* e un manifest tulburător în vederea eradicării totale a formelor de resuscitare a fascismului care bântuie în unele capete bolnave din contemporaneitatea noastră europeană. În discursul virulent, plin de patos combativ-demonstrativ-argumentativ, simpaticul Jakub Skrzywanek a inclus dovezi referitoare la Holocaustul din România, ceea ce dovedește o judicioasă documentare în interpretarea condamnablelor evenimente din anii războiului. E un act curajos, puternic, atins de obiectivitatea asumată privirii din afară (din Polonia) a fenomenului reprobabil, în care sunt citați Mihail Sebastian și Mircea Eliade ca actanți în delirul evenimential. Dinamică, atractivă și intens biciuitoare, ba chiar sarcastică de-a dreptul, este depoziția cehilor Michael Hába și Jindřich Čížek, înscrisă sub titlul zeflemitor *Eroi ai muncii capitaliste*, calchiat pe sintagma din trecut, intrată acum în dizgrație *erou al muncii socialiste*. Însoțită de muzică live, mărturia lor are la bază cartea jurnalistei cehe Saša Uhlová despre experiența ei de casieră într-un supermarket. Citirea paragrafelor cu observații sincere și vitriolante vizavi de robotizarea prin muncă fac deliciul acestei producții lucrate în pandemie.

Motivație cu iz pandemic este, până la urmă, această extindere a lecturilor *performance* în cadrul festivalului nemțean. Cu toate că n-au abandonat teatrul, artiștii și-au adaptat proiectele la condițiile existente. Pe cât de lipsit de interes la prima vedere, pe atât de acaparant devine pe

parcurs acest tip de spectacol-eseu în stare să trezească un viu interes și să suscite lungi discuții cu publicul. Ba mai mult, observ că de citirea textului în fața spectatorilor s-a contaminat, în parte, și trupa venită de la Cluj cu dezbateră scenică *Gewalt la Darabani*. Desigur, asta pentru accentuarea componentei documentare a scenariului conceput de Ionuț Caras după „Procesul locuitorilor din Darabani înaintea Curtii cu Juri din Dorohoi”. Un spectacol-reconstituire, un spectacol exploziv, intens animat, inedit și curajos ca tematică, despre violențele dintre români și evrei de acum 143 de ani, care au dus la un răsunător proces în acel timp. Compania „Texte bune în locuri nebune” din Cluj marșează puternic pe montările textelor alese în locuri neconvenționale. La Piatra Neamț, spectacolul s-a desfășurat în grădina Muzeului Memorial „Calistrat Hogaș”, loc minunat pentru „încăierările” dintre cele două grupuri etnice interpretate de Diana Buluga, Andreea Șovan, Matei Rotaru, Ionuț Caras, Mălina Andreescu, Radu Trică, Diana Licu, Dragoș Ioniță.

Interesantă propunerea selecționerilor de a prezenta în paralel proiectele a doi regizori care au pornit de la același text în proză. Este vorba despre dramatizarea prozei *Titanicul* din volumul *Lampa cu căciulă* de Florin Lăzărescu. Aici s-au confruntat Platforma Culturală „frilensăr” din București cu Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava. În vreme ce Daniel Chirilă a renunțat la titlul dat de prozator, propunând enumerația *alcool, lumină și puțină moarte. studiu de caz*, Cosmin Panaite l-a preluat literal, dar cât de mare este diferența dintre cele două montări! Te întrebi, uimit de ceea ce vezi, dacă textul literar mai poate fi considerat altceva decât un simplu pretext pentru saltul în imaginar scenic. Dar asta e de multișor poveste. Sau cât de plată trebuie să fie o simplă lectură fără potențare în prodigios discurs teatral? Sunt probleme pe care cele două montări le ridică spre a fi nuanțate, interpretate, augmentate fantezist. Amândouă fac dovada unor neîngrădite, debordante și ametoitoare ingeniozități de fabulație scenică, servindu-se altfel, comic și eficient, de amplasamentul și vegetația din grădina Palatului Copiilor, unde au avut loc reprezentațiile.



Nikolai Lagoida Veneția. Oglindire - detaliu (2018) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

Regalul celor cinci zile de festival l-a constituit, fără îndoială, întâlnirea cu Maia Morgenstern, în două spectacole populare, cu mult public. Urarea evreiască *Lechaim* a unit un spectacol-concert în aer liber cu secvențe din autobiografia revărsată generos pe scenă, alcătuită după volumul *Nu sunt eu*, găzduită în sala teatrului. Sigla TT nu se dezmințe. A făcut istorie și face istorie. Prin acest teatru a trecut, la început de carieră, și Maia Morgenstern, alături de alte nume răsunătoare ale teatrului românesc, contribuind la renumele pe drept câștigat de-a lungul timpului. Conducerea de azi a teatrului ține pasul cu tradiția, reușind să fie uimitor de novatoare în spirit și abordare artistică în acest apăsător *postprezent* pandemic extrem de vulnerabil și săcâitor. Unii din tinerii artiști de acum trec pe aici spre consacrare și celebritate. Generațiile se schimbă, stindardul valorii nu.

Faust – cetățean de onoare al Sibiului

Alexandru Jurcan

Mi-am propus să revăd *Faust* acolo, la Sibiu, în deschiderea Festivalului Internațional de Teatru (20-29 august 2021). Din 2007-2008 încoace, se fac adevărate pelerinaje acolo, cu iz de legendă. Spectacolul regizat de Silviu Purcărete rezistă, chiar dacă excelentul actor Ilie Gheorghe ne-a părăsit. Timp de zece ani l-a interpretat pe Faust, înobilând hala industrială dezafectată în care montarea se joacă. Din 2017, Faust este jucat de Miklós Bács, cu o dăruire specifică seriozității sale scenice.

Biletele au fost cumpărate cu mult timp în urmă. Încerc să sesizez schimbări, modificări. În primul rând, hala arată altfel, chiar și sala a primit alte nuanțe, plus acele scări ce urcă spre

rândurile de sus. Spectacolul a însumat câteva retușuri consistente. Simt din nou răceala voită a decorului de la început, cu cărți prăfuite, coloșe de hârtie, colb și cu imensa fereastră de var, în spatele căreia se plimbă spectre bizare, premonitorii. Ofelia Popii e acel Mefisto inconfundabil, inegalabil. Asistăm la un mega-spectacol, cu efecte sonore, focuri de artificii, cu un cor în latină, germană, română. Mereu muzica lui Vasili Șirli, decorul lui Helmut Stürmer, costumele semnate de Lia Manțoc. Despre credință, durere, iubire. Optzeci de actori de vin licurici, elfi, nimfe, vrăjitoare, printre ele gigantul rinocer grotesc. Formația cântă *live* rock. Spectacolul are ca punct de plecare textul clasic al lui Goethe, cu abordări impresionante

ale momentelor esențiale: pactul lui Faust cu Diavolul, patima lui Faust pentru Margareta, noaptea Valpurgiei și ridicarea lui Faust la cer. Piesa a fost jucată pe toate marile scene din Europa. Mi-amintesc de marele succes de la Budapesta. Spectatorii uluiți subliniau redescoperirea textului, într-o muzică psihedelică.

Nu putem uita scandalul public referitor la fetele ce o interpretau pe Margareta. A fost sesizată Direcția pentru Protecția Copilului, cum că micile actrițe au asistat la gesturi cu caracter explicit sexual. Se căutau pete în soare. Patru generații de fete au jucat până acum, de la premieră încoace. Casting serios, consilieri, acord parental.

Intrăm realmente în *Noaptea Valpurgiei*, în spațiul dilatat și avansăm angoasați, uimiți, în trupul capodoperei lui Goethe, care a lucrat la ea 60 de ani, ajungând la obsedantul „Clipă, stai, ești atât de frumoasă!” Simți provocarea, dar și zădărnicia. Reversul succesului, efemeritatea, gloria, moartea. Absolut tot, mai ales când peisaje vătuite apar fantomatice în spatele ferestrei de plumb.

Nominalizare UNITER 2021 „Rol principal feminin” și *Neuroze sexuale*...

Eugen Cojocaru



Sanda Savolsky / *Mama* și fiica ei, *Dorei* / Denisa Blag interpretează rolurile principale în *Neurozele sexuale ale părinților noștri* de elvețianul Lukas Bärfuss în regia lui Tudor Dreve. El a dorit-o în rolul *Mamei*, deoarece a „conceput” personajul și cu talent muzical pentru a interpreta câteva melodii, recomandată de doi profesori de la Facultatea de Actorie din Cluj. Artista baimăreană e și apreciată cântăreață profesionistă (școală / diplomă) și va confirma excelent intenția regizorului, aprecierile spectatorilor și, cum am menționat, a colegilor și criticilor prin nominalizarea la premiile Festivalul ATELIER 2021. La fel, regizorul pentru debut la cele UNITER 2021. *Mama* găsește un *Medic* / Dragoș Călin (și *Comis voiajor*) mai bun pentru fata ei cu grave tulburări psihice din naștere, care trece, acum, prin dificila etapă a trezirii sexualității, ceea ce îngreunează mai mult sacrificiul părinților - și *Tatăl* / Ioan Costin (și *Proprietar magazine* - patronul tinerei). *Dora* trăiește intens deflorarea cu un tânăr șmecher / *Comis voiajor*, dar cu suflet bun, care a profitat de ea, însă nu vrea să fie pedepsit și nici nu renunță la întâlnirile cu el. Simte în sfârșit, că trăiește, că are și ea plăceri în viața monotonă de până atunci! *Doctorul* dă sfaturi bune atât părinților, dar mai ales ei: să experimenteze fără inhibiții erotica, nu ca „bătrânii” din epoca *Flower Power*. Autorul se înșală grav și nu-i de mirare - n-a făcut multă școală (a trăit pe stradă de la 16 la 20 ani) și nici nu s-a informat: tocmai generația asta a eliberat sexualitatea și pe femei! Deci, acuza și conflictul din titlu e total fals: ei sunt acuzați de inhibare și alte „paseisme”, iar fiica e sfătuită să experimenteze, fără nici o rețineră, orice... Însă „orice” înseamnă și perversități, schimbări de sex etc., adică politica actuală de distrugere a societății!! Piesa are și părți pozitive, anume o creștere a intensității dramatice prin reușitele personaje *Mama* și fata care trăia imediatul până atunci, însă sarcina o împlinește cu dimensiunea răspunderii, a maturizării în limitele posibilităților ei și dorința

de a avea și a crește copilul ei. Va fi crunt dezamăgită inclusiv de doctor, în care a crezut așa mult!

Sunt schimbări în text, însă nu atât de mari cum e varianta lui Radu Afrim, la *Teatrul „Toma Caragiu”* din Ploiești, unde, tipic teribilistul regizor, părinții sunt ridicoli complet (fără a încerca să caute cauzele și să dea o definiție ca Woody Allen în *Manhattan* / 1979), tatăl e „efeminat” (șablonul răsuflat al „comportamentului homo”) în „pene și culori mov”. Totul e anormal, mega-dramatic, lugubru, grotesc & Co., dar când ieși de la astfel de *shows* „trase la Xerox”, vezi că viața reală e cu totul altfel, nu morbid cu simbolici exagerate, inclusiv decorurile... Ne întrebăm, justificat: *Cine are neuroze mai multe: regizorul sau autorul?!*

Să revenim la spectacolul baimărean: *Dora*, cu permanente răspunsuri la realitate „Nu știu! ... Nu știu”, întruchipează și noua generație atât de „abilă IT”, însă aculturală și asocială. Această piesă nu-i ajută pe tineri (mulți elevi și studenți prezenți, atrași de magicul cuvânt *sex* în titlu!) cu vreo „busolă” de viață, dimpotrivă. Denisa Blag dă viață unui personaj dificil pendulând mereu între extrema economie de mijloace teatrale (dar spune mult) și răbufnirile unui subconștient care o fac femeie atât cât poate. Ioan Costin e un *Tată* autentic, ca mulți alții, depășit de răspundere și dificila situație, *Doctorul* și *Iubitul*, Dragoș Călin are câteva momente bune, din păcate spune cam „mecanic” textul în acest spectacol, altfel, scenele *Dora-Doctor* / *Iubit* ar fi fost mai reușite. Păcat că vedem un *small talk* „all about sex” fără legătură cu realitatea, tipic mass-mediei post-moderniste cu „fixarea” ei sexuală! Cartea unei analfabete funcțional, o prostituată nimfomană americană, se vinde cu milioanele, mari *scriitori Nobel* se mulțumesc cu câteva mii - așa e lumea actuală, așa e teatrul și celelalte arte! La final, *Doctorul* vorbește scurt despre „neurozele părinților” și e ciudat că acest fals subiect dă un titlu la fel de fals, când piesa tratează altceva! Alt șablon apărută de vreo

30 de ani în Occident și repede adoptată la noi: dalogurile și interacțiunile personajelor sunt ca la serbările de grădiniță și școală: fiecare își spune *partitura* împreună la mare distanță, chiar cu spatele, în fața scenei - marota e, acum, cam peste tot în România! De ce atâtea minciuni și deformări?! Filosoful american Ralph Waldo Emerson spune fără echivoc: „Când se arată permanent oamenilor cât de jos pot cădea, așa vor face!” Cine are acest scop monstruos?!

Coloana sonoră - Călin Ionce - e reușită inițial, subliniind singurătatea fetei, însă se focalizează doar pe trăirile ei, nu are evoluție, cum va fi pentru ea momentul descoperirii feminității și a maternității, rămânând monotonă cu repetitivul motiv melodic. Mihai Vălu ne oferă o scenografie pragmatic-simplă: o scenă goală cu o tarabă în spate, șase cuburi din țevi care „transformă” spațiul în pat de dormitor, masă festivă sau cabinetul doctorului. Am sperat ca piesa să ofere publicului o pertinentă imagine a societății de azi, mai ales a tinerilor, cum a reușit renumitul film american *Kids* / 1995 (regia Larry Clark) - din păcate, el va ieși mai bulversat ca la intrare! Se pare că teatrul instituționalizat român evită intenționat orice montare care vrea să „decodeze” și demaște actualitatea! În Occident, mai ales Franța, Spania, țările scandinave și Anglia sunt multe piese puternic „actuale”.

Regizorul Tudor Dreve reușește, în ciuda unui text mediocru, să exploateze la maxim „oferta” autorului, simplificând acțiunea, construind mai multe momente cheie memorabile - scena aniversării, a deflorării simbolizată superb prin „spargerea” unei rodii, melodiile interpretate de Sanda Savolszky, dramaticele oscilări ale sentimentelor și speranțelor *Mamei*... Acestea sunt și marele câștig al punerii în scenă, turul de forță artistic fiind încununat cu Sanda Savolszky cu un rol extrem dificil, care o conduce prin toată paleta de trăiri ale unei mame care crește cu devoțiune și sacrificiu fiica născută cu un irecuperabil handicap psihic, ce nu-i mai lasă timp, particular și profesional, de nimic! Textul autorului nu spune nimic nici de acest fapt esențial, ci e intermediat publicului de interpretarea empatică și bogată în inflecțiuni și stări sufletești, des contradictorii, prin care trece *Mama*. Sunt mai multe scene anologice pe care actrița le stăpânește cu măiestrie, cum ar fi discuțiile cu *Doctorul*, cu *Tatăl* ori cu *Dora* spre a-i afla dorințele, când îi cântă cu drag un cântec de copii la culcare, însă fata e indiferentă, când pregătește cu însuflețire, dar și durere în suflet, aniversarea ei și interpretează - ca la un concert adevărat - celebrul hit ABBA, *You are the dancing queen*, primit tot indiferent, apoi fiica își rupe frumoasa rochie pe care și-a dorit-o ca simbol al intrării în adulta feminitate... Numai o mama cu asemenea copil știe ce e suferința și Sanda Salolsky a stat mult de vorbă cu una în această dramatică postură pentru a pregăti perfect rolul. Eforturile ei au fost deplin răsplătite cu dovada unei actrițe complete, care mănueie suveran întreaga gamă de emoții și trăiri oferite spectatorilor cu impresionantă autenticitate: profunzimea dramatică a trecerilor de la bucuria unor mici reușite și speranțe la crunte și tragice dezamăgiri ale unei mame care e tot mai conștientă că fiica ei iubită, pentru care a sacrificat totul, nu va avea un viitor mai bun. Pentru aceste reușite, publicul, în majoritate tineri, aplaudă îndelung împlinirile acestui spectacolul. ■

Ut pictura poesis sau artele surori

Emilia Cernăianu

Relația text-imagie a mers și mai departe, cel mai vehiculat exemplu fiind sintagma *ut pictura poesis* a lui Horatio, care a devenit fundația argumentului „celor două arte surori” poezia și pictura. Tehnicile retoricii, mai ales *ekphrasisul*, apelează frecvent la relația strânsă dintre text și imagine atunci când îndeamnă oratorul să-și *ilustreze* mesajul cu exemple pentru a ajuta auditorul să vadă ceea ce i se spune. Horațiu susținea că poezia este un text imaginativ și merită aceeași atenție de care beneficiază pictura: pictura este comparabilă cu poezia, unele lucruri atrag atenția atunci când ești lângă ele, altele atunci când te afli la o distanță mai mare.

Legătura, exprimată prin asemănare sau diferențiere, este prezentă în gândirea artistică mai ales în secolele XVII - XVIII. Jean-Baptist Dubos, în cartea *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* publicată în 1719, face o legătură între poezie și pictură, punându-le pe amândouă pe picior de egalitate în ce privește funcția lor de a preveni „relele consecințe ale pasiunilor adevărate”. Artistul realizează acest lucru printr-o imitație: „Pictorul și poetul stârnesc în noi asemenea pasiuni artificiale prezentându-ne imitații ale obiectelor capabile să ne stârnească

adevărate pasiuni.” Exemplul concret la care recurge este pictura lui Charles Lebrun *Masacrul inocenților* pe care o descrie spunând că „deși ne mișcă și ne tulbură, nu aduce daune sufletului”. Desigur că acum poate să pară că nu există nimic revoluționar în acesată afirmație însă, pentru a aprecia noutatea și șocul pe care l-a produs acesată idee într-o tradiție solidă a modului de a privi o operă de artă, trebuie să avem în vedere că mereu arta s-a străduit să-și găsească justificări și a recurs adesea la funcția pe care o are de a mișca sufletul uman. Cartea lui Dubos se concentrează aproape exclusiv pe poezie și pictură și pe analiza modului în care cele două, reușesc sau nu, să reprezinte natura. El le compară permanent și caută să identifice ceea ce le diferențiază și le conferă unicitate spunând că ambele au rădăcinile în diferite dimensiuni ale experienței umane: poezia materializează o secvență temporală iar pictura este o prezență atemporală. Fiecare înțelege limitele celeilalte dar fiecare își înțelege și propriile puncte tari iar creatorii, respectiv poetul și pictorul, trebuie să fie conștienți de aceste lucruri și să-și aleagă subiectele în funcție de efectul pe care vor să-l producă.

Modelul tratatului de artă se conturase încă din perioada timpurie a Renașterii, și a înflorit

ca formă literară în secolele care au urmat sub forma unei combinații de descrieri analitice, a unei picturi sau a unei sculpturi, cu prescripții referitoare la ce înseamnă, în linii generale, artă de bună calitate și cu sugestii făcute artiștilor de subiecte sau maniere de lucru. Genul de tratat complet, enciclopedic, a supraviețuit până la sfârșitul secolului al XVII-lea după care a dispărut. Au apărut în loc o serie de alte forme literare sau chiar de prezentări pentru public. În acest context, în 1750 Baumgarten a publicat *Aesthetica*, lucrare cu caracter filosofic în care susține că estetica este un domeniu special al cunoașterii, și anume al cunoașterii senzoriale care, deși este ierarhic poziționată sub cunoașterea bazată pe ideile derivate logic, este totuși una distinctă și de sine stătătoare. După el, Winckelmann a publicat pamfletul „Thoughts on the Immitation of Greek Works of Painting and Sculpture” iar la câțiva ani distanță Lessing a publicat eseul despre Laocoon.

Cred că se impune reamintirea ideilor estetice care circulau în epocă, înainte de Lessing. De mai bine de trei secole devenise axiomatică formula paralelismului incontornabil dintre poezie și pictură, dintre literatură și artele vizuale. Sintagma *ut pictura poesis* devenise un credo al tradiției umaniste. Gânditorii secolelor XVII și început de XVIII continuau umanismul predecesorilor rămânând fideli inclusiv dogmei *artelor surori*. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, când eseul „Laocoon” precum și alte texte ale lui Lessing erau deja cunoscute în mediile culturale europene, Sir Joshua Reynold încă mai făcea referiri la această dogmă. Această dogmă pornește de la o convingere logică în esență: statuia și poezia sunt atât de diferite încât trebuie să facem un efort serios în a descoperi ce anume au în comun. Dar în stadiul inițial, în etapa de concepere, ele par a fi învecinate pentru că izvorăsc dintr-unul și același lucru, și anume *ideea*. Ideea, înțeleasă și în sens psihologic de gând fondator care se naște în mintea artistului, precum și în sens sociologic, ca imagine culturală (memorie colectivă i-am spune astăzi) transmisă prin tradiție și preluată în subconștient atât de artist cât și de privitor, apare înainte ca artistul să dea formă obiectului sau ca poetul să conceapă poezia. Această logică duce la credința unei unități fundamentale a artelor și de aici provine necesitatea de a scoate în evidență solidaritatea, nu diferența. În antichitate, și frecvent amintite în Reaștere, circulau anecdote despre picturi care înșelau ochii vietăților (păsările care ciuguleau struguri pictați). Poate că oamenii nu gândeau chiar așa, dar anecdotele dezvăluie o anumită atitudine față de arta vizuală. Această atitudine era tocmai tendința de a diminua, până la dispariție, granița dintre realitatea fizică și reprezentarea ei în artă. Deci atitudinea lui Lessing de a nega abilitatea imaginii de a ilustra singură o narațiune, nu este doar o aserțiune personală ci definește un anumit context intelectual al epocii.

Un foarte bun exemplu de analiză a sintagmei *ut pictura poesis* rezolvată sub formă de paragon conciliat, este eseul lui Lessing, „Laocoon”¹. Lessing își începe eseul remarcând faptul că primul om care a comparat pictura cu poezia (imagine-text), Simonides din Ceos, a fost *un om al simțirilor fine* și nu un filosof. Pornind de la, și criticând scrierile contemporanilor săi Winckelmann și Conte de Caylus, el afirmă că pictura este un fenomen vizual sincron, un



Nikolai Lagoida

Vine vara (2019) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

spațiu care este imediat și pe deplin înțeles și apreciat, în timp de poezia este o artă diacronică, a urechii (auzului), care depinde de timp pentru a se deschide și pentru a fi apreciată de cititor/ascultător. Pictura și poezia nu ar trebui confundate ci ar trebui apreciate în mod egal, ca doi „vecini și prieteni egali”. Reproșându-i lui Winckelmann neputința de a înțelege felul în care *mediul* de exprimare influențează reprezentarea unei stări, demonstrează faptul că reținerea durerii personajului Laocoon din reprezentarea vizuală nu este rezultatul vreunui spirit nobil ci a modului diferit în care se exprimă poezia și artele vizuale. Pentru că *mediul* poeziei poate reda o acțiune în plină desfășurare, poetul nu este limitat la ilustrarea unui singur moment așa cum este sculptorul, ci își permite să evoce și momentele de urătenie, lucru îngăduit și chiar binevenit dacă produce efectul de trecere a unor clipe îngrozitoare care însă nu vor rămâne așa până la final. În schimb, artistul, deoarece este constrâns de *mediul* propriu creației sale să redea un singur moment, nu-l alege pe cel al durerii care schimonosțe trăsăturile eroului său, ci un alt moment care permite „cel mai fructuos joc liber al imaginației.” Astfel, Lessing îl amenință pe Winckelmann pentru că nu a înțeles că frumusețea funcționează diferit în *mediul temporal* față de *mediul spațial*. Lessing introduce, pentru prima dată în istorie (susține Barasch²), doctrina contribuției spectatorului. Ceea ce vedem în experiența estetică este de fapt produsul interacțiunii dintre lucrarea artistică materială, palpabilă și percepția privitorului. Cu cât privitorul este mai stimulat de opera de artă, cu atât aceasta este mai bună (și-a atins scopul, este eficace) iar diferitele arte permit, și chiar pretind,

diferite grade de activitate creativă din partea privitorului. În același timp, descrierea verbală a unui obiect de artă îl dilată în mintea ascultătorului și în acest proces este evidentă participarea lui la actul creativ.

Pe un alt palier se situează critica de artă. Barasch, analizând Barocul, observă că încă din secolul al XVII-lea apare o disjunctie între dimensiunea teoretică și practica artistică deoarece tratatele (teoria) vorbesc despre un canon clasic în timp ce practica produce altceva. Poate că exact acesta este momentul de cotitură în care teoria pare că nu mai este folositoare și apare nevoia unui alt tip de discurs, mai aproape (sau inspirat) de realitatea artistică. Astfel, activitatea publicistică a lui Denis Diderot este considerată unul din momentele majore ale istoriei și teoriei artei. El este contemporan cu Winckelmann și Lessing dar vede și descrie arta într-un alt mod. Nu se încadrează în doctrina *ut pictura poesis* (invocă poezia alături de pictură cu alt scop) dar folosește *eckphrasisul* și, în plus, invocând morala și estetica, pune relația imagine-text într-o nouă lumină. La Saloanele din 1759 și din 1761 Diderot a ezitat să-și dezvăluie propria judecată dar, începând cu 1763, după ce devenise mai apropiat de artiști, le frecventa atelierele, le cunoștea preocupările artistice și viețile private, a început să scrie critic la adresa unora dintre ei. Acum relația imagine-text se stabilește pornind de la alte principii, mai aproape de procesul de creație al artistului, care include și viața sa personală și subiectele pe care le abordează. Diderot nu a făcut o teorie a artei, așa cum făcuseră predecesorii săi, ci și-a exprimat atitudinea față de artă remodelând percepția (gustul, judecata, felul de a privi) cititorilor săi. Comentând Salonul din 1763 începe să

pună în discuție funcția morală a artei criticându-l aspru pe Boucher, spunând că nu oferă scene moralizatoare ci, prin intermediul corpurilor, nu face decât să-și etaleze tehnica. „Există în ele prea multă poză, prea multe mofturi, prea multe gesturi studiate, prea multă afectare pentru o artă serioasă. Degeaba mi le arată el goale, căci eu le văd mereu rujul, benghiurile, moațele și toate zorzoanele toaletei. (...) Toate compozițiile lui fac o zarvă insuportabilă. E cel mai cumplit dușman al tăcerii din câți cunosc; ...” Este în stare, această critică, să diminueze valoarea estetică a operei de artă? În ce măsură asemenea texte, ca cele care au acompaniat picturile Salonului mai bine de 20 de ani, au format gustul publicului și au îndrumat în vreun fel munca artiștilor? Poate fi acesta un exemplu al relației imagine-text în care textul îndrumă, mai mult sau mai puțin explicit, formarea sau interpretarea imaginii?

Încă din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în efortul de a conferi independență și demnitate artelor vizuale, toți artiștii și teoreticienii artei erau preocupați, în primul rând, de stabilirea termenilor fundamentali ai picturii și aduceau frecvent în discuție esența, conținutul și finalitatea acesteia. Raportându-se la antichitate au folosit *Poetica* lui Aristotel și *Ars Poetica* lui Horațiu de unde au decupat pasajele în care poezia era comparată cu pictura și, într-o manieră procustiană, le-au transformat într-o doctrină a „artelor surori”. Așadar, doctrina *ut pictura poesis* a fost cea care a inspirat tradiția „artelor surori” care afirmă o relație de rudenie de prim rang între arta cuvântului și arta vizuală. Această abordare umanistă a încurajat folosirea analogiilor inter-artistice pentru aprecierea artelor, judecată preluată și bine prizată în perioada neoclasică, atunci când se pun primele pietre de temelie la baza Esteticii. Iar așa cum afirmă și Svetlana Alpers³ „Doctrina ubicuă *ut pictura poesis* a fost mereu invocată pentru a legitima relația dintre imagine și text” dar în timp a tot suferit transformări astfel încât este greu să mai ajungem la formula originală. Mitchell⁴ observă tranșant că noi, când tindem să comparăm poezia cu pictura facem o metaforă, iar când le diferențiem enunțăm un adevăr literal. Părerea lui este că „modul isteț de a urmări asemănările” este fundamentul doctrinei *ut pictura poesis* și a tradiției *artelor surori*, este construcția de bază a analogiilor sau pretențiilor critice care identifică puncte de transfer și asemănare între text și imagine. Cu toate că aceste pretenții sunt aproape întotdeauna acompaniate de recunoașterea diferențelor dintre arte „în general sunt percepute ca încălcări ale bunului simț pe care critica trebuie să le corecteze” pentru că astfel de lucruri ne-au modelat greșit gândirea.

Note

1 Gotthold Ephraim Lessing „Laocoon: Eseu despre limitele picturii și poeziei” (1766) în volumul *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, 1971

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

3 Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in 17th Century*, 1983, citată de Shone et.co. (edited by) în *The Books that Shaped Art History. From Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, 2013, Thames & Hudson Ltd.London

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



Nikolai Lagoida

Rază de soare (2016) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

Splendoarea momentului

încrezătoare în ele. Experimentăm în aceste picturi, dacă vreți, o „sărbătoare pentru ochi”, dar fără ca noi să ne simțim ca niște voyeurs. Nu suntem „prinși” privind ceva interzis. Nu, ca spectatori cu Lagoida ne bucurăm în liniște de frumusețea vieții de zi cu zi.

Culoarea în pictura lui Lagoida susține subtil instantanee din viața de zi cu zi: Uneori este un roșu puternic al bluzei unui manechin în jurul căruia este construită întreaga compoziție. Alteori este contrastul dintre galbenul intermitent al unui automobil și echipamentul sportiv în roșu și alb al unei fete care, sprijinită de el, vorbește pierdută în gânduri la telefon, sau ochii noștri sunt atrași de numeroasele reflecții de la ușa unui magazin în care o femeie stă la intrare.

În fotografie, acest lucru a fost numit instantaneu. Pe vremea când aparatele de fotografiat erau încărcate cu filme scumpe, oamenii nu voiau să prindă pe peliculă imagini înscenate, ci mai degrabă încercau să facă fotografii „autentice”, care să fie cât mai realiste; dacă au reușit sau nu aflau doar mai târziu, după ce filmul era dezvoltat. Cu telefoanele mobile din zilele noastre, facem fotografii tot timpul fără griji și, dacă imaginea nu ne place, o ștergem la fel de repede pe cât a fost creată. Rezultatele sunt de obicei mereu aceleași și rareori vorbim de artă în acest context. Arta lui Nikolai Lagoida constă în recunoașterea momentului demn de prins în imagine dintr-o abundență de impresii și apoi oferirea unui cadru în picturile sale, fără ca imaginea completă să pară compusă în maniera vechilor maeștri.

Lagoida celebrează viața în oraș și oamenii săi în astfel de picturi. Desigur, fără mult zgomot. De exemplu, când o tânără cu păr arămiu stă într-un magazin, îngândurată, în fața a trei manechine care par a fi alter ego-uri ale ei, fără niciun fel de comunicare între părțile implicate. Într-un alt tablou, două femei stau în fața



Pictorul Nikolai Lagoida în atelier, 2021

vitrinei, concentrându-se pe ceva ce se întâmplă în afara imaginii. Un manechin blazat din dreapta imaginii se arată evident nemulțumit și se simte trecut cu vederea.

Există însă un alt subiect complet diferit pe care Lagoida îl urmărește iar și iar în munca sa: caii, în special cursele de cai. Putem simți literalmente bucuria pictorului în provocarea de a prezenta în mod repetat picioarele sprintene ale animalelor în galop, mușchii tensionați ai corpurilor și acei jockey care îi asmuță înainte în imagine. Chiar dacă doar un singur cal va trece linia de sosire ca învingător, cu toții au pornit în cursă cu scopul de a câștiga.

În lupta calului cu calul în astfel de curse, este impresionantă perfecțiunea mișcării comune dintre cal și călăreț. Saltul va reuși numai dacă ambii devin o unitate la momentul potrivit. Și numai dacă pictorul redă singurul, cel mai bun posibil moment dintr-o multitudine de momente individuale ale unui astfel de salt, fără ca acesta să pară pus în scenă, așa cum o face în pictura sa Nikolai Lagoida.

Erich Schneider este istoric de artă și muzeolog, director al Museum für Franken din Würzburg

Traducerea din limba germană
de **Tünde Lassel**



Nikolai Lagoida

Pietre pe mal (2020) ulei pe pânză, 100 x 150 cm

sumar	
editorial	
Mircea Arman Filosofia stoică, o antimetafizică	3
filosofie	
Viorel Igna Giordano Bruno și tradiția ermetică (III)	5
eseu	
Iulian Cătălui Caragiale și Răscoala din 1907 (I)	8
diagnoze	
Andrei Marga O filosofie anticipatoare	10
esoterism	
Vasile Zecheru Colecția <i>Arta regală</i> (II)	13
istoria literară	
Radu Bagdasar Asasinarea morală a autorului (I)	15
social	
Ani Bradea „Exilul nu este o fericire”	17
memoria literară	
Constantin Cubleşan „Nu m-am săturat de trăit”	18
religia	
Nicolae Turcan Liturghie și apofatism (II)	19
comemorare	
Ilie Rad Centenarul nașterii scriitorului Ștefan J. Fay (1919-2009), sărbătorit la Nisa (Franța)	20
însemnări din La Mancha	
Mircea Moț Lumea imaginată a scriitorului	21
proza	
Leon-Iosif Grapini Despre singurătate	22
poezia	
Emil-Iulian Sude	24
cărți în actualitate	
Adrian Lesenciuc Germania prin ochii fericitului Peter Holtz, creștin comunist	25
Octavia Florică Între Șeherezada și Caragiale	26
Ioan-Pavel Azap „Secunda dintre cer și mormânt” a poetului Romulus Moldovan	27
Irina-Roxana Georgescu Experiment poetic	27
cartea străină	
Ștefan Manasia Insomniile femeii stingace sau (s)căderile unui autor recent nobelizat	28
showmustgoon	
Oana Pughineanu Cubul alb din cubul negru	29
teatru	
Claudiu Groza De la docu-dramă la docu-ficțiune	30
Adrian Țion Piatra Neamț pe harta teatrului	30
Alexandru Jurcan Faust – cetățean de onoare al Sibiului	31
Eugen Cojocaru Nominalizare UNITER 2021 „Rol principal feminin” și <i>Neuroze sexuale...</i>	32
istoria artei	
Emilia Cernăianu Ut pictura poesis sau artele surori	33
plastica	
Erich Schneider Splendoarea momentului	36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Splendoarea momentului

Erich Schneider



Nikolai Lagoida

Pauză de cafea (2019) ulei pe pânză, 100 x 100 cm

Nikolai Lagoida s-a născut în 1966 la Frunse, în fosta URSS. În 1985 a absolvit Școala de Artă din Krasnodar. Din 1995 trăiește și lucrează ca artist profesionist la Ochsenfurt în Germania. De-a lungul timpului a avut numeroase expoziții personale și de grup atât în Germania cât și în străinătate, în țări precum Italia, Franța, Luxemburg sau Olanda. Picturile lui Nikolai Lagoida se află în galeriile și muzeele marilor orașe din Rusia și în colecții private din Germania, SUA, Israel, Rusia, Canada și Franța.

Pictorul Nikolai Lagoida are un ochi receptiv pentru momentele banale și neînsemnate ale vieții, cărora le atribuie cu ajutorul pensulei o aură ce trimite dincolo de moment: O femeie în trecere prin fața unei vitrine decorate cu manechine. Soarele strălucește, dar o haină deschisă și o eșarfă înfășurată la gât ne dezvăluie că este încă răcoare în oraș. Veșmintele expuse în vitrina magazinului vestesc deja venirea primăverii, care se recomandă a fi întâmpinată cu o pălărie și ochelari de soare. În alte instantanee de acest tip, o femeie este surprinsă la o cafenea stradală vorbind la telefon, sau o tânără vânzătoare își decorează marfa într-un magazin universal.

Acestea sunt toate scene care s-au derulat adesea în fața ochilor noștri într-un fel sau altul și sunt de obicei pe cât de cotidiene pe atât

de banale. Probabil că nici nu se mai înregistrează, scapă atenției, și dacă nu, atunci doar pentru că recunoaștem pe cineva sau ne aducem aminte de o scenă asemănătoare. De fapt, nu există subiecte clasice ale artelor plastice pe care Lagoida le-a vizat în pictura sa. Pictorul plasează evident foarte conștient în punctul central al percepției noastre ceea ce de obicei vedem doar cu coada ochiului și uităm repede. Pentru noi, observatorii, el captează banalitatea vieții cotidiene în toată splendoarea ei, transformă astfel de observații de zi cu zi într-o adevărată sărbătoare pentru ochii noștri.

De cele mai multe ori sunt înfățișate femei aflate în floarea vieții, îmbrăcate elegant, plimbându-se prin oraș. Femei degajate ce se mișcă nestingherite într-un mediu obișnuit lor, plăcut

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).

