

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:
Birkás István
Zidul iarna (2008)
tehnică mixtă, 50 x 40 cm



www.clujtourism.ro

semnal

Viziune și acțiune. Interviuri cu Andrei Marga

Recent s-a publicat volumul lui Andrei Marga, *Viziune și acțiune. Interviuri* (Editura Eco Transilvan, Cluj-Napoca, 2021, 384 p.), în care autorul reunește o parte din interviurile care i s-au luat în diferite roluri publice – decan, prorector, rector, ministru al educației naționale, ministru al afacerilor externe, președinte al ICR – și ca personalitate intelectuală. Interviewatori au fost Virgil Lazăr, Mihai Cetean, Marius Dragoman, Marta Petreu, Horațiu Damian, Ovidiu Pecican, Teodor Vidam, Karen Sebesi, Sabina Fati, Romeo Couți, Sorin Dobrotă, Lavinia Betea, Irina Airinei Vasile, Octavian Hoandă, Mihaela Crăciun, Miruna Fântânescu, Ioan Pinte, Monica Tripon, Doru Tompea, Ina Stoica, Laurențiu Mihai Mușoiu, Maximilian Menuț, Anișoara Bradea.

Titlurile interviurilor sunt sugestive: „Sensul immanent al științelor umane este în fond critica și iluminarea!”; „E nevoie să elaborăm filosofia lumii pe care o trăim”; „Semnul cel mai sigur al filosofării este că filosofia se pune chiar pe sine în cauză”; „Reflecții asupra premiului Herder”; „Apăr ideea reconstrucției pragmatice a filosofiei”; „Filosofia trebuie examinată mereu pe terenul altor discipline”; „Este datoria unui ministru să vină cu idei noi”; „Nu am vorbit de modele și nu cred că se poate lucra cu modele”; „Se repetă ceea ce Stendhal și Thomas Mann au acuzat: aducerea celor mai slabi în roluri de ministru”; „Unul din primii pași a fost să propun să se adopte un concept de cultură capabil să cuprindă literatura, artele, filosofia, teologia, dar și științele, inclusiv științele tehnice. Desigur și moștenirea culturii populare”; „Trebuie să ne gândim, însă, și la participări continue, de genul librăriilor românești amplasate în metropole culturale și al asocierii de case de editură din România cu edituri din alte țări”; „Lumea devine un loc tot mai nesigur”; „O urgență este acum elaborarea de viziuni filosofice pe un sol pe care au intervenit globalizarea, digitalizarea, trecerea la neuroștiințe – cel puțin acestea”; „Calibrul profesorilor decide din capul locului valoarea unei universități”; „Personal sunt pentru examene mai puține, dar fiabile. În general, evaluările din societatea noastră au lacune grave”; „Și astăzi România plătește scump prețul desincronizării vieții ei intelectuale în raport cu dificultățile din propria societate și cu înnoirile ce se petrec în lume.

În interviuri se caută repere în „societatea nesigură”, unul dintre conceptele elaborate de profesorul Andrei Marga. Această căutare este cea a unui filosof cu formație sociologică și larg culturală, care caută să sistematizeze conceptual experiențe de astăzi. Contemporanist studios, informat și prolific, convins că în societățile complexe de astăzi avem cheia înțelegerii societăților din trecut, Andrei Marga semnaleză opțiuni ale viziunii pe care o argumentează în scrierile sale.

Publicăm coperta volumului și prefața autorului.

(Redacția)



„Genul interviului îl resimt ca unul dintre cele mai agreabile, din cel puțin trei puncte de vedere. Față de scrisul declarativ, care este oarecum monologic, poți afla ce întrebări stăruie în jurul a ceea ce faci. Totodată, îți dai seama ce este de explicitat mai larg. Pe calea interviului poți lămurii mai intuitiv ceea ce ai în minte – opțiuni, gânduri, aspirații.

Toate acestea nu fac, însă, din interviu un gen comod. În definitiv, interviul te expune la întrebări surpriză și observații provocative. Intviul îți cere promptitudine mai mult decât alte genuri.

Pe parcursul anilor am fost solicitat, ca profesor, autor și deținător de roluri publice, pentru interviuri, de scriitori și jurnaliști. Reputația lor m-a obligat în plus să le înfrunt întrebările. Am trăit ocaziile ca șanse de a face intențiile, preocupările și faptele mele mai accesibile unei examinări din perspectiva celuilalt – în fond a interesului public.

Ceea ce am socotit obligatoriu la un interviu au fost mereu cel puțin trei prestații. El trebuie să probeze nedezmințit integritate. Examenul în fața propriei sale conștiințe are a fi nu numai neiertător, dar și continuu. Interviewatul trebuie să ateste cunoștințe precise în chestiunea în care este întrebă. În mod normal nu se fac interviuri pe aproximări, chiar dacă nu putem ști totul. Cel interviu trebuie să dovedească că are nu numai cunoștințe, ci și o concepție și chiar viziune cu privire la inserarea în interesul public a ceea ce spune. Nu-i poți deruta pe alții fără a te deruta pe tine însuși. Câți nu sunt derutați căci au încercat să-i deruteze pe alții! La noi este, în general, prea mic impactul în viața publică a reflecțiilor. Interviewatul trebuie să fie capabil să ducă răspunsurile sale până la a indica acțiuni în folosul general.

Am înțeles răspunderile publice ca obligație de a da răspunsuri cât mai puțin afectate de subiectivitate – de aceea, lirismul nu mă caracterizează.

Continuarea în pagina 17

Ființa ca adevăr și problema falsului în *Despre respingerile sofistice*¹ a lui Aristotel sau despre ludicul logic

Mircea Arman

Cunoscuți ca fiind cei mai pasionați traducători și interpreți ai filosofiei aristotelice, scolastici spunea că: *ens et verum convertuntur*, sau și mai explicit „*Verum et ens sunt omnia idem*”². Adevărul și ființa sunt în întregime aceleași.

Această idee nu este neapărat specifică filosofiei aristotelice și nici măcar celei platonice, ea fiind una perenă pentru filosofia greacă și, pînă la un punct, pentru cea europeană. Încă Parmenide spunea în *Proemiul la Despre Natură* că există două căi ale cunoașterii. Prima, cea a adevărului, spune că existența (ființa) este și că este imposibil ca ea să nu fie, iar a doua, falsă și care nu duce nicăieri și care spune că existența nu există și că, cu necesitate, nonexistența există.³

Această concepție o regăsim, cum spuneam, și la Platon care în *Philebos* arată că: „*Nous-ul este sau identic sau cel mai asemănător cu adevărul*”⁴. Prin urmare, adevărul este ceva de ordinul esenței (ființei) realității.

Și Aristotel se înscrie în linia tradițională a concepției grecești despre adevăr și ființă, cu atât mai mult cu cît numește filosofia: *theoria alethes* – știința adevărului. În *Metafizica*, Stagiritul afirmă textual: „E corect, pe de altă parte, ca filosofia să fie numită știința adevărului. Căci finalitatea științei teoretice este adevărul, în timp ce finalitatea științei practice este acțiunea.”⁵

Sigur, noțiunea de *theoria* a fost dezbătută pe parcursul unei alte lucrări⁶, și acolo am determinat faptul că aceasta este o cunoaștere specială, în care intelectul activ se contopește cu obiectul, pe de altă parte, am dezbătut variat termenul de *aletheia*, atât pe parcursul lucrării precizate cît și în analiza asupra metafizicii platoniciene.



Székács Zoltán
tehnică mixtă pe pânză, 120 x 100 cm

Origine (2019)

Legătura dintre ceea ce este esența realității (ființa ființării) și adevăr este una congeneră.

Aristotel o spune cu claritate: „Așa că fiecare lucru participă la adevăr în măsura în care participă la ființare”⁷.

Reformulînd, Thoma de Aquino crede că: „Fiecare lucru are atît adevăr cîtă existență are”⁸.

Deducem de aici, că ființarea este oarecum supraordonată într-o serie de stări de existență pe care *nous-ul* le va sesiza prin fenomenul de recunoaștere – identificare. Tot ceea ce este recunoscut ca fiind real este trecut domeniului adevărului, tot ceea ce este opus adevărului este trecut neexistenței și asimilat falsului. Acesta este tipul de adevăr potențial în care falsul și eroarea își pot găsi, oricînd, locul.

Revenim la ideea după care întreaga filosofie grecească, de la primele ei încercări și pînă la ultimile ei zvicniri din elenism, este vertebrată de noțiunea de adevăr ca fiind identică cu cea a ființei.

Pentru Aristotel atît adevărul cît și falsul implică *synthesis* și *diairesis*, adică unire și diviziune. Adevărul reprezintă realitatea, fiind „*adequatio rei ad intellectus*”. „Deoarece ceea ce – este și ceea ce nu este se concep pe de-o parte în raport cu figurile categoriilor, pe de altă parte în raport cu virtualitatea și cu actualizarea acestor categorii sau a contrariilor lor, și în fine [în sensul principal] în raport cu adevărul și cu falsul, aceasta trebuie să corespundă în realitate cu momentul asocierii și al disocierii/unui subiect de un predicat/: astfel că spune adevărul cel care gîndește disociază un subiect și un predicat care sunt disociate/in realitate/, sau cel care le gîndește asociate pe cele care sunt asociate. Spune falsul cel care declară lucrurile a fi invers de cum sunt. [...]. La fel stau lucrurile și cu Ființele necompuse; nu e cu puțință să te înseli în privința lor. Căci toate acestea există în actualizare și nu în virtualitate. Într-adevăr, altminteri ar fi supuse devenirii și ar pieri, dar în fapt ceea-ce-este intrinsec nici nu devine, nici nu pierie; altminteri ar trebui să devină din altceva. [...]. Adevărul înseamnă a gîndi aceste/entități necompuse/. De fapt, falsul nu există, nici eroarea/in privința entităților necompuse/, ci există numai ignoranța...”⁹

Există, prin urmare, un adevăr al lucrurilor compuse care pot fi la modul lui „*synthesis*” și adevărurile „*asyntheta*” adică cele care implică diviziunea. Ele sunt supuse principiului „*adequatio rei ad intellectus*”. Ele sunt atașate tipului discursiv al intelectului, adică *intelectului pasiv*.

Tot așa, există adevărul lucrurilor necompuse, simple, adevărul în care falsul și eroarea sunt excluse, perceptibil prin „intuiția intelectuală” și care este adevărul aparținător *intelectului activ*.



Mircea Arman

De aici, putem trage concluzia că există două tipuri de adevăr la Aristotel: un tip condiționat ontologic, potențial, care privește *synthesis* și *diairesis*, și care ține de intelectul pasiv. Acesta ține de rostire, de nivelul lui a spune și este sursă erorii și falsului.

Există, apoi, un al doilea tip de adevăr care este adevărul ontologic, în act, care ține de cunoașterea esenței realității, a ființei ființării, el privește cunoașterea celor necompuse, indivizibile, a *eidos-ului* sau universalului. Cu privire la acest adevăr, al intelectului activ prin excelență, nu există posibilitatea falsului sau înșelării, doar ignoranță.

Ceea ce este acum vizibil cu adevărat este faptul pe care încă Platon îl spunea în *Philebos*¹⁰, anume că „*Nous-ul este sau identic sau asemănător cu adevărul*”, prin urmare, adevărul se realizează prin aceste două moduri: prin *identificare* cu ființa ființării sau prin *asemnănare*. Tot așa, ființa se dezvăluie fie prin analiza ființei ființării, deci prin elementul discursivitate, fie prin intuiția intelectuală, „dintr-o dată”, prin intermediul intelectului activ, intelectul poetic.

Grecii au avut întotdeauna intuiția și, uneori, certitudinea că ființa, adevărul și realitatea sunt Una. Nici gîndirea filosofică aristoteliciană nu va face rabat de la acest dat.

Nu numai ființa și adevărul intră în preocupările majore ale lui Aristotel, ci și problema falsului ca opus adevărului și existenței. Toată această problematică a fost atinsă la modul aproape exhaustiv de Aristotel în cuprinsul a trei lucrări. Parțial în *Primele analitici* și în *Topica* și o lucrare specială dedicată acestor probleme intitulată *Despre respingerile sofistice*.

Sigur că, *Despre respingerile sofistice* ar trebui să se ocupe, în aparență, mai ales logicienii, însă avînd în vedere caracterul pur ontologic al așa – zisei „logici aristoteliciene”, ne rezervăm dreptul de a analiza aceste scrieri din perspectivă ontologică.

Trebuie pornit de la premisa că dacă raționamentul face posibil adevărul și dacă adevărul este dat tocmai de adecvarea intelectului la lucru, există, totuși, situații în care poate apărea eroarea sau, după caz, falsul. Acest potențial al



falsului ține de eroarea predicăției, și nu numai, și este un atribut exclusiv al lucrurilor compuse, cele asupra cărora se apleacă intelectul pasiv.

Judecata falsă duce la neadecvare, la lipsa realității. Or, pentru Stagirit, la fel ca pentru toți filosofii greci, neadecvarea la adevăr (realitate) este sinonimă cu neantul, cu neființa.

Pentru a-și putea dezvolta teoria judecăților false Aristotel găsește teren prielnic în argumentările sofistice. De aceea, teoria judecăților false se va fi numită de acesta *judecăți scfistice*.

Aristotel împarte sofisme în două mari clase: pe de o parte sofisme de limbaj, *in dictionem*, pe de cealaltă, sofisme care nu se sprijină pe limbaj, *extra dictionem*.

Această împărțire este una pur metodologică și nu are nimic de a face cu vreo clasificare *in rem* a judecăților sofistice. Ea este făcută, probabil, din rațiuni didactice și nu are nici un impact asupra formei logico-ontologice a judecății. Totuși nu vom putea reda într-o altă formă aceste sofisme, dar ne vom rezuma la simpla lor enumerare, considerând că un aspect atît de important al atitudinii Stagiritului față de excelle eristice ale sofistilor nu putea fi eludat chiar dacă noi vizăm doar aspectele „metafizice” ale gândirii lui Aristotel.

Există mai multe sofisme pe care le putem încadra în categoria „sofismelor de limbaj”. Acestea sunt¹¹:

A. Sofisme in dictionem

1. *Amfibolia*, acel tip de sofism în care se crează două înțelesuri dar pare a avea doar unul. Exemplu: „Nu învățăm ceea ce cunoaștem”

2. *Fallacia prosodiae seu accentus*, sofism construit pe baza calamburului, în limba greacă dată de accentul lexemului. Exemplu: Este locul unde (oῦ) tu descinzi o casă? – Da – Dar tu ai spus că locul unde (ou̯) descinzi este o casă, deci casa este o negație (ou̯).

3. *Omonimia*, sofism bazat pe ambiguitatea cuvintelor. Exemplu: „Răul este un bine pentru că tot ceea ce este necesar este un bine și răul este necesar”.

4. *Fallacia compositionis et divisionis*, sofism construit prin compunerea și divizarea cuvintelor. Exemplu: Este oare adevărat dacă spunem în momentul de față că te-ai născut? – Da – Așadar, te-ai născut în momentul de față. O altă împărțire ale lexemelor întrebării va da: este adevărat dacă spunem în momentul de față că te-ai născut, dar nu că te-ai născut în momentul de față.

5. *Fallacia figurae dictionis* (forma limbajului). Bazat pe confuzia creată pe cuvintele terminate în aceleași sufixe sau inflexiuni gramaticale. Exemplu: „câlcăm oare peste ceea ce mergem? – Da – Dar mergem toată ziua”. În propoziție se vorbește de timpul în care se merge și nu de locul pe care mergem.

6. *Forma expresiei*. Aceste sofisme se produc „cînd ceea ce nu e același lucru se exprimă în aceeași formă: masculinul și femininul și unul și celălalt”.

B. Sofisme extra dictionem

Aristotel arată că acest gen de sofisme se produc atunci cînd un atribut aparține, în același timp, lucrului și accidentului său.



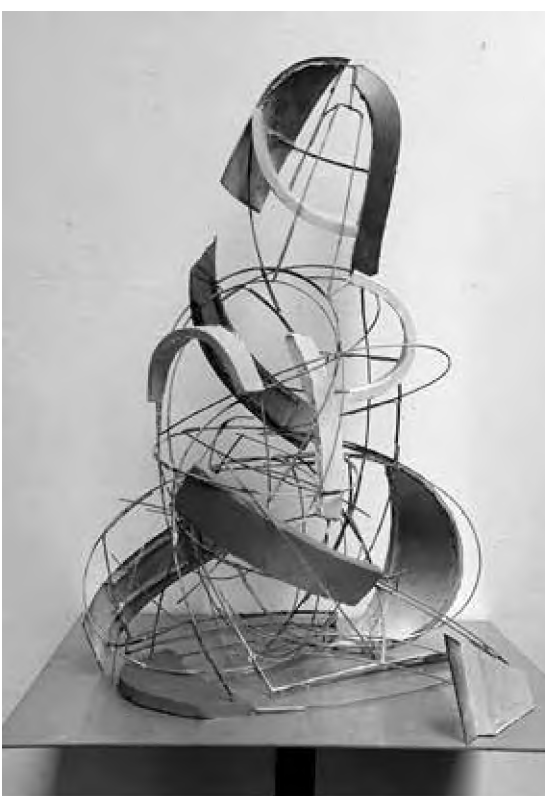
Baksai József
Focul din interior (2014),
ulei pe panza 67 x 57 cm

Aceste sofisme sunt în număr de șapte, după cum urmează:

1. *Fallacia accidentis seu a dicto simpliciter ad dictum secundum quid*. Acest tip de sofism pune subiectul și predicatul în aceeași sferă. Exemplu: „Știi ce am să te întreb? – Nu – Dar eu te întreb un lucru pe care îl cunoști, deci nu știi ce știi!”

2. *Fallacia a dicto secundum quid ad dictum simpliciter*. În acest sofism se confundă o afirmație generală cu una limitată, fie legat de elementul timp fie de spațiu. Exemplu: „Oare ceea ce nu vrea un om prudent este un rău? – Da – Dar el nu vrea să piardă un bine. Așadar, binele este un rău”.

Tot din această categorie, afirmă Aristotel, face parte și paradoxul cretanului mincinos. În *Despre respingerile scfistice*, acesta arată că: „Raționamentul este același cînd zicem că același om poate, în același timp, să mintă și să spună adevărul. Dar fiindcă nu este ușor de văzut dacă sensul absolut se aplică la a minți sau a spune adevărul, cazul pare greu de soluționat. Nimic nu oprește pe cineva să nu mintă în chip absolut, ci să spună adevărul într-o anume



Mata Attila
Bal mascat (2021)
placă, sârmă, cristal vopsit, 67 x 44 x 50 cm

privință și despre un lucru determinat, adică să spună adevărul în unele aserțiuni, dar nu în chip absolut.”¹²

Această soluție aristotelică, deși nesatisfăcătoare în întregime, face primul pas real spre soluționarea acestui paradox: „Și totuși este aici prezentă o idee genială care este principiul soluțiilor medievale și moderne și anume că trebuie deosebite în [paradoxul] mincinosului diferite aspecte – am spune astăzi trepte.”¹³

3. *Ignoratio elenchi*, sau ignorarea subiectului. Cineva afirmă un lucru, dar i se răspunde prin afirmarea altui lucru.

4. *Petitio principii*, în acest sofism se consideră demonstrat tocmai ceea ce trebuie demonstrat.

5. *Fallacia consequentis, non sequitur*, falsă consecință. Aristotel exemplifică acest sofism după cum urmează: „Dacă ceea ce a devenit are un început, atunci ceea ce nu devine urmează să nu aibă început, așa încît cerul, care nu are început, este etern. Dar această consecință nu este exactă, ci succesiunea este inversă.”¹⁴

6. *Non causa pro causa*, falsă cauză, sofism cunoscut, ulterior, sub numele de *post hoc, ergo propter hoc*. Este un sofism de inducție prin adăugarea unei date noi. Cauza precedentă este considerată eronat drept cauza precedentă.

7. *Fallacia plurium interrogationum*, sau reunirea falacioasă a mai multor probleme într-una singură. Exemplu: „Dacă un lucru este bun, iar celălalt rău, atunci, dacă dăm un singur răspuns la amîndouă, vom fi siliți să spunem că este adevărat și că aceste lucruri sunt bune și că ele sunt rele, cum și că nu sunt nici bune nici rele (căci cele două lucruri nu au aceleași însușiri), așa încît același lucru este și bun și rău, sau nici bun, nici rău.”¹⁵

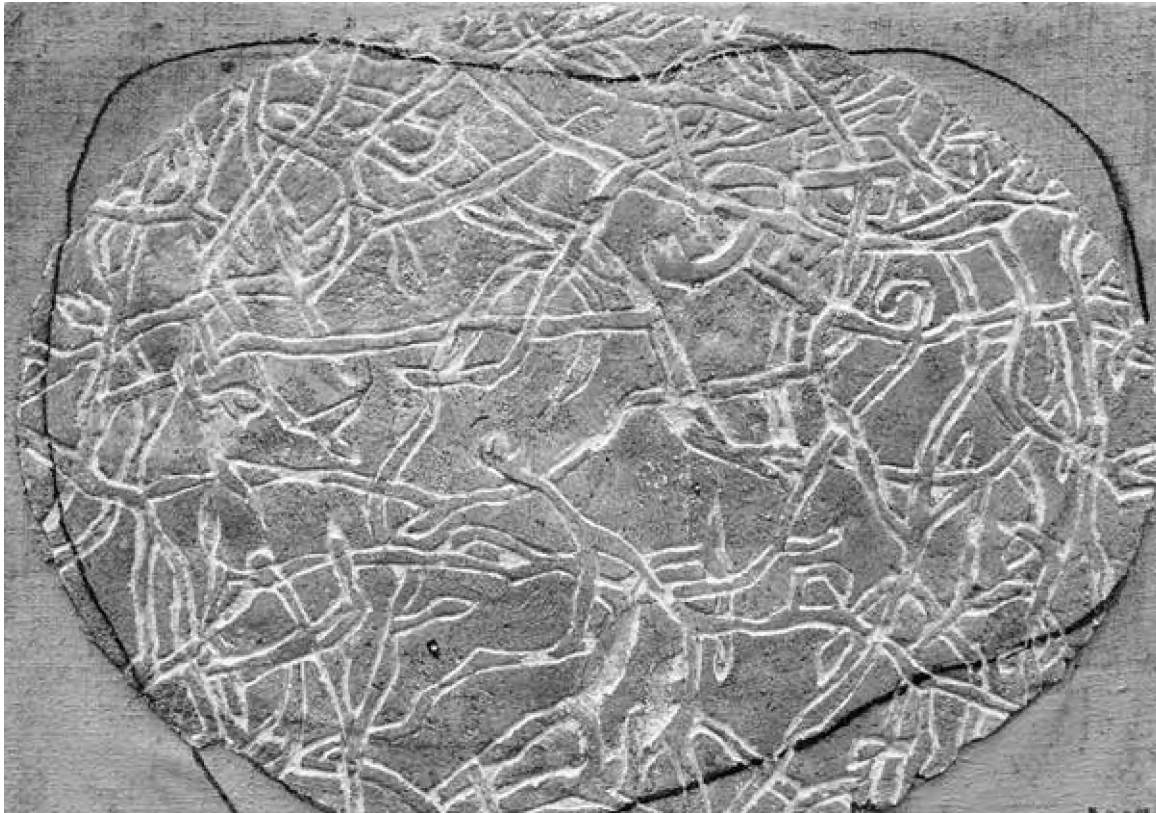
Prin rezumarea acestor sofisme Stagiritul este conștient că nu epuizează întreaga lor gamă. Este un lucru nou chiar pentru filosofia greacă crearea și jonglarea cu aceste raționamente falacioase. Ele duc gândirea dincolo de raționalul existenței privit ca adevăr al ființei mergînd pînă la a spune că falsul reprezintă neantul în opoziție cu existența. Este concluzia cu care Aristotel își încheie *Despre respingerile scfistice*.

Note

- 1 Vezi și comentariile lui Dan Bădărău la *Respingerile sofistice*, *Organon*, II, trad., Mircea Florian, Ed. Științifică, București, 1958.
- 2 Thoma de Aquino, *De veritate, Quaestio* I, art. 1. 5.
- 3 Vidi, M. Arman, *O istorie critică a metafizicii occidentale*, vol I, p. 230 și urm., Grinta, Cluj, 2007.
- 4 Platon, *Philebos*, 65 d.
- 5 *Op. cit.*, II, 1. 993 b.
- 6 *O istorie critică a metafizicii occidentale*, vol., I, pp. 19 – 21, Grinta, Cluj, 2007.
- 7 *Metafizica*, II, 1, 993 b.
- 8 Thoma de Aquino, *Comment. Sententiarum*. I, d, 19, quaestio I, art. 1.
- 9 Aristotel, *Metafizica*, IX, 10, 1051 b.
- 10 Vidi supra., *Op. cit.*, 65 d.
- 11 Redăm sofisme „aristoteliciene” și exemplele însoțitoare după Anton Dumitriu, *Op. cit.*, pp. 241 – 243.
- 12 *Op. cit.*, 25.
- 13 J. M. Bocheński, *Formale Logik*, p. 152.
- 14 Apud Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 243.
- 15 Aristotel, *Op. cit.*, 30.

Libertate și subiectivitate la Kierkegaard

Gaetano Mollo



Kovács László

Am adus cartofi (2005), sgraffito, 56 x 76 cm

Ane reîntoarce la Kierkegaard azi înseamnă a regândi conceptul de libertate, într-o epocă în care suntem chemați la responsabilitate față de întreaga umanitate, pentru a dezvolta o conștiință planetară, care să permită permanența viitoarelor generații pe acest Pământ splendid.

1. Libertatea ca subiectivitate

Pentru părintele existențialismului, care se autodefineste scriitor și poet al religiosului, subiectivitatea nu reprezintă posibilitatea de a gândi așa cum trebuie în funcție de propriile senzații și concepții de viață. Nu este vorba de subiectivism, ci de subiectivitate la puterea a doua, aceea a „alegerii absolute a Absolutului”, care după aceea devine subiectivitate pentru a treia, întrucât fiecare dintre noi nu-l poate ignora pe Iisus Hristos și trebuie să se pronunțe în ce privește Omul-Dumnezeu.¹

De aceea adevărata subiectivitate, diferit de ceea ce susține Hegel, nu este cea „cunoscătoare”, ci cea „etică existentă”. De fapt, fiecare ființă umană singulară este „cunoscătoare” întrucât „este existentă”, adică participă la o situație existențială, trăită prin intermediul categoriei de posibilitate și cea de necesitate, de angoasă și de disperare a alegerii și a credinței.

Pentru Kierkegaard realitatea nu este ceea ce noi avem în fața noastră acum, ca revelații obiective, nici ceea ce noi percepem ca senzații subiective. Nu este vorba, deci, de subiectivism sau de obiectivism. Realitatea este ceea ce putem deveni și ca atare este nevoie să facem o alegere. Realitatea este determinată de tipul de relație pe care o punem în acțiune. În acest sens, trebuie să

fie raportată în mod relativ la relativitate, în mod absolut la Absolutul însuși.

De aceea există două tipuri de alegeri. Există o alegere relativă, care este aceea dintre mai multe lucruri de făcut sau mai multe feluri de a trăi. Alegerea absolută pentru Kierkegaard este aceea dintre asumarea unui mod de a-ți trăi viața în fața lui Dumnezeu prin intermediul unei relații personale cu fiul său Iisus Hristos, pentru a deveni autentici în fața Lui și de a ne putea realiza.²

Pentru aceasta, filosoful danez susține că „orice problemă existențială este în ultimă instanță ceea ce semnifică ea pentru mine”.³

În aceasta constă diferența fundamentală dintre Kierkegaard și Hegel: „în cadrul procesului speculativ trebuie să plecăm de la ființa individuală, ceea ce înseamnă că din punct de vedere speculativ nu se poate vorbi de păcat la modul simplist. Dialectica păcatului este diametral opusă aceleia a capacității speculative”.⁴

Conștientizarea păcatului este aceea a situării față de Dumnezeu, în așa fel încât să nu ne putem simți vinovați.

2. Riscul libertății

Împotriva sistemului hegelian, al unei continue medieri, pentru care fiecărei operații logice îi urmează și îi precede o alta, Kierkegaard susține necesitatea unui salt, ca o categorie existențială, efect al unei decizii și izvor al unei dezvăluiri a unei realități existențiale. Vârful unui asemenea salt este constituit din credință, fruct al unei adeziuni personale față de Absolut, prin intermediul relației cu Modelul Om-Dumnezeu.

De aici fundamentala conștiință a păcatului în fața lui Dumnezeu, întru recunoașterea și limita imperfecțiunii umane. Senzația de angoasă este un indicator al unei astfel de situații existențiale.angoasa este o categorie proprie ființei umane, aceea a „posibilității pentru posibilitate”, care poate a deveni o „posibilitate pentru libertate”, așa cum ne explică Kierkegaard în *Conceptul de angoasă*.

Alternativa, de fapt, este între a crede sau a dispera, deoarece nu este în măsură să pună împreună finitul cu infinitul, timpul cu eternitatea, posibilitatea și necesitatea, cum este descris în mod magistral în lucrarea *Boala mortală*.

Realitatea este punerea împreună a unei multitudini de posibilități și necesități, adică aceea a libertății și responsabilității.

„Realitatea nu constă într-o acțiune externă, ci într-un proces interior în care individul renunță la calea posibilității și se identfică cu actul pur al gândirii, pentru a trăi în interioritatea sa.”⁵ De aceea, coerența unei vieți și indirecta ei mărturie reprezintă rezultatul concret al unei asemenea adeziuni existențiale.

Nu putem fi liberi dacă nu suntem responsabili și nu putem fi responsabili dacă nu suntem liberi. De aceea, Kierkegaard în *Jurnalele* sale scrie că s-a interesat tot timpul de educație, înțeleasă ca *autoafirmare*.

Pentru Kierkegaard individul devine infinit numai dacă acceptă riscul, deoarece din punct de vedere etico-religios se pune totdeauna accentul pe *cum*: *pasiunea irfinității este momentul decisiv, nu conținutul ei, deoarece conținutul ei este ea însăși. Așfel, cum se referă la subiectivitate, iar subiectivitatea este însăși adevărul.*⁶

De aceea pentru filosoful danez „pasiunea este culmea subiectivității”, care este o „categorie a totalității”.⁷

Și în subiectivitate se poate dezvolta spiritualitatea ca auto-activitate, adică capacitatea de „a deveni subiectiv”, care este fructul unei acțiuni interioare. Întrucât este „dimensiune a devenirii”, subiectivitatea cuprinde tot ceea ce în individ este izvor de energie interioară și devine o forță propulsivă pentru un comportament etic.

Tot ceea ce este necesar pentru a considera eul ca spirit, adică ca sinteză, acolo unde „*fnitul este un principiu de limitare, irfinitul un principiu al expansiunii.*”⁸

De aici dinamica subiectivității, de aceea pentru Kierkegaard ceea ce este important în domeniul educației nu este faptul ca elevul să învețe un anumit lucru, ci faptul că sufletul său se maturizeze și că energia interioară să-i fie trezită din nou.⁹

În consecință, personalitatea fiecăruia este rezultatul alegerii unei orientări existențiale și a asumării unui rol, în așa fel încât să fie rezultatul unei armonii, la nivel existențial, între gândire și procesul imaginativ¹⁰. De aceea, pentru Kierkegaard, sinele concret se construiește acționând în modul cel mai bun posibil, în așa fel încât să fie participant la un proces constructiv eficient.¹¹

Pentru toate acestea, pentru Kierkegaard centrul „eticii existențiale” este individualitatea, unde își are sediul subiectivitatea, la fel cum mulțimii îi lipsește doza de spiritualitate deoarece activitățile ce implică mulțimea se bazează mai mult pe conformitate și pe legea numărului. În schimb, în cadrul comunității, interconexiunea dintre individualități se raportează la Dumnezeu ca punct de majoră referință, nefăcând abstracție de individualitatea și de sensibilitatea fiecăruia. În cadrul comunității se poate manifesta acea legătură indestructibilă între *Dumnezeul iubirii* și fiecare personalitate în parte.¹²

3. Credința ca rezolvare a problemei existențiale.

Ceea ce-i permite fiecărui individ să-și facă autentică propria viață, este tot timpul, pentru filosoful danez, *credința*. Credința nu este o soluție, ci o „*rezolvare definitivă*” a vieții. Și în același timp o relație dintre personalitatea individuală cu personalitatea autentică a Omului-Dumnezeu, care reprezintă un „salt” și în același timp un risc. Obiectul său este realitatea Maestrului, faptul că a existat și a faptului că poți să fii contemporan cu El în Spirit. De aceea Kierkegaard afirmă că „eu nu cunosc cu adevărat adevărul, decât atunci când devine viață în mine însumi”.¹³

Adevărului ca viață îi corespunde cultura ca viață. „Cultura de caracter” reprezintă pentru Kierkegaard un proces de interiorizare, punând în practică ceea ce se înțelege și se dorește să fii cu adevărat. De aici necesitatea unei „școli a interiorității” prin intermediul căruia se dezvoltă dimensiunea religioasă, care are nevoie în structurarea ei de un prim nivel al cunoașterii, ca după aceea să se înalțe la cele spirituale. Într-o asemenea perspectivă „a trăi înseamnă a trăi sub un continuu examen”.¹⁴

Pentru toate acestea, în fața impunerii unei lumi dominate de inteligență artificială, trebuie să ne ntrebăm dacă ființa umană este chemată să se construiască și cu dezvoltarea interiorității și cu construcția relațiilor inter-subiective, cu pericolul de a deveni ele însăși artificiale.

Acestea din urmă, de fapt, sunt izvoarele comuniunii dintre oameni, cu subiectivitatea lor cu tot, care pot fi generate numai de un act de libertate, edificată pe baza responsabilității personale.

Traducerea din limba italiană
de **Viorel Igna**

Gaetano Mollo este Profesor de Filosofia educației la Universitatea de Studii din Perugia, Italia.

Note

- 1 Cornelio Fabro, *Kierkegaard critic al lui Hegel*, în AA.VV. Incidenza di Hegel, Murano, Napoli 1970, p. 509
- 2 Soren Kierkegaard, *Postilla conclusiva non scientifica*, Mrcelliana, Brescia, vol. II, p. 136
- 3 S. Kierkegaard, *Diario 1846*, ed. cit., vol I, p. 452
- 4 S. Kierkegaard, *La malattia mortale*, Sansoni, Firenze 1965, p. 352
- 5 S. Kierkegaard, *Postilla ... ed. cit. vol. II*, p. 147
- 6 Ibid. p. 4
- 7 Ibid. II, p. 159
- 8 S. Kierkegaard, *La malattia mortale (Boala mortală)*, Sansoni, Firenze 1965, p. 237
- 9 S. Kierkegaard, *Diario*, Morcelliana, Brescia 1962, vol. II, p. 511
- 10 Cf. Mircea Arman, *La struttura dell'immaginario umano*, Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2021, passim
- 11 S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, Gallimard, Paris 1943, p. 545
- 12 Cf. Gaetano Mollo, *Dincolo de angoasă*, Editura Ars Longa, Iași, 2000.
- 13 S. Kierkegaard, *Esercizio del cristianesimo*, Studium, Roma 1971, p. 263
- 14 Ibid. p. 244

Medioplatonicii

Numenius, maestrul platonismului pitagoreic (I)

Viorel Igna

Toate studiile despre Numenius îl plasează printre neopitagoricieni, alături de Moderatus și Nicomachus, făcând parte din tradiționalul nucleu al neopitagoreismului, așa numita *Pseudopythagorica dorică*. Criteriul pentru a putea identifica un pitagoreic în epoca imperială este cel al *bios*-ului, sau al aspectului doctrinelor legate de religie.

Conform mărturiilor lui Aristotel, accentuarea sensului monistic al teoriei principiilor, reflectat prin prezența *Unu*-lui, este caracteristica principală a pitagoreismului.

Despre viața lui Numenius nu știm aproape nimic, a rămas o singură mențiune a lui Clemente Alexandrinul, care furnizează un *teminus ante quem* și care ne permite să-l situăm în a doua jumătate a secolului al II-lea d. I. Hr., contemporan cu *Maxim din Tyr* și cu autorul posibil al *Oracolelor caldeene*, enigmaticul *Iulian Teurgul*, contemporan cu *Marc Aureliu*.¹

Numenius s-a născut la Apameea în Siria, ceea ce explică într-o anumită măsură influența orientală din opera sa.² Numele său a apărut adesea asociat cu cel al lui *Cronius*, autorul de la care ne-a rămas titlul unei singure scrieri, un tratat *Despre metempsihoză, Peri palinggenesias*.

Din cele două opere principale ale lui Numenius, ne-au rămas câteva fragmente substanțiale: cea mai importantă pentru istoria mediopltonismului este lucrarea *Despre Bine, Peri Tagathou*. H. J Kramer a prezentat-o astfel:

Ea cuprinde șase cărți și conține în primul rând probele prin care se afirmă lipsa de corporalitate a Ființelor adevărate, (*on, agatou, tes*) prin opoziție la *hulê* (*materia*), cu acordul asupra acestui punct al diverselor religii; în al doilea rând, definiția „Ființelor adevărate.” (...) cea de-a V-a și a VI-a în care tradiția este mai puternică, definiția „Ființei adevărate” se raportează la Primul Zeu și la cel deal Doilea Zeu.” Textele au ajuns până la noi datorită lucrării „*Pregătirea evanghelică*” a lui Eusebiu din Cesareea, care ne spune că întreaga sa operă s-a prezentat asemănător unui dialog platonician.

Un alt tratat, nedialogat, ne îmbogățește cunoașterea noastră despre Academie din perioada dintre Platon și Antiochus din Ascalona (20 î I. Hr. - 67 d. I. Hr.) din Siria, fondatorul celei de-a cincea Academii, discipol și după aceea adversar al lui Filon din Larissa (59 î. I. Hr. -84 î. I. Hr.) ultimul scolarc al Academiei din Atena, dar și al lui Dardano și Mnesarco, adept al stoicismului, care l-a avut discipol pe Cicero în jurul anului 79 î.I. Hr. Acest tratat se intitulează *Despre infidelitatea Academiei lui Platon*. Alături de cele două opere ale lui Numenius menționate mai sus, ne-a rămas un singur fragment conservat din *Despre secretele lui Platon*.

Eusebiu din Cesareea³ (265 d. I. Hr. -340 d. I. Hr., consilierul și biograful Împăratului Constantin I, discipol al lui Panfil, în Școala teologică deschisă de Origen (185 d. I. Hr. -254 d. I. Hr.) la Cesareea. Sfântul Panfil, discipol al lui Origen și maestrul lui Eusebiu din Cesareea, ce a condus Școala până în 309 d. I Hr., anul martirajului Sfântului Panfil.

Din „*Pregătirea evanghelică*” a lui Eusebiu din Cesareea provin, de fapt, fragmentele (douăzeci și cinci) care conțin concepția platonismului

pitagoreic proprie lui Numenius. Mai mult, importanța, mult superioară aceleia atribuită lui Plotin, pe care Eusebiu o acorda lui Numenius, anumite pasaje fundamentale din lucrarea „*Pregătirea evanghelică*” sunt de un interes foarte mare: „primele fragmente numeniene sunt citate în cea de-a IX-a carte, în care Eusebiu își expune teologia sa și pe aceea a evreilor; majoritatea pasajelor se concentrează în cartea a IX-a, în care autorul arată paralelismul ce se poate stabili între doctrina platoniciană și doctrina biblică; cartea a XIV-a este consacrată refuzului școlilor filosofice păgâne, care conține o altă serie importantă de pasaje numeniene”.⁴

Opera lui Numenius și-a găsit astfel cititori în mediile păgâne și creștine cele mai vii din punct de vedere cultural din sec. al II-lea până în sec al III-lea d. I. Hr. în Alexandria, Atena și Roma. Eusebiu a făcut lecturi din operele lui Numenius și Cronius în timpul lecțiilor sale. Faptul că Școala lui Platon din acea vreme ar fi fost în contact strâns cu opera lui Numenius este suficient demonstrat datorită locului prioritar pe care i l-a acordat *Amelius*. El a strâns textele lui Numenius, nutrind un adevărat cult pentru filosoful din Apameea, încât a putut argumenta în cunoștință de cauză răspunsul la acuzațiile de plagiat ce i-au fost aduse maestrului său Plotin.⁵

În ce privește raportul dintre Porfir și Numenius, se cunoaște bine ceea ce a spus Proclus, care atunci când a comentat lupta dintre atenieni și locuitorii Atlantidei de care Platon vorbește în dialogul *Timaios*, 20 și urm.; Proclus expune și opiniile lui Origen și Numenius, îl citează pe Porfir: el era destul de conștient atunci când s-a îndepărtat în afirmațiile sale de Numenius.⁶

Aceasta este o judecată destul de curioasă, ne spune M. Zambon, în care, de fapt, se sesizează un aspect mai puțin cunoscut al personalității lui Porfir: atitudinea sa filosofică, stilul său exegetic, spiritul său religios se datorează mai mult filosofului din Apameea.

„Fragmentele cele mai întinse din scrierile lui Numenius, pe care Eusebiu din Cesareea le-a conservat, scrie M. Zambon⁷, provin dintr-o operă cu caracter istorico-polemic: *Despre infidelitatea Academiei lui Platon*. Ea cuprinde istoria Școlii platoniciene începând cu Speusip până la Antiochus și constituie, așa cum se vede din titlu, un rechizitoriu împotriva discipolilor care au abandonat și alterat doctrina Maestrului. Eusebiu a descris în mod detaliat această doctrină, înainte de a-l cita pe Numenius, care în acea vreme asista încă la disputele dintre platonicieni; puțini dintre ei au rămas fideli învățării lui Platon, unii nu erau deloc de parte de învățătura sofistică, un fel de «înfrumusețare» a scrierilor Maestrului făcută și de Eusebiu și dată interpretării porfiriene a imaginii zeilor.”⁸

În schimb, scopul lui Numenius era același cu al contemporanilor săi Atticus și Celsus: să realizeze o reîntoarcere la origini, să separe doctrina lui Platon, nu numai de interpretările greșite, și străine de Aristotel și Zenon, dar și de elementele străine introduse de primii discipoli.

În mod natural, scrie M. Zambon, așa cum s-a putut observa la alți reprezentanți ai ortodoxiei platoniciene, de exemplu la Atticus, voința de a

se întoarce la doctrina platoniciană autentică nu mai trebuie să fie interpretată în sens filologic: nu trebuie înțeleasă în acest sens eliminarea totală în cadrul limbajului sau al ideilor a întregii amprente istorice sau peripatetice.⁹

Pentru Numenius, Platon nu-i este nici superior nici inferior lui Pitagora¹⁰ meritul său constă în a fi avut rolul de intermediar între Pitagora și Socrate, încercând să diminueze austeritatea primului, față de ironia celui de-al doilea, ceea ce ar putea însemna: o legătură puternică între teologia primului și etica celuiilalt, idealul unei comunități filosofice având în centru doctrina esoterică a primului și dialectica socratică.¹¹

În același fel Socrate cât și Platon au învățat de la Pitagora, după Numenius, o doctrină teologică și un mod de a expune obscur și diferit, care a stat la originea neînțelegerilor și diviziunilor dintre discipolii săi:

Socrate admitea trei zei și filosofa în ce-i privește pe aceștia, conform unui ritual, dedicat fiecărui dintre ei; auditorii săi nu-și dădeau seama și credeau că el spune toate aceste lucruri numai pentru a-i bucura... Platon, el însuși filosofa urmând clar linia pitagoreică, știa bine că Socrate n-a avut altă șansă pentru a-și dezvolta ideile și că a vorbit în cunoștință de cauză; astfel înțelegea el realitatea, într-o manieră neobișnuită, înțelegând lucrurile așa cum le gândea, împărțindu-le datorită unei perspective dialectice între clare și obscure, având capacitatea argumentării ca nimeni altul, dar acest tip de discurs a dat mai târziu posibilitatea unor interpretări diferite și a fost izvor al diviziunii discipolilor...¹²

Aceste texte ne oferă indicații sigure de felul în care Numenius înțelegea istoria filosofiei. Acesta s-a inspirat după un model de dezvoltare conform căruia adevărul se găsește la origini și constituie un patrimoniu comun de înțelepciune al poporului grec alături de cel al „barbarilor” iluștri.

Pentru a cunoaște doctrina și a o elibera de falsificări, care îi întunecă înțeleșurile profunde, trebuie să ne înălțăm mai sus de Platon, la Pitagora și de la acesta la înaintașii săi, cei mai celebri, la așa numiții *veteres theologi*, (fr. 52, 43).

Antica înțelepciune s-a exprimat într-o formă normativă prin tradiția filosofică greacă, în

special cu Pitagora, Socrate și Platon. Efortul de purificare a gândirii platoniciene, realizat în lucrarea *Despre infidelitatea Academicienilor*, are o valoare propedeutică pentru a ajunge la doctrina pitagorică, pentru care Platon este reprezentantul cel mai fidel. Fiind date aceste premise, a stabili dacă Numenius a fost mai curând un pitagorician sau un platonician este mai puțin important decât a observa că pentru el, de fapt, una din aceste două apartenențe ar implica-o în mod necesar pe cealaltă. Filosofii antichi l-au cunoscut pe Numenius mai ales ca pitagorician,¹³ ceea ce nu l-a împiedicat pe Proclus să se prezinte ca unul din „corifeii” platonismului.¹⁴

Pitagoreismul, fără a ține cont de vechea Academie și de Platon însuși, este un element constant al tradiției platoniciene; după Eudoros niciun platonician nu credea că trebuie să facă distincție sau să polemizeze cu tradiția pitagorică (care în mare parte era constituită din pseudoepigrafi, care sunt ei înșiși reprezentanți ai doctrinei platoniciene). Nucleul doctrinar al tradiției normative care face trimitere la Pitagora și la cei mai mari înțelepți este construită dintr-o *teologie triadică*, pe care Numenius a citit-o în Epistola a II-a¹⁵ a lui Platon (312 e)¹⁶, de esență pseudo-platoniciană; el este cel mai vechi autor pe care-l cunoaștem și care s-a folosit de ea.

Această doctrină, ne spune M. Zambon¹⁷, a fost totuși exprimată de Platon sub o formă enigmatică cuprinzând doctrina celor „trei regi” cuprinsă în Epistole; această afirmație le permitea cititorilor din acea vreme să concilieze această doctrină cu ceea ce putem citi, de altfel, și în dialoguri, admitând că în acestea Platon nu vorbește în mod deschis, din respect pentru doctrina religioasă a vremii sale sau din prudență.

Numenius, de exemplu, în unicul fragment care ni s-a păstrat din lucrarea „*Despre secretele lui Platon*”, afirmă că personajul Euthyphron „îi servește lui Platon în dialogul omonim, ca să ridiculizeze și să conteste „teologia Atenienilor” fără a se expune la pericolul unei condamnări¹⁸.

Coerența intimă a platonismului cu pitagoreismul a apărut atât în *Viața lui Pitagora*, atunci când Porfir, citându-i pe pitagoricieni, ca de exemplu pe Moderatus, propune teza după care Platon și

urmașii săi s-au folosit pur și simplu de doctrinele pitagoriciene cele mai profunde. Valorizarea raportului de dependență a lui Platon de teoriile pitagoreice este o trăsătură a renașterii pitagoreismului începând cu secolul I Î. Hr., caracterizată prin efortul de a-i alătura lui Pitagora atât pe Homer cât și pe Platon; de fapt, legătura stabilită între cei trei autori este vizibilă la Numenius cât și la Porfir, dar mai puțin vizibilă la Plotin¹⁹ și în general trimitere la tradiție în virtutea acestui principiu adoptat de Platon, conform căreia cei mai în vârstă sunt mai demni de credință și mai aproape de adevăr (deoarece au cunoscut deja adevărul).²⁰ Sunt recunoscute textele din *Enneadele* lui Plotin în care îl citează de trei ori pe Pitagora. Prima trimitere la Pitagora în care se afirmă într-un context doxografic cauzele coborârii sufletului și în care se exprimă în mod enigmatic, așa cum făcuse și Heraclit și Empedocle.

Acești trei autori cu obscurele lor doctrine sunt confrunțați cu divinul Platon, datorită căruia Plotin a declarat că putem spune că cunoaștem ceva destul de clar despre suflet (*saphesti*) și despre coborârea lui. Caracterul enigmatic al unei doctrine cere un procedeu hermeneutic, iar înțelegerea lui se revelează numai în anumite stări speciale, de meditație profundă. Lucru confirmat și de Plotin, care afirma despre Platon că acesta de multe ori se exprimă prin enigme de sorginte pitagoreică. Platon a rămas pentru Plotin cel care exprima în modul cel mai adecvat adevărul (II, 9, 6, 10-12); de aceea este nevoie de o exegeză interpretativă pentru a evita neînțelegerile (III 7, 13; 13-18) pentru a explica ceea ce Platon a spus la modul implicit (V 1, 8, 11) deoarece el se exprimă de multe ori criptic și este nevoie de o cercetare personală.

A doua oară când Plotin îl menționează în mod explicit pe Pitagora este într-un context doxografic: în (*Enn.* V 1, 89), Plotin încearcă să arate că recunoașterea *Unu*-lui ca Primul principiu

al realității nu era o noutate pe care a introdus-o, dar că este un patrimoniu al filosofiei grecești. Această doxografie se deschide pe bună dreptate atunci când se referă la Epistola a II-a (312 e) datorită căruia Numenius a susținut teza unui Platon pitagorizant; ea continuă cu menționarea lui Parmenide, Anaxagora, Heraclit, Empedocle, cu critica doctrinei aristotelice și se concludă cu menționarea lui Pitagora și a lui Ferecide, care după Platon au recunoscut primatul *Unu*-lui, cu excepția lui Aristotel, și care au fost adepții doctrinei (cf. enumerării acelorași autori în Plutarh. *De Iside* 48, 370 df; *De an. procr.* 27, 1026 b).

Plotin îi recunoaște deci lui Pitagora un primat în domeniul tradiției filosofice grecești, dar acest primat nu privește raportul său cu Platon, chiar dacă Plotin n-are probleme să pună în evidență limitele doctrinei pitagoriciene sau a exprimărilor sale în ce-l privește pe Platon, care în *Enneade* nu a mai fost criticat în mod direct.²¹

Conduita practică a lui Plotin s-a inspirat ea însăși, în anumite părți, din stilul de viață pitagorizant: *el era vegetarian* (*Vita Plot.* 2, 5); și mai puțin la început, el a emis anumite rezerve în ce privește doctrinele ce-și aveau ca izvor învățătura sa, sau, mai mult, a răspândirii ei prin scris. (V. *Plot.* 3-4) Totuși, concludă M. Zambon, se pare că aceste elemente n-ar fi fost determinante pentru el, și de fapt nu se găsește în *Enneade* o justificare teoretică comparabilă cu aceea întreprinsă de Porfir în lucrarea sa *De abstinentia*. Adevărata autoritate pentru Plotin rămâne Platon, cel la care se găsește claritate și precizie, semne clare ale cunoașterii adevărului, într-o măsură mai mare decât la succesorii sau predecesorii săi.²²



Bács Emese

Óbuda (2020), ulei pe pânză, colaj, 60 x 80 cm

Istoria filosofiei și-a găsit în Platon linia sa de delimitare: premisele puse de Antici, printre care se distinge Pitagora, au fost duse la sfârșit de către Platon. După el nu există progres în cunoașterea adevărului, cu pierderi mai mult sau mai puțin grave; ca răspuns, este semnificativ faptul că la Plotin lipsește polemica violentă împotriva autorilor post-platonieni care se întâlneau deseori la platonicienii așa zis „ortodocși” din generațiile precedente, și de care s-a ocupat Numenius.

Tradiția antică a mitului a dobândit o importanță mult mai mare în scrierile lui Porfir: putem avea în acest sens o dovadă a modului în care este prezentată figura lui Pitagora. Datele pur cantitative, reprezentate de numeroasele date biografice pe care Porfir le prezintă, demonstrează voința acestuia de a-l plasa alături de Socrate și de Platon (să ne amintim faptul că Numenius - și în aceeași măsură Platon - a ținut loc de intermediar între Pitagora și Socrate).²³

În anumite pasaje din *De antro* putem vedea influențele caracteristice care-i privesc pe Homer, Pitagora și Platon: Porfir se referă la pitagoricieni sau la Pitagora pentru a-și fundamenta pe autoritatea lor exegezele textului homeric pe care ni-l propune. În *De antro* Porfir povestește că pitagoricienii și, după ei, Platon, au interpretat *peștera* din dialogul platonian, *ca imagine a lumii*.

La începutul lucrării *De abstinentia* I, 3, 3, Porfir se adresează lui Firmus, cărui i-a dedicat lucrarea, declarându-i intenția sa de a refuza tezele numeroșilor adversari care se opuneau doctrinei lui Pitagora și celei aparținând lui Empedocle, al cărui adept, foarte convins, era până atunci Firmus: a face parte din școala lui Plotin echivala atunci, pentru Porfir, a fi pitagorician, a face parte dintr-o comunitate. Dacă acestea sunt numai evocări literare, scrie M. Zambon, pasajele din *De abstinentia* se referă la o disciplină secretă care a avut o anumită importanță.²⁴ ei ne arată în mod clar că pitagorismul i-a oferit lui Porfir nu numai doctrinele, ci și cadrul instituțional de referință din care se putea inspira. Din această perspectivă avem judecata lui Longinus pe care Porfir o dă în opera sa *Viața lui Plotin*:

„Dar cei care au demonstrat în mod serios prin scrisul lor că cunosc problemele tratate și au pus în operă într-o manieră personală această doctrină sunt Plotin și Gentilianus Amelius; primul a furnizat principiile pitagoriciene și platoniciene, așa cum le-a înțeles, cu o prezentare mai clară decât predecesorii: deoarece nici scrierile lui Numenius, nici cele ale lui Cronius sau Moderatus sau ale lui Thrasyllenu nu se apropie, penntru a fi mai clar, de cele ale lui Plotin având același subiect.”²⁵

Plotin și Amelius, scrie M. Zambon, după elogiul pe care-l face Longinus lui Porfir, și-au unit amplexarea orizontului lor filosofic, având meritul de a prezenta principiile pitagoriciene și pe cele platoniciene cu o precizie și o claritate mult mai mari decât ale predecesorilor lor.²⁶

Saphêneia era calitatea pe care Plotin o atribuia învățăturii lui Platon față de cea a presocraticilor, incluzându-l aici și pe Pitagora, și pe care Longinus i-a recunoscut-o în acest pasaj și lui Plotin însuși, mai mult decât filosofilor precedenți, în ilustrarea doctrinei lui Pitagora și a aceleia a lui Platon, considerate ca un întreg.²⁷ Longinus, cu toate că s-a opus anumitor doctrine plotiniene fundamentale, îi recunoștea în definitiv, în mod implicit lui Plotin faptul de a fi realizat pe deplin, chiar în virtutea calității de *Saphêneia*, modelul filosofului platonian. Porfir el însuși, conclude M. Zambon, a elaborat un portret al lui

Plotin care corespunde sub anumite aspecte unui *curriculum* propriu lui Pitagora: abținerea sa în ce privește carnea, capacitatea de a se adresa unor persoane diferite în același timp, și mai ales aceea de a strânge în jurul său persoane diferite, femei și bărbați, în măsură să cunoască sufletul omenesc, caracterul supraomenesc al puterilor sale spirituale de care fac dovadă experiențele pe care le-a împlinit, mai ales în *cultul prieteniei*²⁸. După moarte, sufletul lui Plotin a împărțit destinul de beatitudine în care s-au recunoscut personalități atât de deosebite cum au fost Pitagora și Platon: în *Oracolul lui Apollo* citat de Porfir, Plotin este asociat „stirpei de aur” a marelui Zeus: Minos, Rhadamante, Pithagora, Platon. Aceste elemente, ne spune M. Zambon, care fac din Plotin un om divin, ne sugerează comparația cu viața lui Iisus Hristos, și nu este deloc exclus ca Porfir să fi sugerat în mod deliberat o apropiere de El. Dar aceste elemente, conclud filosoful italian, contribuie mai ales la stabilirea unei genealogii care, sub semnul rigorii filosofice, unită personalității lui Plotin și a urmașului său Porfir, prin intermediul lui Platon și Pitagora, ajunge la originile însăși ale înțelepciunii, care se pierd în vremurile mitice. Noi putem fi mândri că Zalmoxis a făcut parte dintr-o asemenea școală de înțelepciune, pe care de multe ori o uităm, mai ales în aceste vremuri de mari încercări pentru noi toți.

Note

- 1 Cf. Ediției Eduard des Places a *Oracolelor caldeene*, coll. Ds Univ. De France , Paris 1971, p. 7
- 2 Cf. H.C. Puech, *Numenius din Apameea și teologiei orientali în cel de-al II-lea secol*, în *Annuaire del Institut de philologie e de l'histoire orientales* (de Bruxelles II).
- 3 Marco Zambon, *Porfir și Numenius*, în *Porphyre et le moyen-platonisme*, Librairie Philosophique, J. Vrin, Paris 2002, p. 171-250
- 4 Cf. Saffrey, 1975, pp. 145-149
- 5 Platonicienii anteriori atestă existența unei legături puternice între opera lui Amelius și doctrina lui Numenius.: Jamblichos a scris o operă împotriva doctrinei sufletului la Amelius și Numenius, Proclus, în *Tim.* II, p. 277, 26s.; Syrianus și Proclus îl citează pe Amelius și Numenius ca fiind cei care au elaborat doctrina conform căreia inteligibili pot participa la inteligibili însăși; cf. Numenius fr. 46 b și 46c); cu doctrina celor trei Intelecte, susținută de Amelius, apărea ea însăși ca fiind numeniană cf. Corrigan 1987, în sfârșit, faptul că Amelius, după ce l-a părăsit pe Plotin s-a retras la Apameea, ar fi putut intra în legătură cu cultul dedicat acestui filosof. Porfir, *Vita Plotino*, 2, 32-33;
- 6 Proclus, în *Tim.* I, p. 77, 22-23 (Num. fr. 37, 24-26, Porfir , în *Tim.*, fr. 10, p. 7, 5-6; dar același Proclus l-a omagiat pe Porfir în calitatea sa de comentator, de ex. În Procl. , În *Rep.* II, p. 96, 10-15
- 7 M. Zambon, op. cit. , p. 173
- 8 Cf. Eusebiu, P. E: III, 7, 5
- 9 M. Zambon, op.cit., p. 175; împărțirea filosofiei teoretice în matematică, fizică și teologie sunt de inspirație peripatetică.
- 10 Numenius, fr. 24, 10-20; fr. 7, 5-7;
- 11 Cf. Numenius, fr. 24, 7379; cf. Aristotel, *Metafisica*, A 6, 987a 29-30.
- 12 Cf. Num. fr. 24, 47-64 (trad. Des Places)
- 13 Cf. Numenius, fr. 1; 5, 2; 24, 3 Eus ; 1c, 1;
- 14 Proclus, În *Reimp.* II, p. 96, 11; cf. Numenius fr. 43, 15 (Jamblichos)
- 15 Platone , *Lettere*, Rizzoli, Milano 1986, pp.66-87
- 16 M. Zambon, *Porfir și Numenius*, op cit. , p. 177
- 17
- 18 Numenius, fr. 23; în fr. 24, 61 scrie *Epikr.famenos*, (Despre caracterul enigmatic al învățăturii



M. Novák András Schimbarea sistemului (2019)
tehnica mixtă, 163 x 73 cm

platoniciene), cf. Beutler (1940), col. 668

19 Cf. Festugière, *La Rivelazione di Ermete Trismegisto*, Mimesis, Milano 2019, I, pp. 14-18

20 Cf. Platon, *Philebo*, 16 c; *Tim.* 20 d; 22 b; *Legile IV*, 715 e;

21 Cf. lui Szlezak (1979)

22 Că Plotin. *Enneade* III 7, 6; IV 9, 1; V 1, 89; V 9, 1;

23 Cf. M. Zambon, op cit. p. 188

24 Porfir, *De abst.* I 57 , 1; II, 1, 1; 36, 6;

25 Porfir , *Vita Plotino*, 20, 68-76, ns trad.

26 M. Zambon, op. cit. p. 189

27 Platonicienii și pitagoricienii au fost menționați împreună de către Porfir.

28 Contrar definiției prieteniei dată de Alcibiade ca un fel de concordie (*arismetiké*), Socrate face apel la cunoașterea de sine în *Alcibiade I*, 130 E: „Sufletul ne spune să-L cunoaștem pe Cel care ne spune să ne cunoaștem pe noi înșine”, cuvintele memorabile din Dialogul platonian, care ne amintesc de *Cel* care în interioritatea sufletului nostru ne spune să fim atenți în primul rând la bogățiile sufletului și la cultivarea sa și nu la bogățiile acestei lumi trecătoare și efemere. Și nu în ultimul rând la valorizarea cunoașterii raționale, dincolo de pasiuni. Încrederea că omul se poate salva, dacă urmează în primul rând Ghidul spiritual, care se află în sufletul și mintea rațională a fiecăruia dintre noi, urmând Calul alb, metafora din Fedru, cu zborul său dincolo de frontierele acestei lumi: cele ale iubirii și ale morții.

Repere literare ale recludării eticii

Andrei Marga

Mi-am format o privire organizată asupra lumii (pe care volumul *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filosofică*, Compania, București, 2017, o prezintă sintetic) în raport cu o seamă de repere pe care mi le-am asumat deja în anii de formare. Etica, parte a construcției mele filosofice, a fost stimulată de cazuistica celui de al Doilea Război Mondial, de cazuistica dictaturilor de dreapta și de stânga, care ne-au fost mijlocite atunci, celor care eram studenți la specializarea Filozofie - Sociologie a universității clujene, de către un profesor interogativ, asupra căruia se abătuseră de timpuriu tragediile. La cazuistica istorică s-au adăugat „provocări” dinspre literatură, care, se știe, a creat tipurile umane durabile ale culturii. Le evoc pe cele care au devenit destul de devreme repere în reflecțiile mele de etică și consemnez, doar, reacția mea principială.

Cel care a anticipat din timp, pe cât cunoașteam, cel mai clarvăzător dilemele etice ale societăților moderne târzii a fost Fiodor Dostoievski (1821-1881). Desigur, fascinat de filosofie, am prețuit totdeauna superlativ ceea ce au scris Novalis, Kierkegaard, de Biran, despre neajunsurile modernității. Am considerat că odată cu Hegel, așa cum îl înțelegeam prin optica lui Richard Kroner, a început discursul filosofic al modernității – adică acel discurs care nu doar că pregătește modernitatea, dar o și ia ca obiect de explorare. Dar abia cu Nietzsche acest discurs este dus până acolo încât se sesizează antinomiile modernității – în primul rând asocierea dintre expansiunea libertăților și criza lăuntrică, a persoanei și a societății, ce face să se instituie noi forme de aservire a oamenilor. Îmi spuneam, retrospectiv, că literatura a avut cel mai profund exponent al exprimării acestei asocieri în Dostoievski. Cu el începuse captarea ei literară.

Iau, în această scurtă confesare a ceea ce m-a impresionat cel mai adânc în literatura temei, exemplul romanului *Idiotul* (1868). Nu fac exegeza acestui roman. Amintesc doar că este vorba de descrierea traseului prințului Mășkin, începând cu revenirea lui din Elveția, unde fusese mulți ani internat într-un sanatoriu, fiind, de altfel, epileptic, în Rusia, după ce și formase vederea asupra lumii a unui om minunat și delicat, distant de cupiditatea și egoismele ce se extindeau în jurul său. El revine direct la Petersburg, unde, fiind beneficiarul unei moșteniri importante, trece prin mediile aristocratice, militare, funcționărești și jurnalistice din țara sa. Intriga romanului are un substanțial conținut etic, în care Dostoievski înțelege să resoarbă întreaga tematică, de diverse naturi, a societății timpului său.

Participant de frunte la impozanta dezbatere a literaturii cu privire la direcția de urmat în confruntarea dintre modernizare și tradiția rusă, Dostoievski îl plasează pe erou, format într-un mediu al naturaleții și sensibilității afective pentru oamenii simpli, dar având o ascendență princiară, în contact cu o memorabilă galerie de personaje. Eroul este purtat în medii diferite, cu oameni diferiți – de pildă, tânăra de origine modestă, dar de frumusețe aparte, devenită victima sexuală a unui vârstnic bogat, Nastasia Filippovna, de care prințul

se și îndrăgostește, Rogojin, alt bogat, care la urmă, într-un acces, o și ucide pe eroină, familia unui general căpătuit, a Epancinilor, cu frământările lor de a-și căpăta cele trei fete, familia unui militar în rezervă, în curs de destrămare, a Ivolghinilor, slujbașul vocal, dar docil Lebedev, năpăstuiți ai sortii care comit gesturi inacceptabile, pe care le regretă. Pe fondul unui conflict, disputat fiind de Aglaia, mezina Epancinilor, și Nastasia Filippovna, dar părăsit de aceasta din urmă pentru Rogojin în ultima oră dinaintea cununiei, prințul se îmbolnăvește din nou și este plasat în Elveția, în sanatoriul de unde a venit.

Se pot discuta la nesfârșit personajele romanului *Idiotul*, căci autorul le-a făcut tipice pentru o epocă de tranziție. Nu îmi propun un asemenea comentariu, chiar dacă este tentant. Vreau însă să evoc ceea ce am socotit mereu exemplar, de asemenea, în roman – captarea stării societății din punctul de vedere etic și profilarea unei alternative. Este vorba, mai strâns formulat, de surprinderea unei situații morale la scara societății.

Ea începe cu mărturisirea eroului că în sanatoriul elvețian „visam un oraș mare, ca Neapole, plin de palate, de agitație, de viață... și câte și mai câte nu-mi treceau prin închipuire. Am ajuns apoi la ideea că și într-o închisoare poți afla o viață de o bogăție imensă” (*Idiotul*, ESPLA- Cartea Rusă, București, 1959, p.76). Contrapunerea celor două – urbanitatea modernă și viața simplă – continuă sub multe aspecte în ce spun și ceea ce fac personajele. La un moment dat, prințul Mășkin este impresionat de reflecția unei țărăncuțe la vederea primului zâmbet al copilului ei – că așa cum se bucură mama văzând-și pruncul zâmbind, tot așa se bucură Dumnezeu în ceruri când vede pe un păcătos rugându-se din inimă. „În aceste cuvinte simple, conchide eroul, o femeie din popor a exprimat o idee atât de profundă. Atât de subtilă și cu adevărat religioasă; o idee în care se cuprinde tot fondul creștinismului, cu alte cuvinte, ideea unui Dumnezeu care pentru noi este un adevărat părinte și care se bucură pentru om așa cum un tată se bucură pentru propriu său copil. Acesta este fundamentul învățăturii lui Hrist! O simplă femeie de la țară!” a putut spune aceasta (p.237). *Dostoievski a rămas pentru mine avocatul cel mai convingător al smereniei.*

„Nihilismul” moral este preocupant pentru eroii reflexivi din romanul *Idiotul*. Reflecția lui Lebedev portretizează în profunzime „nihilistii”, ca inși care nu se opresc fără a duce la capăt premisele lor nefaste: „printre nihilisti întâlnești uneori și oameni instruiți, savanți chiar; or aceștia merg mult mai departe în sensul că urmăresc ceva precis, sunt oameni de acțiune.... Nu, nu, dumnealor, dacă le-a intrat în cap ceva consideră că au tot dreptul să meargă până-n pânzele albe și să nu dea înapoi de la nici un obstacol, chiar dacă pentru asta ar fi nevoie să trimită pe lumea cealaltă opt, zece sau mai multe persoane” (p.273). Chiar Lizaveta Prokofievna, soția lui Epancin, după ce află de atacarea mincinoasă de către un ziarist a prințului Mășkin, și iertarea din convingere din partea acestuia, izbucnește

într-o lungă tiradă: „Dar aici e o adevărată casă de nebuni... Ptiu, totul e pe dos acum, toată lumea e anapoda.... Dumnealor caută adevărul, sunt setoși de dreptate, dar asta nu i-a împiedicat să-l pongorească pe omul acesta și să-l calomnieze în modul cel mai infam într-un articol de gazetă.... ce morală!” (p. 300-301). Un personaj și mai reflexiv, Evgheni Pavlovici face celor care aderă „la teza care proclamă triumful dreptului înainte de toate și independent de orice, ba chiar excluzând tot restul, și poate înainte de a se cerceta și a se ști în ce constă acest drept” o observație critică cheie: aceea că „de la teza aceasta se poate sări foarte ușor la dreptul forței, adică direct la dreptul pumnului și al bunului plac personal, conform principiului «Așa vreau, așa fac». Principiu la care, de altfel, foarte frecvent s-a recurs în lume” (p.310). Liberalismul se infirmă astfel pe sine din momentul în care „liberalii noștri, după cum am avut prilejul să mă conving de nenumărate ori, nu îngăduie niciodată altuia să aibă păreri proprii și răspund imediat preopințului lor cu injurii, dacă nu chiar cu argumente mai tari” (p.311).

Naratorul însuși face o descriere ce rămâne în memorie, căci lucrurile au rămas durabile: „de câte ori nu auzi lamentându-se lumea de la noi, cum că nu prea avem oameni cu simț practic; oameni politici, de pildă, avem cu prisosință; și nici de generali nu ducem lipsă – dai de ei la tot pasul; cât despre administratori găsești berechet și de tot felul, oricât de mulți s-ar cere; când e vorba, însă, de oameni activi cu simț practic ia-i de unde nu-s, să-i cauți cu lumânarea.... Și când te gândești că există în țara aceasta imensă atâtea servicii de stat și posturi de legegii, te cuprinde groaza; toată lumea a fost sau este în slujbă, toți vor să fie slujbași” (p.339). Lebedev clamează și el, nu fără motiv: „arătați-mi o idee care să-i lege între ei pe oamenii de astăzi cu o putere măcar pe jumătate față de aceea din secolele trecute.... Sunt mai multe bogății, dar e mai puțină putere; nu mai există ideea care să lege inimile, totul s-a șubrezit, s-a moleșit, totul e putred!” (p.394). Prințul Mășkin trage concluzia morală: „oamenii de pe vremuri n-aveau, ca să spun așa, decât o singură idee; acum, oamenii sunt mai nervoși, mai evoluți, mai sensibili, profesează două sau trei idei deodată. Omul de azi e mai multilateral și, te asigur, tocmai asta îl împiedică să fie dintr-o bucată, cum erau oamenii de atunci...” (p.534). *Lipsind o idee, comportamentele o iau în toate direcțiile.*

Discursul moral din romanul *Idiotul* este purtat cu rigoare pe multiple planuri, dar rămâne coerent și, mai ales, incitant. *El ne obligă înainte de orice să ne punem multe întrebări. Care este latura morală a vieții pe care o ducem? Are această viață o unitate sau este risipită printre lucruri și de fapt dirijată de pasiunea lucrurilor mărunte? Ce poate smulge oamenii din insensibilitate, conformism, mulțumirea cu ceea ce este, chiar dacă ceea ce este rămâne străbătut de brutalitate și nedreptăți? Care este viziunea integratoare pentru o viață demnă să fie trăită?*

La Dostoievski aceste întrebări mi s-au părut totdeauna puse cel mai convingător, cu o știință a construcției romanești uluitoare. *Răspunsul său, bazat pe pornirile inimii neprihănite și pe un creștinism ce pleacă de la premisa omului care trăiește viața în datele ei simple, rămâne, orice s-ar spune, etic de nedislocat. În raport cu romanul *Idiotul* dislocabilă este doar dependența de date istorice, inclusiv de situația istorică de atunci a creștinismului, care abia lansase doctrina socială a lui von Ketteler, iar bisericile abia pregăteau schimbarea spre desprinderea de servirea dominației. Ambele aveau să capete consacrare mai târziu.*

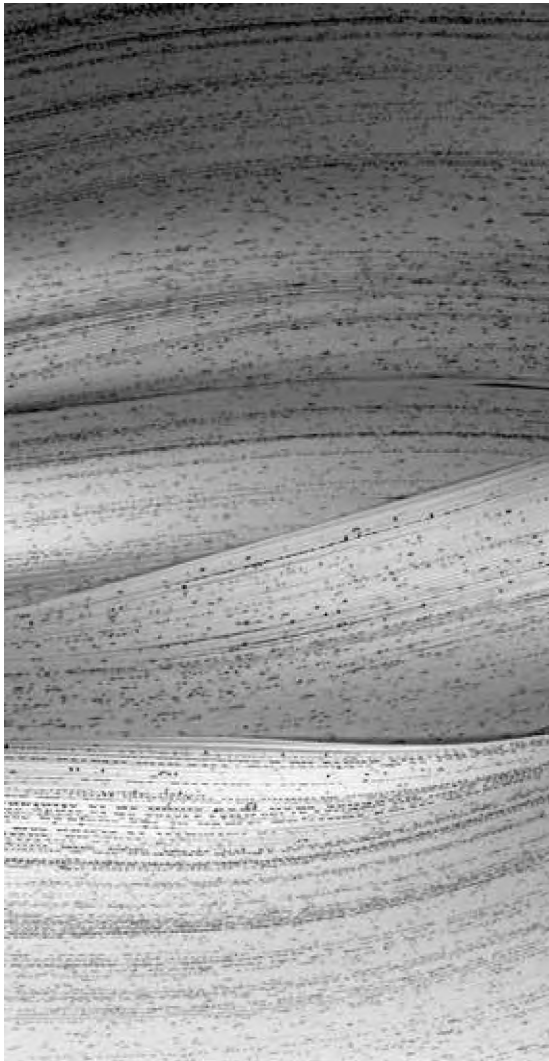
Într-o perioadă de declin al Spaniei și de degradare a moravurilor etico-politice din țara sa, Miguel de Unamuno (1864-1936) a reflectat intens asupra situației. *Am reținut din reflecțiile sale două repere etice*. Primul este acela că adevărul este „coincidența omului cu sine însuși” (*La Tradition eterna*, în *Obras*, 1958, I, p.784). Al doilea este că „un om dintr-o bucată nu poate fi un om întreg și adevărat, deoarece un om întreg și adevărat e alcătuit din multe, din nenumărate bucăți” (*Paz en guerra*, în *Obras*, VIII, p.1193). Omul întreg nu se trădează pe sine și are „să gândească vital și nu logic, cu tot corpul și simțurile și măruntaiele, cu sângele și măduva și fibrele, cu toate celulele și cu tot sufletul și cu toate puterile, nu numai cu creierul și mintea” (*Sobre europeización*, în *Obras*, III, p.929). Ambele reflecții dezvoltate de Unamuno le-am socotit esențiale pentru orice etică.

Nu am împărtășit, însă, niciodată mărturisirea sa „eu, care nu sunt un om de partid, nu am venit ca să vă aduc o soluție. Nu-mi place ceea ce se numește soluție concretă. Nu am dorit altceva decât să agit spiritele, să torn – acolo unde sunt chemat și acolo unde nu sunt chemat – în mod oportun și mai ales inoportun – sacramentul cuvântului”. *Nu trebuie să fii om de partid ca să aduci nu doar agitarea spiritelor, în orice formă, ci măcar sugestia unei soluții. Iar dacă ești, totuși, omul unor opțiuni de partid, faptul nu este în sine rău. Un om de partid poate contribui la rău fiind părtaș la decizii nefaste – dar nu rezultă nicicum că deciziile nefaste nu pot să aibă contributory din cfara unui partid sau a partidelor. Și apartinicii rămân de fapt parte a politicii – că recunosc sau nu, nici nu are importanță. Și ei sunt coresponsabili de ceea ce se petrece sau nu se petrece. Înțelegă profund, politica îi cuprinde pe toți. De aici încolo începe răspunderea. Această are de a face cu etica.*

Îmi vine în minte o altă „provocare” etică în raport cu care mi-am conturat optica. Este vorba de reflecțiile lui Emil Cioran din *Cartea amăgirilor* (1936). Nu este vorba aici de a face exegeza unei reflecții rafinate ce vrea să prindă cutele cele mai puțin sesizate ale trăirilor. Dar, este de menționat că, *în pcfida a ceea ce spune, deci a reacției sale aproape viscerale la sistem, Emil Cioran gândește sistematic și poate fi un reper*. Pentru mine a fost un reper - pe care l-am apreciat, dar de care m-am delimitat.

Opțiunea etico-filosofică a lui Emil Cioran era să se retragă, subiectiv, din ordinea exterioară a vieții, și să compenseze durerea trăită în fața lumii într-o optică ce se joacă vizibil cu propria moarte. „Dacă aş muri acum aş fi omul cel mai fericit” (*Cartea amăgirilor*, Humanitas, București, 1991, p.7), scrie el. Opinia sa, filosofic vorbind, este aici aceasta: „Voința mea cea mare, viața mea persistentă, intimă, consumatoare și epuizantă ar fi să nu mă reîntorc niciodată din stările muzicale, să trăiesc exaltat, vrăjit și înnebunit într-o beție de melodii, într-o ebrietate de sonorități divine, să fiu eu însumi o muzică de sferă, o explozie de vibrații, un cântec cosmic, o înălțare în spirale de rezonanțe” (p.7). Muzica el o privește ca alternativă extatică la banalitățile incorrigibile ale vieții exterioare. Ea permite acele revelații ce te fac în stare „să auzi viața”. „Este un criminal acel ce nu înțelege și nu simte muzica, întocmai ca acel ce nu simte că ar putea face crime în astfel de momente” (p.9). Eseiul desfășoară o motivare pe spații mari a acestei optici.

Emil Cioran încadrează o atitudine de detașare în sensibilitate și intensă trăire în considerente generale. „Totul este să ai sentimentul ireparabilului în esența și pe întreaga sferă a vieții tale” (p.16).



Pataki Tibor Peisajul bibliotecii LXXII (2015) cărți modificate, 40 x 30 cm

Gândeam spontan că poate da, poate nu trebuie să ai sentimentul ireparabilului ca să poți ajunge la plenitudinea de sine. Este adevărat că mediocrității trebuie să i se răspundă, dar nu mi se părea sigur, precum lui Emil Cioran, că „singura armă împotriva mediocrității este suferința” (p.25).

Emil Cioran vrea o socializare prin suferință, neliniște. Așa ar fi de înțeles un fragment ca „nu aș conduce niciodată un stat cu programe, manifeste și legi, ci n-aș lăsa pe nici un cetățean să mai doarmă liniștit până când neliniștea lui nu l-ar asimila formei de viță socială în care trebuie să trăiască” (p.26). Prin suferință și-ar câștiga sensul!

La Emil Cioran intervin considerații care-ți stârnesc reacții amestecate. Nu poți să nu fii de acord cu constatarea „Omul superficial n-are decât o problemă: salvarea prin obiect” (p.30). De acord și cu prima parte din aserțiunea: „În paroxismul neliniștii omul devine subiect absolut, fiindcă atunci a luat în mod total conștiința de sine însuși, de unicitate și de existența exclusivă a destinului său” (p.33). Chiar și cu „este destul să te fi acceptat o sigură dată, pentru ca destinul tău să fie încheiat. Să nu mai ai milă de tine însuși, dacă ai iubire, cheltuiește-o pentru alții; fii concesiv cu ce nu e al tău; obișnuiește-te cu gândul că nu te vei putea iubi cu adevărat decât o singură dată, când în locul tuturor renunțărilor va crește subit și definitiv apoteoza ta, întâia și ultima ta iubire” (p.36). Dar cultura este sever, prea sever judecată de către autorul *Cărții dezamăgirilor*. El se întreabă, cam tardiv, oarecum într-un clișeu: „Și oare se poate ca întreaga cultură să se bazeze pe probleme false? Atâtea veacuri în urmă și se mai vorbește de fericire, atâtea conflicte și se mai discută de individ-societate, atâtea înfundături ale istoriei și se crede în progres, în valori și atâtea evidențe ale unei drame irezolvabile, învăluite și falsificate în teorii și credințe? Că oamenii cred în cultură, nu e de mirat, dar e de mirat că sunt

mândri de ea” (p.180). Iar apelul său final „cineva va trebui să iasă odată sub soare și să strige strălucirii lui și întunecimii oamenilor: lumea trebuie reîncepută, lumea trebuie reîncepută! ... În febră și în frenezie să așteptăm solia mântuitoare” (p.184) avea deja antecesorii în toate direcțiile nemulțumirii. Tezele sale finale – „orice s-ar spune: plenitudinea de viață nu există decât în amăgiri, fiindcă totul este amăgire” (p.185) și „conflictul dintre amăgiri și esențe își pierde tragicul în sfințenie” (p.188) – scot individul din răspunderi, ceea ce este, oricum am lua-o, nerealist.

Emil Cioran te readuce la tine însuși, dar te înconjoară cu atâtea incertitudini, încât nu mai poți decât, eventual, să încerci. Să faci aventuri. Este destul?

Cu aventura ne manifestăm curajul, dar suntem oameni având curaj, dublându-l, însă, cu cunoașterea și înțelepciune. Pe de altă parte, nu am considerat niciodată că totul s-a încheiat, că nu se mai poate. Din contra, am spus mereu că mai este o posibilitate. Și am căutat să o valorific.

Mi s-a părut mereu că puține creații literare pot egala ceea ce *Străinul* (1940) lui Albert Camus a atins ca viziune etică în același timp: *preluarea tragicului vieții curente, observarea plinătății unei trăiri a vieții sudată cu natura și captarea superficialității și neînțelegerii înscrise în țesătura realității din jur*.

Acțiunea romanului este simplă. Un funcționar mărunț și sărac, pe nume Meursault, trece prin lume neavând condiții să-și împlinească visul de a studia în universitate, cu o mamă pe care nu o poate sprijini, încât o internezează într-un azil. Solidar cu oameni de condiție apropiată, ajunge în situația să împuște un om, într-un moment în care acesta părea să îndrepte un cuțit spre el. Este arestat, se preocupă puțin de logica apărării și este condamnat la moarte. Procesul crimei este o defilare a clișeelelor aflate în circulație de explicare și interpretare a faptelor, din partea acuzării și din partea apărării, deopotrivă. Meursault încheie cursa pe lume lămurit asupra esenței acesteia: o lume în care aspirațiile individului și implacabila organizare formală din jur sunt definitiv divergente.

Am găsit însă chiar mai impresionantă etic decât acțiunea, în simplitatea ei, descrierile din partea lui Albert Camus. Le rețin prin câteva citate corespunzătoare.

Mi s-a părut totdeauna rară prinderea din romanul *Străinul*, în cuvinte pline de participare, a ceea ce se putea observa într-un azil la priveghiul unei ființe dispărute. „Aproape toate femeile purtau șorți și cordonul cu care-și încingeau talia le scotea și mai bine în relief pântecul bombat. Până atunci nu băgasem niciodată de seamă ce pântecoase pot fi femeile bătrâne. Bărbații erau aproape toți foarte slabi și purtau bastoane. Mă miram că nu vedeam pe obrazul lor ochii, ci numai o luminiță lipsită de strălucire în mijlocul unui cuib de riduri. Când s-au așezat, cei mai mulți dintre ei m-au privit și au dat din cap stingeriți; buzele lor fiind în întregime devorate de gura fără dinți, n-am putut să-mi dau seama dacă mă salutau sau era vorba de un tic. Cred mai degrabă că mă salutau” (Albert Camus, *Străinul*, Ciuma, Editura pentru Literatură, București, 1968, p.9). Descrierea înmormântării mamei este în același ton – sărăcia convențiilor în raport cu viața și, desigur, trăirile unui erou puțin străbătut nu atât de sentimente, cât de atingerile fizice ale lumii din jur: „eram astfel făcut, nevoile fizice îmi stingeră adesea sentimentele”, p.53). *Prezaritatea lumii, dar și anume fragilitate a vieții se impun cu fiecare scenă*.

Albert Camus a rămas, pe cât știu, prozatorul, dar și filosoful unui fel de stare naturală a omului – una trăită într-un fel hedonic, cu simțuri treze, dar în care ființarea umană se integrează cu totul. Integrarea este atât de mare încât natura aproape că dictează comportamentul. „După un timp, m-am întors pe plajă și am început să merg. Era aceeași explozie roșie. Pe nisip, marea răsufla cu toată respirația rapidă și înăbușită a valurilor ei mici. Mergeam încet spre stânci și simțeam cum mi se umflă tâmpilele sub razele soarelui. Toată căldura se proptea în mine și se împotriva înaintării mele” (p.47-48). *Natura este și ultima consolare.* „Eram epuizat și m-am trântit pe pat. Cred că am adormit pentru că m-am trezit cu stelele în față. Zgomotele câmpiei urcau până la mine. Miresme de noapte, de pământ și de sare îmi răcoreau tâmpilele. Încântătoarea pace a acestei veri adormite pătrundea în mine ca o mare” (p.99). Nici ceea ce avea să se apropie, anume sfârșitul violent al vieții, ca urmare a condamnării, nu putea anula această percepere a naturii.

A doua parte a romanului *Străinul* este una dintre cele mai concentrate și expresive redări literare a profunde divergențe dintre trăirea evenimentelor vieții sale de către individ și preluarea acesteia de către instituții – în acest caz justiția. *În vreme ce individul știe ceea ce a trăit în împrejurări precise, justiția îi atribuie altceva.* Avocatul îi și semnaleză divergența. Audierea, de pildă, ca martori a directorului și personalului azilului în cazul unei crime ce nu are legătură cu instituția atrage consemnarea eroului. „I-am atras atenția (avocatului NN) că această poveste nu avea nici o legătură cu procesul meu, dar el mi-a spus că se vede cât de colo că n-avusesem până în prezent de a face cu justiția” (p.53). Judecătorul pleacă de la premisa că autorul crimei ascunde neapărat ceva și vrea să-l înduplece să mărturisească, invocând că „el crede în Dumnezeu, că e convins că nici un om nu e atât de vinovat încât Dumnezeu să nu-l ierte, dacă că pentru asta trebuie ca omul, prin căința lui, să devină asemenea unui copil, al cărui suflet este curat și gata să primească totul” (p.55-56). Ziaristul îi explică eroului că „am dat oarecari proporții cazului dumneavoastră. Vara este sezonul mort pentru ziare” (p.68). Când un martor, Celeste, vrea să vorbească mai dispus să vadă faptele așa cum s-au petrecut, președintele completului îl întrerupe și îi oprește mărturia (p.75). Alt martor a fost scos afară când a vrut să descrie sentimente probate de erou (p.77). *Procurorul a vorbit mai mult despre persoana făptușului, decât despre crima lui* (p.79). Propriul avocat îi atrage atenția să nu vorbească, deoarece își complică situația, ceea ce atrage reflecția concludivă a eroului: „Într-un fel cauza mea părea să fie tratată în afara mea. Totul se desfășura fără intervenția mea. Soarta mea se hotăra fără să mi se ceară părerea” (p.80). Treptat și-a dat seama că „viața nu mi aparține” (p.85). Ajunsese acolo încât să-și dea seama că „acuzat de crimă, era executat pentru că nu plânse la înmormântarea mamei sale” (p.99). *Cursul evenimentelor și adevărul juridic au luat-o în direcții diferite.*

Putem spune că Albert Camus a înaintat ca puțin alții cu privire în adâncimea rănilor acestei lumi. *Am rămas definitiv sub semnul observațiilor sale privind funciara divergență dintre aspirațiile individului la simplitatea și proprietatea vieții sale și nedezmințita sa descriere a ceea ce se petrece pe scena istoriei efective. Mai târziu am gândit tema înăuntrul relației dintre istoricitate și istorie și am căutat să prelungească percepția rănilor cu conceperea acțiunii de întreprins – personală și colectivă.*

Thomas Mann (1875-1955) a analizat cum nu se poate mai profund, în roman, muzica. Ideea sa, „muzica este ambiguă”, trimite la un orizont al înțelegerii lumii inspirat de muzică (*Doctor Faustus*, 1947). *Celebrul roman spune, însă, tocmai aceasta – pe muzică, adică doar pe muzică, nu se poate construi viața noastră.*

Emil Cioran îi avea în vedere pe Bach și Mozart, Thomas Mann a urmărit căutările, desigur necesare, de înnoire a muzicii, întreprinse cu Schönberg, Alban Berg, Strawinski. El a vrut să capteze, cum scrie în *Cum am scris Doctor Faustus* (Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Rao, București, 1995), „criza culturii în general, a muzicii în special” concentrându-se asupra „iminenței sterilității, disperării înăscută care predispune la pactizarea cu diavolul” (p.615). El a refuzat să admită, pe parcursul celui de al doilea război Mondial că ar exista o Germanie „bună” și una „rea” susținând că „cea rea era cea bună care apucase pe calea rătăcirii și mergea la pieire” (p.649). Ipoteza elevului lui Hegel, Karl Rosenkranz (*Cu privire la tragedia lui Calderon despre magul făcător de minuni. O contribuțiune la înțelegerea fabulei faustiene*, 1836) era că „adevărul diavol trebuie să fie culmea răcelii. El trebuie... să încarneze extrema mulțumire de sine, cea mai mare nepăsare, negația complăcându-se în ea însăși”. Această ipoteză l-a îndemnat pe Thomas Mann să caute diabolicul în artă, undeva în afara poeziei. L-a localizat până la urmă în muzică – în căutările de înnoire a muzicii.

Eroul romanului, compozitorul Adrian Leverkühn, spune la un moment dat că „muzica este ambiguitatea ridicată la rangul de sistem. Ia, de pildă, un sunet oarecare. Poți să-l concepi într-un fel, dar poți să-l concepi și într-altul, luat de jos și ridicat, sau luat de sus și coborât, și, dacă ești isteț, exploatezi ambiguitatea cum îți convine” (*Doctor Faustus*, p.56). El și înaintează pe linia exploatarea ambiguității funciare a muzicii într-un orizont larg, preocupat de epuizarea posibilităților cunoașterii. Naratorul din roman al biografiei lui Adrian Leverkühn îl și vede pe acesta disponibil la „forma de existență cu cel mai universal caracter, aceea a unui erudit savant-multilateral și filosof” (p.94).

Nu redăm aici traseul compozitorului din romanul *Doctor Faustus* – care este cunoscut, și nici contrapunerea continuă din roman a umanismului cu diabolicul ce creștea în creația lui Adrian Leverkühn, ca și cu socialismul lui Arzt și cu naționalismul lui Teutleben. Destul să menționăm că la un moment dat naratorul, prietenul eroului principal al romanului, Serenus Zeitblom, conchide în marginea unei creații excepționale a lui Adrian Leverkühn: „Dar adevărul adevărat este că această capodoperă de strălucită coloratură orchestrală, lipsită de crezul lăuntric, purta ascunse în sine trăsăturile parodiei și ironiei intelectuale a artei în general, care aveau să se manifeste destul de frecvent și de o manieră atât de genială și de tulburătoare în operele ulterioare ale lui Leverkühn. Unii dintre cei mai buni, dacă nu chiar cei mai buni, găseau ceva refrigerant în acest sarcasm, ba chiar ceva repulsiv, revoltător. Superficialii spuneau numai că-i spiritual și amuzant. În realitate, parodia dădea aici un răspuns orgolios sterilității cu care scepticismul și pudoarea intelectuală, sentimentul unei ucigătoare expansiuni a banalului amenințau un mare talent” (p.175). *Capodoperele inventivității și așteptările etice nu sunt neapărat convergente.*

Aceste gânduri mi-au rămas în minte. Mi-au rămas împreună cu altele. „Nu vreau să știu de nimic”, spunea Adrian Leverkühn (p.203) – desigur, afară de muzica sa. „Forma nu mai are importanță.

Autentic și serios nu poate fi socotit decât ceea ce e foarte scurt, momentul muzical concentrat la maximum...”(p.208), spunea tot el.

Putem oare vreodată să nu ne mai interesăm de nimic din jur? Cine își poate – economic, social, moral – permite dezinteresul deplin? Putem renunța la ceea ce este general – cel puțin la legile ce ne asigură până la urmă securitatea fizică? Mi se pare evident că numai după ce ne-am asigurat de ceea ce este în jur ne putem concentra asupra propriei creații.

Este demult clar – de fapt societatea modernă ne-a învățat cu aceasta – că *politica este inevitabilă, ca mediu în care ni se decide viața, și că fără politică nu este ieșire din necazuri. Dar a devenit tot mai clar că doar cu politică nu se ajunge decât la prăbușire.* Puțini au ilustrat literar atât de convingător acest adevăr precum Gabriel Garcia Marquez (1927-2014).

Fiecare cititor își amintește multe scene din *Toamna patriarhului* (1975) – extraordinară dezvoltare literară a mecanismelor dictaturii. *M-a impresionat mereu această descriere, extrem de grăitoare și complexă, cu o studiată frazare în lanț tipică romanțierului: „...a proclamat amnistia generală, luând-o înaintea viitorului și făcând magica descoperire că ceea ce ducea la atâta harababură în țară era faptul că lumea avea prea mult timp ca să gândească, a căutat și a descoperit tot felul de mijloace pentru a-i ocupa acest timp, a reinstaurat jocurile florale din martie și concursurile anuale pentru reginele frumuseții, a construit cel mai mare stadion de base-ball din Caraibi, fericind echipa noastră cu lozinca victoria sau moartea și-a poruncit să se deschisă în fiecare provincie câte o școală gratuită pentru măturat, ale căror eleve fanatizate de stimulul prezidențial, după ce au măturat casele, au continuat să măture străzile, apoi șoselele și drumurile vicinale, astfel că uriașele grămezi de gunoi erau purtate dintr-o provincie într-alta, neștiindu-se ce trebuie făcut cu ele, în lungi procesiuni oficiale cu drapelul patriei în frunte și cu pancarte pe care scria cu litere mari Dumnezeu să-l aibă în pază pe neprihănitul care veghează la curățenia națiunii, timp în care el își târa picioarele greoaie de animal meditativ, în căutarea de noi formule pentru a distra populația civilă, croindu-și drum printre leproșii, orbi și paralitici care cereau din mâna lui sarea tămăduirii, botezând cu numele său în fântâna din curte pe copiii celor botezați de el, adulatori nerușinați care-l proclamau unic în lume pentru că pe atunci nu conta pe concursul nimănuia asemănător lui și trebuia să se dedubleze și el însuși într-un palat transformat într-un fel de piață publică, unde veneau în fiecare zi colivii după colivii de păsări neverosimile din clipa în care s-a aflat că mama lui, Bendicion Alvarado, se ocupa cu o astfel de afacere, și fie că unele erau trimise din dragoste, iar altele în bătaie de joc, în foarte puțină vreme nu mai avea nici un loc unde să le pună pe cele care continuau să sosească, iar el era obligat să facă față atâtor treburi publice în același timp că între mulțimea din curți și cea din birouri nu mai puteai să-ți dai seama cine erau servitorii și cine erau serviții, și s-au dărâmat multe ziduri ca să poată încăpea lumea și s-au deschis multe ferestre noi ca să poată fi privită marea, astfel că simpla trecere dintr-un salon într-altul era ca o aventură pe puntea unei corăbii cu pânze pierdută în toamna vânturilor încrucișate”* (*Toamna patriarhului*, Univers, București, 1979, p.60-61). *Este greu să dai o descriere mai ascuțită a degradării civice!* Iar cu aceasta din urmă luptă și generațiile de astăzi.

(Din volumul Andrei Marga, *Etică actuală*, în curs de publicare)

Colecția Arta regală (V)

Vasile Zecheru

Punctul central al predaniei noastre îl reprezintă ritualurile, în succesiunea lor, precum și lucrarea Morala și Dogma scrisă de Suveranul Mare Comandor, Albert Pike.

Christian Frederick Kleinknecht

Printre cei din generația sa, autorul volumului *Morala și Dogma* a fost un uriaș; înalt de statură și cu o inteligență scilipitoare, Albert Pike (1809-1891) domina imperial toate adunările și, fără vreun efort special, coagula în mod natural mulțimile. Charisma, stăpânirea de sine și vigoarea sa legendară i-au fost date, parcă anume, acestui om, pentru a-și impresiona semenii și pentru a concentra energiile socio-umane veșnic divergente, în căutarea unui punct de aglutinare. Personajul s-a dovedit a fi un om de acțiune, plin de forță vitală, pasional, cu talent oratoric înăscut și cu darul convingerii; când vorbea în public capta subit atenția iar când își propunea să acționeze mergea drept la țintă și devenea irezistibil. Nu-i de mirare că legendele despre acest om de dimensiuni epice răzbat până la noi, cu bune și cu rele, cu împlinirile lui fabuloase, dar și cu năucitoarele sale înfrângeri. Despre Albert Pike ne-au rămas mărturie că ar fi avut un elan animant absolut remarcabil; cu ușurință și fără să pară că-și da silința, reușea să adune oamenii și resursele necesare pentru susținerea proiectului său, asigurând astfel suport unui scop pe care, tot el, îl proclama cu convingere și cu o solemnitate fără cusur. Pike a fost un lider autentic; în timp, această aptitudine fundamentală a relevat și alte calități umane remarcabile, între care, cele mai importante s-au dovedit a fi tenacitatea sa ieșită din comun, un dinamism eficace și, nu în ultimul rând, o sete de cunoaștere cum rar se poate întâlni la un om atât de angajat în problematica timpului său.

Fascinată și tumultuoasă în toate privințele, viața lui Albert Pike se înscrie perfect în spiritul veacului său și al locurilor în care vremelnic a trăit și a muncit, prin forța împrejurărilor. Rând pe rând, omul nostru a fost pionier în vestul sălbatic¹, combatant în două războaie², avocat pledant și, apoi, magistrat în cadrul Înaltei Curți de Justiție. Oarecum în contrast cu toată această succesiune factuală, deosebit de dinamică și de periculoasă, am putea spune, Pike cunoștea câteva limbi străine, scria versuri și era preocupat de efectuarea unor traduceri în limba engleză³. Totodată, el s-a dovedit a fi un excelent cunoscător al filozofiei antice pe care, de altfel, a studiat-o cu pasiune și asiduitate în întreaga sa existență, dar și al filozofiei hegeliene, foarte influentă în America timpului său; a studiat temeinic, de asemenea, principiile dreptului roman și a dovedit o înclinație naturală către ezoterism, ritualistică și latura formal-ceremonială a realității sociale.

Albert Pike a primit lumina masonică în puterea maturității⁴; avea, pe atunci, patruzeci și unu de ani și era un om cu o bogată experiență de viață. Primele trepte în ceea ce, îndeobște, se numește perfecționare masonică, le-a parcurs în cadrul Ritului York. În anul 1858, Pike are întâlnirea sa crucială cu Albert G. Mackey care era, pe atunci, Mare Secretar al Ritului Scoțian Antic și Acceptat – Jurisdicția de Sud (R.:S.:A.:A.:

sau *Ritul*, în continuare). Intuindu-i potențialul, Mackey l-a invitat spre a fi inițiat în tainele masoneriei scoțiene. Albert Pike parcurge cu oarece rapiditate pasajele *Ritului* și, în anul următor, devine Suveran Mare Comandor, funcție pe care o deține până în 1891 când s-a retras definitiv la Orientul etern lăsând în urma sa o construcție masonică puternică și respectată, ce dăinuie și astăzi în întreaga lume. Ca Suveran Mare Comandor, Pike a fost un model de autocrat luminat și inspirat, un viu exemplu de eficacitate și abnegație în raport cu o cauză nobilă. (Greer, pp. 469-472)

Albert Pike a lăsat masoneriei universale două monumente impozante: R.:S.:A.:A.: – o construcție organizațională viabilă și funcțională și, apoi, cartea sa de căpătâi, intitulată *Morala și Dogma*. Pentru că, de departe, cea mai importantă dintre acțiunile sale, cea prin care a și rămas în istorie, de altfel, s-a materializat în edificarea *Ritului*, ne propunem să evidențiem succint, în continuare, tot acest travaliu încununat de succes, precum și modul în care, timp de peste trei decenii, a muncit și s-a dăruit acestui ideal.⁵ În treacăt fie spus, această formațiune masonică, având inițial douăzeci și cinci de grade, vine în Lumea nouă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea ca o versiune a Ritului de Perfecție⁶ francez, ajunge mai întâi în America centrală, pentru ca apoi să se extindă pe întreg continentul american.

Încă din anul 1858 când a luat un prim contact cu R.:S.:A.:A.:, Albert Pike a realizat, ca nimeni altul, imensul potențial gnoseologic, etic și formativ al ritualurilor scoțiene și nu a pregetat să intervină asupra acestora potrivit cunoașterii și convingerilor sale. Pike va afirma, la un moment dat, că ...*gnoza* (cunoașterea Sinelui, n.n.) reprezintă esența și măduva Francmasoneriei. Pentru un om cu mintea deschisă, precum personajul nostru, străvechea tradiție a iluminării launtrice încă mai trimitea semnale puternice și incitante. (Guénon, p. 83)

După întronizarea ca Suveran Mare Comandor, Albert Pike purcede la reorganizarea R.:S.:A.:A.: și la rescrierea ritualurilor. Pentru o societate secretă ce se autoproclamă păstrătoare a tradiției inițiatice, edificarea unui nou edificiu organizațional nu poate fi un șantier prea lejer de condus; cu siguranță, au apărut inerții, vanități și nenumărate blocaje. Tot astfel, rescrierea ritualurilor era considerată și atunci, ca și astăzi, de altfel, ca fiind cumva, un demers contra naturii, chiar dacă se recunoște, în cercurile avizate, că mesajul ritualic devine, în timp, din ce în ce mai greu de înțeles de către aspiranți și că, într-un fel, trebuie făcut ceva pentru a-l revigora. La finalul mandatului său, Pike a lăsat moștenire o strălucitoare catedrală – un organism masonic suprem, recunoscut ca *Mother Council of the World*. (Helsing, p. 41)

Cel de-al doilea monument impozant lăsat posterității de către Albert Pike, lucrarea sa *Morala și Dogma*, supranumită și *Biblia Ritului*, nu este o carte masonică obișnuită. Înainte de orice, trebuie să precizăm că prezenta versiune românească, tratând doar cele trei grade simbolice, nu reprezintă decât un preambul. Partea substanțială, o amplă monografie (peste opt sute de pagini)

ce analizează gradele înalte ale R.:S.:A.:A.:, încă așteaptă să fie tradusă în limba noastră. Autorul alcătuiește cartea despre care consemnăm aceste rânduri pornind de la conținutul inițiativ al gradelelor fundamentale și astfel rezultă cele trei capitole distincte.

În fiecare capitol, argumentația este prezentată prin lentila celor doi determinanți ce alcătuiesc titlul cărții. Așadar, pe de o parte, vom găsi în lucrare considerente și raționamente ce decurg firesc din doctrina (*Dogma*, cum o numește Pike) și simbolistica masonică și, pe de altă parte, argumente de ordin etic (principii, cerințe și interpretări menite a sublinia latura formativă a masoneriei). Gradualitatea demersului respectă un principiu universal valabil de fiecare dată când ființa umană își propune o devenire spirituală. Pe scurt, aspirantul care nu și-a însușit pe deplin lecția unui grad masonic nu poate fi trecut la treapta imediat următoare; nimeni nu poate arde etapele decât cu grave consecințe privind cunoașterea ca atare.

Cu siguranță autorul a cumpănit îndelung atunci când s-a fixat asupra celor doi termeni, *Morala și Dogma*. Înscrișă în inima omului în deplin acord cu ordinea universală, legea morală pare a fi Principiul suprem menit să guverneze construcția socială și a omului, deopotrivă. În absența unui asemenea far călăuzitor, consecințe dintre cele mai dramatice transformă viața de zi cu zi într-un adevărat coșmar și, de aceea, întreaga argumentație pe care Pike o dezvoltă în carte este călăuzită de această logică.

Sub aspect "tehnic", *Morala*, așa cum este gândită de către Albert Pike, presupune trei izvoare principale care, împreună, alcătuiesc un tot organic: (i) echilibrul ca armonie cosmică (geometrică) între parte și întreg; (ii) înțelegerea superioară a conceptului de devenire spirituală (perfecționarea masonică); (iii) o conduită corectă constând în adoptarea unui mod de viață în acord cu exigențele tradițional-inițiatice.

Armonia universală se naște din echilibrarea Forței cu ajutorul Înțelepciunii sau, – cum spune Albert Pike: *Armonia în toate acestea, ca și în tot ce este divin [...] este rezultatul echilibrului, al acțiunii de atracție sau de respingere; o singură Înțelepciune deasupra lor, care ține în mână balanța. Reconcilierea legii morale, a responsabilității umane, a liberului arbitru cu puterea absolută a lui Dumnezeu, ca și existența răului alături de absoluta înțelepciune, bunătate și milă ale lui Dumnezeu...* (Pike, pp. 56-57)

În această logică, înțelegerea conceptului de perfecționarea masonică constituie însuși obiectul predaniei inițiatice. Acest *scft* autentic tradițional îi este revelat aspirantului aflat pe calea cunoașterii Adevărului prin simbolistică și ritual. Cu răbdare și măiestrie, Albert Pike prezintă, la fiecare treaptă în parte, specificul acestei veritabile programări mentale pe care inițiatul o parcurge în cadrul atelierului masonic. Pornind de la simbolistica fiecărui grad, Pike își dezvoltă argumentația în direcția înțelegerii mecanismelor sociale și a acțiunilor ce se impun a fi întreprinse pentru ca perfecționarea masonică să fie rodnică și efectivă nu numai în plan personal, ci și în cel socio-comunitar. Albert Pike menționează că doar simpla înțelegerea superioară a conceptului de transformare (*metamorphosis*) din om bun într-un om și mai bun, nu este suficientă. Pentru ca dimensiunea terapeutică a inițierii să se înfăptuiască la propriu, este necesară, în egală măsură, adoperea de către aspirant a unui mod de viață corect, care să favorizeze întregirea ființei, integritatea și convivialitatea superioară.

Dogma, cel de-al doilea termen ales pentru a fi consemnat în titlul cărții, este și el deosebit de sugestiv. Albert Pike nu face risipă de argumentație în a etala puterea și semnificația termenului dar cu măiestrie și persuasiune reușește să transmită fiorul unei inerente discipline în ceea ce privește instruirea aspirantului. În fond, *Dogma* este constituită din ansamblul regulilor (canoane, porunci, pravile, *landmark*-uri) ce se impun a fi respectate pentru ca predania să fie încununată de succes. Un maestru autentic are o competență specială, el vede regula și înțelege *Dogma* în mod superior; altfel spus, stăpânește un raționament inițiativ veritabil, bazat pe o claritate remarcabilă a mentalului său care-i permite să extragă din *Principiul*⁷ regulile aplicabile.

Desigur, *Dogma*⁸ trebuie să fie în legătură cu ordinea divină și cu *Principiul*; în această viziune, termenul exprimă ansamblul exigențelor generale și omnivalabile, cerințele obiective ce alcătuiesc un cadru condițional unitar, menit să favorizeze, să concentreze și, în final, să garanteze coerența și sustenabilitatea procesului de edificare a Templului ideal al umanității. Știm din științele juridice că legea trebuie aplicată în litera și spiritul său. Ei bine, spiritul legii este chiar *Principiul* suprem, menit să determine structura întregului edificiu conceptual și procedural specific și, în general, întreaga acțiune pusă în slujba unui ideal. Aceste condiționări de ordin general trebuie să se răsfrângă în mod fractal în toate demersurile subsecvente.

În ediția românească a cărții, publicată în colecția *Arta regală*, sunt conexe două texte, scrise la început de secol XX, asimilate ca fiind exegeze privind lucrarea lui Pike. Așa cum se arată în *Nota editorului*, la vremea lor, cele două prelegeri au avut menirea de a produce o mai bună receptare a mesajului. Prima dintre acestea, cea semnată de Roscoe Pound⁹ în 1915, face o distincție specială referitoare la filozofia lui Albert Pike și precizează că aceasta este radical diferită, pe fond, în raport cu cele mai prestigioase teorii ale secolului al XIX-lea privind fenomenul masonic. În opinia lui Pound, autorul cărții *Morală și Dogmă* este focalizat pe conturarea unei metafizici a principiilor prime, scopul acestui demers fiind acela de *...a dezvălui principiul fundamental prin care să putem înțelege și stăpâni universul. Prin urmare, el* (Albert Pike, n.n.) *se gândește la legăturile masoneriei cu aspectele profunde ale existenței.* (Pike, p. 44)

În textul său, Roscoe Pound produce o extinsă biografie a lui Albert Pike, precum, dar și o frescă a epocii în care a trăit acesta. De remarcat sublinierile pe care autorul prelegerii le evidențiază cu privire la conceptul masonic (geometric) de echilibru ca fiind *...o reconciliere a părții cu întregul pe care juriștii din ultimul secol* (al XIX-lea, n.n.) *l-au considerat ca fiind primul articol al crezului lor...* (Pike, p. 56)

Desigur, pentru simplul motiv că nu a publicat lucrări filozofice, nu-l putem situa pe Albert Pike în seria autorilor consacrați potrivit criteriilor ce operează curent în această materie. Mai mult decât atât, opera sa de căpătâi, deși plină de înțelepciune, nu se poate califica pentru a fi considerată o contribuție originală. De altminteri, însuși autorul lucrării *Morală și Dogmă* recunoaște, la un moment dat, că lucrarea sa nu este altceva decât o sinteză *...a celor mai buni scriitori, gânditori și filozofi.* Meritul lui Pike constă în aceea că reușit să alcătuiască un sistem conceptual coerent, anume ordonat potrivit preceptelor de ordin etic specifice *Ritului* și dogmelor tradiționale ce decurg din *Principiul*.



Serényi H. Zsigmond *Concret constructiv II* (2019)
acryl pe placă de lemn, 50 x 50 cm

Totuși, Roscoe Pound identifică inclusiv trei contribuții originale aparținând în exclusivitate lui Albert Pike: (i) pledoaria sa pentru libertatea de interpretare a ritualurilor și simbolurilor; (ii) cerința conformității interpretărilor cu hermetismul original; (iii) un plus de semnificație care va fi îmbogățit știința simbolurilor masonice. Putem constata aici o poziționare aparent contradictorie a primelor două teze; astfel, în ceea ce privește interpretarea ritualurilor și a simbolurilor avem, pe de o parte, o proclamare a liberului arbitru iar, pe de altă parte, o condiționare strictă dictată de semnificația originală, cea provenită și hermetism / alchimie și, în genere, din tradiția primordială. Cu alte cuvinte, este lăsată la latitudinea aspirantului identificarea semnificațiilor dar, în același timp, este raportat rezultatul interpretărilor la dogmele preexistente și la Adevărul unic, cel care, în acest caz, nu poate fi decât identic-egal cu *Principiul* suprem transcendent.

Cea de-a doua exegeză debutează cu o superbă alegorie¹⁰ despre tentativele, mereu eșuate, ale unui tânăr aspirant întru devenirea spirituală care mărturisește că mergea adesea la învățat (polul cunoașterii materiale) și la sfânt (polul cunoașterii spirituale) pentru a se clarifica asupra realității dar de fiecare dată ieșea pe aceeași ușă pe care intrase, adică, nemulțumit de răspunsurile primite. Pentru cel ce caută Lumina în mod impropriu și pe cale mediată, această senzație de carență este absolut firească din moment ce convingerile fundamentale, ca și fericirea, de altfel, se pot obține numai prin trăire (experiență) lăuntrică și prin identificarea peregrinului cu obiectul cunoașterii sale. În continuare pledoariei, George H. Steinmetz¹¹ încearcă să convingă că masoneria ar fi o religie și că trebuie să propagată o astfel de reprezentare. Demonstrația pe care autorul acestei afirmații o produce în continuare este, totuși, neconcludentă. Steinmetz pare că nu face distincție între ezoterism și exoterism. *Re-ligarea* la sacru constă în activarea, prin metode specifice, a unei capacități speciale a creierului uman care, cu timpul, a devenit inoperantă. Treptat, aspirantul va trăi o gnoză, o cunoaștere total diferită de cea care se învață în școala profană¹². De aceea, procesul de perfecționare spirituală¹³ poate fi asimilat unei terapii; prin natura sa, devenirea inițiativă risipește autoiluzionarea și ignoranța și, ca atare, determină o mai adecvată înțelegere a realității. Aspirantul este ajutat astfel, să se ridice deasupra dualităților de tot felul, să perceapă organic interconectarea a tot și a toate și să vadă, la propriu, ordinea existentă în univers.

Sub influența marilor autori de literatură socio-psihologică¹⁴ de la început de secol XX,

Steinmetz dezvoltă un întreg capitol în care masoneria este privită ca fiind o știință mentală. Potrivit autorului, masoneria ar avea un efect benefic asupra aspirantului: din om bun îl va face pe acesta un om mai bun, un om întreg (întregit), perfect. În această secțiune, textul prelegerii steinmetziene poate fi considerat ca o pledoarie subtilă pentru dimensiunea terapeutică a inițierii.

În fine, pornind de la definițiile masoneriei, așa cum erau acestea susținute de către autorii din epocă, George H. Steinmetz va dedica ultima parte a prelegerii sale unui subiect pe cât de simplu, la prima vedere, pe atât de complex și de dificil în ceea ce privește exprimarea sa în concept. Este vorba despre *Doctrina secretă* a masoneriei – un ansamblu de *credo*-uri, principii și raționamente menite a furniza un cadru definitiv și un sens coerent întregului demers inițiativ. În mod justificat, Steinmetz insistă asupra unor termeni precum morală, alegorie, simbol etc., el nefiind, totuși, prea convingător atunci când încearcă să producă definiții și reprezentări conceptuale privind termenii menționați. În susținerea acestei judecăți, ne bazăm pe faptul ca dovadă că posteritatea a reținut ca pe o simplă opinie, demonstrația administrată de către Steinmetz.

Bibliografie

- Greer, John Michael – *Enciclopedia societăților secrete și a istoriei ascunse*, Ed. All, 2009;
Guénon, René – *Francmasonerie și companionaj*, Ed. Herald, 2016;
Helsing, Jan van – *Organizațiile secrete și puterea lor în secolul XX*, Ed. Alma, 1996;
Hutchens, Rex T. – *A bridge to light*, Ed. Arturo de Hoyos, 2006;
Mackey, Albert G. – *Legende, miturile și simbolurile francmasoneriei*, Ed. Herald, 2018; – *Istoria francmasoneriei*, Ed. Herald, 2017;
Pike, Albert – *Morală și dogma*, Ed. Herald, 2018;
Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017.

Note

- 1 Ajuns în Arkansas, trăiește printre indigeni a căror limbă o învățaseră și o vorbea curent.
- 2 Războiul S.U.A. – Mexic (1846-1848) și apoi, războiul de secesiune (1861-1865) când e ofițer în armata sudistă.
- 3 În arhiva sa personală s-au găsit traduceri, în manuscris, după *Zend Avesta* (cartea sfântă persană atribuită lui Zarathustra) și *Rig Veda* (cel mai important dintre cele patru texte canonice ale brahmanismului).
- 4 Loja care l-a inițiat se numea *Western Star* nr. 2 din orașul Little Rock, capitala statului Arkansas.
- 5 Nu fără drept temeii, atunci când se referă la R.:S.:A.:A.:, istoriografia masonică îl numește *Ritul lui Albert Pike*.
- 6 Numit și *Ritul Perfecțiunii* sau de *Perfecționare*; acest organism masonic s-a născut din *Ritul Herodom*.
- 7 *Principium* înseamnă cauza cauzelor, element fundamental de la care toate celelalte încep să curgă în cascadă, factor generator de consecințe în toate planurile și etapele ulterioare, motor inerent al acțiunii și al consecințelor.
- 8 Norma, reglementarea, simbolizate, în masonerie, prin riglă; pe timpul celor călătorii ale calfei, rigla ca instrument masonic, este mutată, în mod inexplicabil, dintr-o mână în alta, sugerându-se astfel ambivalența sa.
- 9 Roscoe Pound (1870-1964), profesor de drept la Harvard este, totodată, un prolific autor de carte masonică; dintre cele mai importante lucrări semnate de către Pound semnalăm: *Lectures On The Philosophy of Freemasonry* (1915) și *Masonic Jurisprudence* (1919). Roscoe Pound este și autorul unei liste de șapte *landmark*-uri.
- 10 Dăruită umanității de către marele înțelept persan Omar Khayyam (1048-1131)
- 11 George H. Steinmetz (1893-1961) este un important autor de literatură masonică; cea mai importantă lucrare a sa, *Freemasonry: its hidden meaning* a fost reeditată masiv și tradusă în mai multe limbi străine.
- 12 *Gnosis* (cunoașterea de Sine, vederea lui Dumnezeu ca Lumină lăuntrică, cunoașterea nemediată, experiențială) spre a se deosebi de *doxa* (cunoașterea prin simțuri, măsurare, cântărire, cunoașterea mediată, analitică și secvențială).
- 13 Lucrarea lăuntrică (șlefuire pietrei brute) presupune un mod de viață moderat și practicarea cu regularitate a exercițiilor spirituale, sub îndrumarea unui maestru autentic.
- 14 Henri Bergson, Sigmund Freud, William James

O paralelă și o viziune comparatistă între doi avangardiști bizari: Urmuz și Harms (I)

Iulian Cătălui

Urmuz: Un artist ciudat, hipersensibil și abisal

Urmuz, pe numele adevărat, mai întâi Demetru Dem. Ionescu-Buzău, apoi, când a fost înscris la școală, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, a fost proclamat aproape unanim drept model, pre și proto-mergător al avangardei românești, el datorându-și pseudonimul artistic de Urmuz modernistului Tudor Arghezi, care a „extras” din numele anonimului magistrat sau grefier, cu oroare de dosare și cazuri, „câteva particule”, compunând astfel „emblema nominală a literaturii negatoare în destrucție estetică”¹. Totuși, bizarele sale texte circulară asiduă deja de vreo 10 ani în manuscrise, când, în 1922, Arghezi, fascinat de ele, i-a publicat două în publicația „Cugetul românesc”, Urmuz fiind „primul scriitor avangardist popularizat” de canonicul autor al *Cuvintelor potrivite*, într-o listă care, până în 1940, a inclus și „o mare parte a tinerilor moderniști români”². Din fericire au supraviețuit, în ediția realizată de avangardistul Sașa Pană a *Paginilor bizare*, mărturii despre „omul hipersensibil”, estet, amoretat de muzică și artă, dotat cu o conștiință artistică de-a dreptul abisală și înclinat spre „meditație spirituală”³. Sinuciderea lui, mai mult decât misterioasă și tenebroasă, ca să-l parafrazăm, închide un „cerc ermetic” în jurul unui artist superior, ciudat, aflat „sub vreme” și doborât atât de faptul că nu a putut să se realizeze ca scriitor sau muzician, cât și de indiferența celor din jur și de meschinăria societății în care trăia. Legat de sinuciderea lui Urmuz, Sașa Pană susține că autorul *Paginilor bizare* se săturase să-i amuze pe „cretinii” și „profitorii” care au dominat scena literară a Bucureștiului și, hotărât să-și transforme personajul literar în „praf și pulbere”, și-a asumat riscul de a-și distruge „eul fizic”⁴. Criticul G. Călinescu a afirmat că există o filosofică rațiune „care rezona teribil cu secolul său”: „el a vrut să moară într-un mod original, fără vreo cauză sau vreun scop precis”⁵.

Relația dintre sexualitate și violența militară și Relația dintre universul privat și cel politic, în proza urmuziană Emil Gayk

Istoric-literar vorbind, schița sau povestirea urmuziană *Emil Gayk* a fost publicată în numărul 9 pe 1925 al revistei *Punct*, dar ea nu a fost compusă/concepută în perioada 1907-1908, când se pare că au fost scrise cele mai multe din *Paginile bizare*, ci, mai degrabă, în timpul neutralității României, deci în prima parte a Primului Război Mondial, 1914-1916. *Emil Gayk* este o parodie a

demenței belicoase, sub forma unei parabole ivindu-se „realitățile impuse de starea de război sau de neutralitate impusă”⁶. De remarcat că Urmuz a ajuns la gradul de locotenent și a fost chemat sub arme de două ori, prima dată în 1913 cu ocazia celui de-al Doilea Război Balcanic, împotriva Bulgariei și apoi în Primul Război Mondial, când România s-a alăturat Puterilor Antantei.⁷

La prima vedere, sau vedenie, ca să parodiem stilul urmuzian, avem următorul palier narativ: un bizar personaj, pe nume Emil Gayk, dotat cu un nas ascuțit, un gâtlej totdeauna supt și cu un moral foarte ridicat, se pregătește de intrarea în Primul Război Mondial, fiind „singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă”. Cu unghiile netăiate și cu fața ciupită de vărsat, Gayk este gata să aterizeze pe oricine pentru a-l... ciuguli. Personajul urmuzian ține să fie bine pregătit pentru orice eventualitate, dormind numai în frac și mănuși albe și păstrând ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră! Aici, fracul, mănușile albe, susținătorul de armă, mitraliera de sub pernă, pesmeții trimit rapid la semnificația militară/ militaristă/ cazonă / soldățească din povestirea urmuziană.

Din frica de a nu ieși din neutralitatea hotărâtă de România în perioada 1914-1916, Emil Gayk își petrece timpul „înotând continuu 23 de ore”, din 24 (sic!), însă numai în direcțiunea nord-sud. Gayk, despre care se bănuiește că ar putea fi diplomat sau jurnalist, a dat și „o nouă îndrumare” în politica externă a Regatului României, emițând „cel dintâi” și „cu multă autoritate” că ar trebui ca România (încă Mică pe atunci) ar trebui să ia pe transilvăneni fără Transilvania și că ar trebui obținut, prin intermediul Vaticanului (sic!), Nășăudul cu trei kilometri, situați nu împrejur, ci „aliniți unul lângă altul, în lungime alături de oraș și cu direcția spre ducatul de Luxemburg, ca semn de admonestare pentru că a permis să i se violeze neutralitatea de armatele germane”.

Mai aflăm despre Emil Gayk că în viața privată nu are copii, dar că a adoptat o nepoată, pe când era încă elev în gimnaziu, lucru absurd și imposibil, totuși, în momentul când aceasta lucra la gherghel! Unchiul Emil a făcut sacrificii pentru a-i da nepoatei o educație aleasă, având grijă să-i trimită, la institutul unde o internase, câte un... chelner care să o roage să se spele în fiecare sâmbătă pe cap, dar să-și facă și o cultură generală. Se întrevede aici obsesia burgheziei românești de atunci în a asigura o educație bună și cuviincioasă progeniturilor, trimiterea fetelor la pension, curățenia trupului, formarea unei culturi generale, etc. Pe de altă parte, Urmuz ironizează stereotipurile și maniile micilor burghezi români de pe

la 1900, de a fi cât mai onorabili nu numai față de boierimea autohtonă ci și în adoptarea antimaioresciană a unor modele occidentale în educație și morală de formă și goale în conținut.

Ajunsă la maturitate, nepoata i-a cerut unchiului să o elibereze din pension pentru a se întoarce acasă, la câmp, dar și accesul la... mare, aici Urmuz parodiind limbajul diplomatic și cel istorico-politic din cele două Războaie Balcanice și din preajma Marelui Război din 1914-1918. Apoi, cei doi participă la conflagrație, luptând cu foarte mult eroism, Emil Gayk fiind chiar avansat... „mareșal pe câmpul de luptă”, adicăte-lea cel mai înalt grad militar în armatele (de uscat ale) unor țări (Germania, Rusia, Anglia și... România).

În fine, după ce se face un schimb de prizonieri la casa Teatrului de operațiuni, s-a ajuns la încheierea unei păci rușinoase, aluzie, probabil, la foarte rușinoasa, pentru România, Pace de la Buftea din 1918, când au fost cedate, fără luptă, Puterilor Centrale, Dobrogea și versantul Carpaților. În urma acestei păci „rușinoase”, considerată de istoricii români un „veritabil diktat” sau „pacea punică”, accesul României la Marea Neagră era permis numai de-a lungul unui culoar, unui „îngust drum militarizat” Cernavodă-Constanța.⁸ Această stipulație a păcii este ironizată subtil și superb de Urmuz prin obținerea de către nepoata lui Emil Gayk a acelei fășii late „de doi centimetri până la mare, însă fără dreptul de a se dispensa de pantaloni de baie”, autorul nostru fiind foarte atent la realitățile istorice și diplomatice ale vremii!

Cu această ocazie, Gayk și-a luat angajamentul să renunțe „pentru totdeauna” de a mai ciuguli pe careva, mărgininu-se de aici înainte numai la „câte o litră de grăunțe” ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic „sub garanția și controlul Marilor Puteri”! Aici întâlnim altă aluzie genială a lui Urmuz, care trimite la o altă prevedere a păcii de la Buftea-București: România trebuia să cedeze Germaniei „întregul surplus de cereale”, astfel împutinarea rației, scăderea consumului alimentaro-cerealier al lui Emil Gayk potrivit de perfect situației alimentaro-nutriționale a românilor din acea perioadă teribilă, nepoata fiind reprezentanta Puterilor Centrale.⁹ Astfel, starea de război a fost înlocuită cu „starea de ocupație”, lucru observat și inserat semnificativ în *Emil Gayk*, iar Puterile Centrale, și în special Germania, au scos din România milioane de tone de... grăunțe!¹⁰

Finalul schiței urmuziene este amar și ironic, pentru că, deși unchiul și nepoata rămăseseră pe deplin satisfăcuți, clauza secretă, cum altfel, a tratatului le dădea dreptul să-și poată ridica fiecare pe viitor, nu vreo casă sau vreun palat pe fășia dobândită, ci moralul!

După criticul Ov. S. Crohmălniceanu, care consideră că textele lui Urmuz sunt printre „primele exerciții predadaiste din lume, fiindcă circulau în cercul amicilor autorului înainte de 1916, în *Emil Gayk* avem de-a face cu o schiță în care „răsturnarea logică este căutată, și nu întâmplătoare, iar solemnul înlocuiește sistematic familiarul după o logică întoarsă, dar la fel de strictă”¹¹.

Totuși, după cum a amintit poetul Mihail Cruceanu care s-a întâlnit la Alexandria cu Urmuz, acesta din urmă a fost mai degrabă captivat de revolta artistică desfășurată în Italia de către grupul *Futurist* și în special de poezia lui Filippo Tommaso Marinetti, liderul futuristilor.¹²

Potrivit istoricului literar Tom Sandqvist, Urmuz ar fi putut citi mai întâi despre inițiativele italiene în revista politică, economică și literară *Democrația* din Craiova, care a publicat *Manifestul viitorimii* al lui Marinetti în nr. 19 din anul 1909 și, ca urmare a întâlnirii cu poetul Cruceanu, el a decis să includă, ca subtitlu la unul din manuscrisele sale, cuvintele: „Schite și nuvele... aproape futuriste”¹³.

Criticul Ion Pop consideră că proza lui Urmuz conține un univers agresiv, în care „sfera libidinală” și „sfera puterii” interferează în susținerea unui comportament „sado-masochist”, o lume unde totul este de fapt de o extremă precaritate, iar neantul pânzăște de pretutindeni, mai ceva decât un război mondial.¹⁴ Pe de altă parte, Urmuz ne spune că Emil Gayk este ascuțit, încovoiat ca un arc, adică încordat, iar ticul său este „ciugulitul”, acțiune care are, evident, conotații sexuale, fiind, după N. Balotă, un „om-pasăre”¹⁵, iar ciugulitul ar avea o triplă semnificație: operație slujind nutriția, un act de violență pură și un rol erotic de nuanță sadică.¹⁶

Avem, însă, în *Emil Gayk*, și un caz tipic de incest, analizabil din punct de vedere al psihanalizei freudiene, și nu numai, fiind chiar un concept fundamental, un mit fondator al științei menționate, care pornește de la complexul Oedipian. Relațiile incestuoase ar fi, după majoritatea dicționarelor de psihologie, relații consangvine considerate imorale, care au loc între persoane al căror grad de înrudire depășește limita impusă de legislație și morală.¹⁷ Gradul de înrudire variază, însă, de la o societate la alta și de la un stat la altul; unele societăți permit căsătoria între veri, unchi și nepoate, mătuși și nepoți, altele nu, dar în povestirea lui Urmuz (care era un om al Legii!) avem de-a face cu o încălcare a oricărei morale și legi, în sens absurdo-ironic, desigur. Totuși, incestul produce puternice tulburări emoționale, mai ales la adolescente și adolescenți, aceștia din urmă putând avea dorințe incestuoase trecătoare care însă le creează sentimente puternice de vinovăție.¹⁸ Cel mai cunoscut caz de incest este, după cum spuneam, drama lui Oedip, de unde Freud a derivat „complexul lui Oedip”: acesta este încărcat de gelozie totală agresivă față de părintele de sex opus și își are rădăcinile în dorința de acaparare a afecțiunii totale a acestuia.¹⁹ Părintele rival trebuie eliminat chiar dacă în actul de gelozie este implicată foarte multă admirație pentru câștigarea iubirii părintelui respectiv concurent la iubire; dar complexul Oedipian privește în special pe tată.²⁰

În *Emil Gayk*, însă, nepoata ajunge la maturitate și atunci când este atacată și „ciugulită”, ea ripostează, declarând război sau se consideră în stare de război, astfel violența sexuală casnică este transferată celei militare. Aici avem mai puțin un complex Oedipian, deoarece nepoata lui Emil Gayk nu are un rival concurent la iubire, cât un act de violență, dublat de sadism.

Violența de natură erotică, incestul etc, prin războiul dintre Emil și nepoata sa, se termină totuși printr-o „pace rușinoasă”, iar E. Gayk își ia angajamentul „de a nu mai ciuguli (s.m.) pe cineva, mărgininu-se de aci înainte la câte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub controlul Marilor Puteri...” Astfel, agresivitatea se reduce, iar ciugulitul se întoarce la sensul „domestic-digestiv”²¹. În opinia mea, războiul dintre sexe este probabil amânat de acea pace rușinoasă, dar el poate reizbucni oricând, impulsul erotic fiind unul irezistibil.

Pe de altă parte, universul privat al povestirii *Emil Gayk* este reprezentat de drama familiară, familia însemnând la Urmuz un conflict sau tot un fel de război. În proza menționată observăm un adevărat război familiar între unchiul Emil Gayk, care nu avea copii, și nepoata sa, lupta izbucnind în momentul în care nepoata pretinde la un moment dat libertatea.²² Ciocnirile dintre agresor și cel agresat înseamnă de fapt viol din partea primului și rebeliunea celui de-al doilea, între unchi și nepoată erupând un adevărat război care se poartă, „enormitate grotescă”, pe un front de șapte sute de kilometri!²³ Acest război domestic, să-i spunem, este transferat, prelungit astfel în războiul cel mare, Primul Război Mondial, pe care însuși Urmuz l-a făcut în întregime, într-o Moldovă în care a fost chinuit de „febră recurentă”, după această conflagrație întorcându-se acasă „plictisit și destrămat”²⁴. De altfel, Marele Război l-a bătuit pe Urmuz în câteva din povestirile sale, experiența fiind transpusă, evident, în stilul său propriu și inconfundabil.

Un fapt cunoscut din cadrul Primului Război Mondial ținea de modificarea avantajelor în cadrul balanței de forțe existente din marele conflict, fiecare dintre cele două coaliții/tabele gândind să antreneze în conflict statele neutre europene, printre care și micul Regat al României. Aceasta nu putea să rămână indiferentă la marea bătălie la care asista ca spectator (cum face, într-o primă etapă, Emil Gayk!), căci orice modificare importantă adusă statutului teritorial continental sau orice schimbare profundă a echilibrului de forțe între Marile Puteri nu întârziu să îi afecteze siguranța și interesele.²⁵ Unele dintre statele neutre, printre care și liliputanul Regat al României, aveau chiar interese imediate, urmărind desfășurarea evenimentelor cu o atenție particulară, precum personajul Emil Gayk am adăuga, acestea erau statele care doreau să elibereze de sub dominația străină „o minoritate națională” și să readucă sub suveranitatea lor teritoriul în care trăia respectiva minoritate.²⁶ Astfel, România privea către populațiile de limba română care trăiau pe teritoriul rus (Basarabia) sau pe cel austro-ungar (Transilvania despre care vorbea ironico-absurd Urmuz: luarea transilvănenilor fără Transilvania, Banatul de Timișoara, Bucovina), încă de la debutul ostilităților, Puterile Centrale promițând guvernului român Basarabia, cu condiția respectării tratatului de alianță care îl lega, începând din 1883, de Austro-Ungaria cea kakaniană, vorba lui Musil.²⁷ Pe de altă parte, Antanta lăsa României marea speranță că, dacă ar intra în război de partea sa, ar putea obține Transilvania, cu tot cu transilvăneni, am spune noi.²⁸ Declarația de *neutralitate* (s.m.), dată de guvernul Regatului României la 3 august 1914, lăsa deschisă posibilitatea unor viitoare negocieri cu ambele grupări beligerante, care se vor purta până în vara lui 1916, ca într-un joc al duplicităților, lașităților și oportunistului, tipic românesc, și nu numai, la fel s-au purtat frații noștri latini, italienii în anul 1915!²⁹ Parțial, așa s-ar putea explica absurdul lui Urmuz, prin noile îndrumări date de Emil Gayk în oportunistă noastră politică externă. Totodată, autorul avangardist parodiază limbajul patriotard și clișeistic al ziarelor românești din acea perioadă, dar și limbajul diplomaților români, care este la fel de patriotic, naționalist și agresiv-beligerant. Sunt pastişate automatisme verbale, clișee cazono-diplomatice și de drept internațional, invadate de

numeroase verbe, adjective și metafore ca: „de teama de a nu ieși din neutralitate”, „a reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă”, „nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze și accesul la mare”, „contra oricărui uz internațional și fără niciun avis prealabil”, „se consideră în stare de război”, „conveniră să încheie o pace rușinoasă” și altele.

În concluzie, tot ce a învrăjbit omenirea apare în apologul povestirii (cel cu obligarea nepoatei de a-i aduce lui Emil o litră de grăunțe...) absurd, futil, grotesc, războiul lui Emil Gayk cu nepoata lui fiind o repetiție parodică a tragediei trăite și relatate cotidian în publicistica belicoaso-patriotică din vremea Primului Război Mondial.³⁰

Note

- 1 Dan Grigorescu, *Dicționarul avangardelor*, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. 685.
- 2 Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 685 și Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei: primul val*, București, Editura Cartea Românească, 2007, pp. 48 și 340.
- 3 Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 685.
- 4 Sașa Pană, *Viața romanțată a lui Dumnezeu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006, pp. 70-71.
- 5 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Minerva, 1986, p. 888.
- 6 Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 115.
- 7 Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians cf Cabaret Voltaire*, Cambridge, Massachusetts & London, MIT Press, 2006, p. 227.
- 8 Anastase Iordache, *România în anii Primului Război Mondial*, în *Istoria Românilor*, tratat, vol. VII, tom II, coord. acad. Gh. Platon, București, Editura Enciclopedică, 2003, p. 449.
- 9 Anastase Iordache, *op. cit.*, p. 449.
- 10 *Ibidem*, p. 450.
- 11 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1972, p. 56.
- 12 Paul Cernat, *op. cit.*, p. 91.
- 13 Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians cf Cabaret Voltaire*, Cambridge, Massachusetts & London, MIT Press, 2006, pp. 22 și 237; Carmen D. Boga, *Marinetti și Urmuz: similitudini de forme funcționale, disjunții în substratul ontologic*, în *the West University of Timișoara Anale. Seria Științe Filologice. XLII - XLIII*, 2004-2005, p.323; Paul Cernat, *op. cit.*, pp. 91, 340 și 381.
- 14 Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Minerva, 1990, p. 58.
- 15 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 28.
- 16 Nicolae Balotă, *op. cit.*, pp. 46-47.
- 17 Ursula Șchiopu, coord., *Dicționar de psihologie*, București, Editura Babel, 1997, p. 359.
- 18 Ursula Șchiopu, *op. cit.*, p. 359.
- 19 *Ibidem*, p. 163.
- 20 *Ibidem*, p. 163.
- 21 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 47.
- 22 *Ibidem*, p. 104.
- 23 *Ibidem*, pp. 104-105.
- 24 Geo Bogza, *Biografie*, în *Urmuz, Pagini bizare*, București, Editura Mondoro, 2013, p. 29.
- 25 Pierre Renouvin, *Primul Război Mondial*, București, Editura Corint, 2001, p. 21.
- 26 Pierre Renouvin, *op. cit.*, p. 21.
- 27 *Ibidem*, pp. 21-22.
- 28 *Ibidem*, p. 22.
- 29 *Ibidem*, p. 22.
- 30 Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 117.

Dialectica argumentelor în filosofia limbii

Iulian Chivu

Este știut că toate limbile naturale conservă și relevă standardul de gândire al vorbitorilor lor și, în aceste condiții, a formula exigențe egale pentru toate limbile este o lipsă de intuiție fiindcă ele nu au avut o dinamică asemănătoare pretutindeni și, prin urmare, nicio limbă nu se face vinovată că nu are răspuns pentru întrebări pe care gândirea nu i le-a pus încă. Ducând lucrurile puțin mai departe, se poate spune că lipsa din limbă a unor forme flexionare sau a unor sensuri presupune, implicit, și lipsa lor din gândire; această teză rămâne valabilă inclusiv când sinonimia a atins excesul de zel căutând sensul sau când sintagmele au presimțit lipsa, nevoile, noul. Tot așa, ne gândim la prezumtiv, ca mod verbal consacrat exprimării ipotetice – ipoteza nu a intuit ineditul în chip explicit, ci l-a admis doar circumstanțial cât să testeze încredința unei alte posibilități –; lucrurile însă avansează aproape exclusiv în sensul cunoașterii obiective. Istoria limbilor naturale este, în cele din urmă, mărturia neconținută a întrebărilor gândirii și a răspunsurilor idiomatice, și ele tipice, după cum vedem în numai câteva exemple.

Știm, de pildă, că dintotdeauna și pretutindeni reprezentările temporalității au fost dificil de exprimat dat fiind gradul lor de abstractizare și lipsa de referenți reali, materiali. Astfel, aoristul grecilor și al slavilor era chemat să răspundă funcțiilor aspectuale în exprimarea caracterului momentan al unei acțiuni, lipsa durativității sau a repetitivității ei (ceva mai aparte, aoristul gnomic, de pildă, institua în atemporalitate experiențe larg valabile). Și astăzi el se mai păstrează în unele limbi, în jurul unor funcții (aorist ingresiv, aorist incoativ), forma acestor verbe fiind cea a unei acțiuni terminate în momentul vorbirii, precum perfectivul la trecut în limba bulgară, ori se folosește destul de rar în scopul exprimării coparticipării sau al adeziunii afective: limbile romanice au exprimat aceste sensuri prin perfectul simplu. Vorbim, deci, despre limbile naturale, capabile să cultive o serie de expresii ale aproximării, ale vagității mai ales în legătură cu procesele cognitive. Teoria limbilor perfecte, irecuperabil pierdute, îndelung vehiculată, criticabilă și criticată viguros, promova ideea desăvârșirii acestora fără să le fi cunoscut în raport cu nevoile mai vechi sau mai noi ale gândirii.

Pentru părinții Bisericii, de la Origen la Augustin, era indubitabil că ebraica reprezenta limba perfectă pe ideea că fusese *limba primordială a omenirii*: argumentul era că numele cu care ea desemna se suprapuneau întrutotul pe natura lucrurilor, ceea ce-l îndreptățește pe Locke să socotească lexemele în măsură să consacre idei.¹ Mai mult, Giambattista Vico, fără să fi exclus aceeași ipoteză a limbii perfecte, acreditase hieroglică cu aceste calități – ca *limbă a zeilor*, ei urmându-i *limba semnelor* (a simbolurilor) și, în fine, *limba epistolară*. Or, tot de la Vico, s-a admis ideea că limbile s-au diversificat precum popoarele care le vorbesc sub efectul condițiilor climatice care au condus la diferențieri de fire și de moravuri. De

un statut similar, dar cu și mai multe argumente, s-a bucurat sanscrita, din care se trag „cele două limbi ale culturii noastre clasice (greaca și latina, n.n.) și, în ciuda dezvoltării științifice mai târzii, întreaga ramură a limbilor germanice.”²

Evoluțiile ulterioare ale limbilor, adăuga Wilhelm von Humboldt, au urmat calea dictată de *simțul lingvistic* al fiecărei națiuni. Astfel, el a remarcat³ detașarea limbii chineze în exprimarea gândirii pure. Or, fiindcă nu avem niciodată evoluții complet izolate ale limbilor, în interiorul lor, pentru că nu sunt simple structuri formale, nu se produce numai uniformitate. Astfel explică lingvistul până și „aversiunea limbilor semitice față de compunere”⁴, spre deosebire, de pildă, de limba *delaware* din America de Nord care performează această manieră de îmbogățire a lexicului precum limba germană în Europa. Rațiunile pentru care Humboldt socotea limba sanscrită limbă perfectă aveau în vedere că și „limbile derivate din sanscrită se apropie totuși cel mai mult de această formă perfectă și sunt deopotrivă limbi în care formarea spirituală a speciei umane s-a realizat în modul cel mai fericit.”⁵ Cunoașterea temeinică a limbilor, a evoluției lor particulare în familii, permitea savantului o serie de observații sintetice care se referă la procesele cunoașterii, la existență, reconsiderând lucruri simple ale reflectării; de pildă, instituirea unor observații exterioare de adevăr care își vor păstra valabilitatea și care se vor repercuta asupra experienței viitoare de viață, factuale sau de orientare proiectivă. Argumentele lexicale legate de conceptualizare (bunăoară, toate limbile conțin conceptele de bucurie, neaz, mirare, uimire, odihnă⁶ etc.) confirmă teza lui Humboldt după care conceptele devin obiecte în raport cu subiectul gânditor și limba le reflectă întocmai. Acest adevăr îl confirmă Ernst Cassirer în legătură cu familia lingvistică *Bantu* în care, printr-un prefix particular, o anumită clasă desemnează „omul ca personalitate activ independentă, în timp ce o altă clasă cuprinde ființele însuflețite, dar nu personale (omul fiind inclus în această ultimă clasă când nu apare acționând independent, ci ca instrument sau reprezentant al altcuiva, respectiv ca mesager sau agent).”⁷ Semantica are, deci, dinamica ei în fiecare limbă și astfel s-a putut observa⁸ că în ebraică pronumele reflexiv este exprimat în cuvinte care trimit la *suflet* sau *persoană*, dar și prin substantive ca *față*, *carne*, *inimă*, după cum latinescul *persona* însemna inițial *față* sau *masca actorului*, precum în germană *figura* presupune și statura omului. O astfel de dinamică a cunoscut-o și pronumele personal *eu*, din sanscrită până la *sinele* existențialistilor, până la actualul său sens postulat în conștiință ca reprezentare a unui conținut printr-o sinteză obiectuală (la Cassirer⁹, de pildă) conceptualizată și ca substantiv, dar și ca verb.

Pe de altă parte, lingviștii au făcut o necesară observație plecând de la unitatea de limbă: ea nu este datorată automat consangvinității etnice, iar o familie de limbi nu este neapărat și o familie antropologică¹⁰, *etnismul* însă, în accepția



Hércis Nándor Bust din dantelă (2005) sculptură, tehnică mixtă, 30 x 35 x 30 cm

lui Saussure de *legătură socială*, nu ar fi suficient pentru a socoti că limbile sunt și cea mai plauzibilă sursă de argumente privitoare la preistoria popoarelor care le vorbesc, capcană în care cădeau Adolphe Pictet¹¹, Fridrich Schlegel și Jakob Grimm cu vederile lor ce țineau de orientarea romantică a lingvisticii occidentale. Or și Saussure merge pe o linie rigidă socotind că „un procedeu lingvistic nu este determinat, în mod necesar, de cauze psihice”¹², limitându-se la semitism și îndoindu-se că limbile oferă informații plauzibile despre obiceiurile și instituțiile popoarelor care le vorbesc, ceea ce nu e suficient să desființeze și teza că în limbă se reflectă caracterul psihologic al unei națiuni.

Totdeauna, însă, în limbă se presimte gândirea, de la nume (denominație și sens) la concept și, de acolo, figurativ, la simbol, iar mai departe, cu loialitate în slujba gândirii, spre idei. Constrângerile idiomatice prin gândire s-au resimțit totuși în istoria fiecărei limbi: în limba greacă, de pildă, pasivul nu se distinge cu claritate față de celelalte diateze nici ca formă, nici ca semnificație, iar gândirea greacă nu a suferit din această cauză. Surprinzător, limbile amerindiene¹³, în relațiile lor primitive de proprietate, au identificat și au făcut distincție lexicală categorică între tipurile de posesie; posesia naturală sau *netransferabilă*, respectiv posesia artificială sau *transferabilă*, nevoie pe care alte limbi nu au simțit-o așa de timpuriu. Am mai putea adăuga aici numeroase exemple date de Wilhelm von Humboldt din limba *kavi* și din alte limbi polineziene și înțelegem că Vico ar fi avut deplină dreptate dacă ar fi socotit că și tipul de relații sociale cultivate de anumite popoare (triburi), adăugate influențelor climatice, au determinat tipul de gândire care a pretins astfel de raporturi și le-a putut exprima ca atare. Ulterior,

complexitatea relațiilor dintre oameni¹⁴ s-a exprimat în limbile naturale prin varietatea tipurilor de experiențe în nume (substantive, verbe, numerele, adverbe) care frecvent au fost conceptualizate; alt tip de gândire a trecut de la sens la semn și la simbol (simbolismul vedic, simbolismul cabalistic etc.).

Nu am în obiectiv observații explicite de istoria filosofiei limbajului, însă încerc să cred că filosofii analitici, după așteptate aprofundări reprezentative și referențiale ale conceptualizării în limbă, mai ales a categoriilor de *cunoaștere*, *adevăr*, *credință*, *destin* etc., au adus argumente speciale pentru o ulterioară reconciliere între filosofia minții, științele cognitive și informatică, de unde și dificultățile limbajelor artificiale care s-au îndepărtat, explicabil, de subtilitățile limbii naturale, de partea ei dinamică, progresistă, care poate urma o traiectorie diferită, dictată de nevoile comunicării interumane. Pe de altă parte, paradigmaticul, cu toate neajunsurile lui, are propria evoluție, perfectibilă doar în exercițiul comunicării.

Dacă unele probleme ale morfologiei s-au soluționat în timp nu numai în contextul familiilor lingvistice (ablativul, de pildă, nu este o categorie flexionară specifică latinității, ci și limbilor fino-ungrice, dar și limbii sanscrite; instrumentalul, cu trimiterea lui la inanimatele cu care se mijlocesc acțiunile, a ajuns din indo-europeană predilect în limbile slave), reprezentarea în limba vorbită a solicitărilor gândirii gnomică, de pildă, se soluționează cu mijloace specifice fiecărui idiom. În studiile ei de limbă engleză (2009¹⁵) care se concentrează asupra prezentului gnomic văzut în dinamica limbii engleze începând de la prima femeie dramaturg din spațiul anglo-saxon (Elizabeth Cary, 1585 – 1639; *The Tragedy of Mariam*), profesoara Karen Raber, specializată în limba și literatura engleză renaștentistă, analizează modalitățile morfologice flexionare chemate să exprime înțelepciunea conservată în aspectul oral al limbii prin formele prezentului simplu ale verbului în contextul celor șapte funcții ale lui care reprezintă stări permanente, adevăruri generale, acțiuni obișnuite, comentarii *live*, acțiuni performative, aspecte ale trecutului, ale prezentului istoric și chiar ale viitorului, mai ales în cazul propozițiilor care actualizează (aici și acum) evenimentele. Pentru acțiunile în desfășurare se preferă forma de prezent progresiv, deși simpla prezentă poate fi acceptată în limbajul colocvial ca implicând acțiuni în derulare (situația se apropie de cea

a imperfectului din limba română) – chestiuni ale înțelegerii care le-a găsit, pe cale de consecință, forme corespunzătoare de exprimare. În germană, spre deosebire de engleză, există o singură formă de prezent; deci nu există prezentul continuu. Verbele aici au forță semantică diferită și conjugările țin seama de asta: verbele *slabe*, fără excepție regulate, pot fi conjugate la orice timp pornind de la forma de infinitiv, pe când cele *tari* și *mixte*, neregulate (*befehlen*, *beginnen*, *beßen*), au forme care trebuie memorate ca atare. Limba franceză, în spirit propriu, aduce și ea problema tranzitivității; unele verbe, în funcție de context, pot fi când tranzitive, când intransitive, ca și în română.

Dintotdeauna, însă, în fața neputințelor de a veni cu un răspuns concret, limba a recurs la forme tranzitorii, la provizorat, la inventivitate, fiindcă gândirea în sine nu face gramatică, ci o lasă în seama limbii și ține cont de ea. De aceea derivarea (conștientă de limitele ei) a fost chemată să asigure provizoratul și a făcut-o satisfăcător încă din sanscrită (*vidya/ avidya*; cunoaștere/necunoaștere; *para-vidya/ cunoaștere supremă*, înțelepciune; *para-brahman/ ființă supremă* etc.), din greaca veche (augmentația silabică adăugată radicalilor care încep cu consoane – prefixul *er*; dar și compunerea cu prefixoide: *βίος, εἶδος* etc.), din latină (*arborator/ potcovar*; *argentarius/ bancher*; *pulchra/ pulcherrima* – frumoasă/ foarte frumoasă) etc. În raport cu acestea și cu evoluțiile limbilor s-au semnalat, chiar fără sprijinul psihologiei, deflexiunile filosofiei limbajului, fiindcă, mai înainte de toate, în concretețea raportului gândire – limbaj nu au fost nici rătăcirii, nici trădări, nici eșecuri, iar poziția gândirii față de limbă a fost una leală, de cerere și răspuns.

Filosofia limbajului, însă, vizând esența și rolul acestuia în cogniție, în cultura omului și implicit în comportamentul lui, a avut rătăcirile ei: dacă pentru tradiția greco-romană lingvistica a urmat filosofiei limbajului, în spațiul hindus¹⁶, de pildă, lingvistica descriptivă s-a născut chiar înainte de apariția scrisului și, deci, înainte de filosofia limbajului. Nominaliștii Evului Mediu, deși de formație teologică, au intuit corect raportul gândire – limbaj, modurile de semnificare și conceptualizarea. Prin Humboldt, filosofia limbajului se situează pe o poziție nouă – cea a limbajului care modelează gândirea. Secolul al XX – lea, însă, legitimează în același sens două direcții distincte; cea anglo-americană și cea continentală. Prin Husserl, Croce, Cassirer, Gadamer și Heidegger,

filosofia limbajului rămâne totuși consecventă cu sine, dar ispita limbilor artificiale (Frege, Russel, Whitehead) aduce obiective noi. Aventura continuă odată cu deplasarea atenției spre științele comunicării, iar prin relațiile lor inferențiale și intenționale, cu filosofia analitică a lui Rorty, Brandom, Searle ș.a. care presimțeau abaterile și se îndreptau spre filosofia minții și spre științele cognitive. Consecvențele lingvisticii dictate de studierea sistematică a limbajului nu puteau fi, însă, tulburate, iar filosofia limbii rezistă provocărilor care vin dinspre științele moderne și dinspre limbile artificiale tocmai prin dialectica argumentelor și prin determinarea lor socială.

Note

- 1 Umberto Eco, În căutarea limbii perfecte, Ed. Polirom, Iași, 2002, p.74
- 2 Wilhelm von Humboldt, *Despre diversitatea structurală a limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a umanității*, Ed. Humanitas, Buc., 2008, p.230.
- 3 Op. cit., p.272
- 4 Idem, p.280.
- 5 Idem, p.270.
- 6 Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, vol.I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 237.
- 7 Op. cit., p.229.
- 8 Idem, p. 228
- 9 Op. cit., p. 227
- 10 Fedrdinand de Saussure; *Curs de lingvistică generală*, Ed Polirom, Iași, m 1998, p. 226.
- 11 A se vedea încercarea lui de a reconstrui proto-indo-europenismul prin *Origines indo-européennes: Essai de paléontologie linguistique* (1859–63), tradiția promovată de Fridrich Schlegel și de Jakob Grimm fiind mai mult una romantic, nesuștinută suficient cu argumente.
- 12 Op. cit., p. 230.
- 13 Cassirer, op. cit., p. 243.
- 14 André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, Ed. Științifică, Buc.,1970, p.225
- 15 *Early Modern Ecocriticism: From Shakespeare to the Florentine Codex*, Ed. Palgrave Macmillan, 2009
- 16 *Chandogya Upanishad*, una dintre cele mai vechi scrieri de acest gen (sec. VIII î.Hr), temeiul Școlii filosofice Vedanta, vorbește (Prapāthaka I, 4.1.5) despre corespondențele cosmice ale limbajului. ■

Urmare din pagina 2

Viziune și acțiune. Interviuri cu Andrei Marga

De a da răspunsuri după ce îți asumi nu numai perspectiva proprie, ci și perspectiva posibilă a celuilalt – ca urmare, nu am pretins exclusivitatea adevărului și dreptății! Și de a dovedi capacitate de a lucra împreună cu cei din jur pentru a duce la soluție ceea ce ne frământă – drept consecință, răspunsurile doar retorice nu le-am agreeat!

Ca să rezum, un intelectual care se respectă nu are voie să reproducă doar ceea ce toți sau majoritatea împărtășesc. Altfel, lumea este plină de intelectuali, dar nu știe încotro să o ia. M-a preocupat să fiu la înălțimea acestor exigențe.

Istoria pe care generația mea a parcurs-o până acum nu a fost deloc liniară. Am parcurs multiple întâlniri cu istoria. De la impresiile copilăriei într-o lume agitată, trecând prin adolescența frământată, la facultatea extrem de dinamică într-o perioadă de schimbări, apoi la experiența studiilor în Germania federală, la năzuința febrilă a schimbării din anii optzeci, la cotitura istorică și deschiderea ulterioară, la asumarea de roluri la nivel național și la înfruntarea crizelor actuale.

Reunesc în acest volum o selecție de interviuri pe care le-am dat. Luată în totalitate interviurile date ar depăși câteva volume. Cu siguranță că unele mi-au și scăpat – dar aceasta numai ca urmare a fetei încărcări a programului cotidian din anii respectivi. De aceea, mă opresc la o selecție într-un volum de dimensiuni rezonabile.

Interviurile luminează aspecte ale gândirii, viziunii și acțiunii mele. Ceea ce m-a interesat însă

a fost aruncarea unei lumini în plus asupra preocupării mele centrale, chiar pe fondul rolurilor publice pe care le-am îndeplinit - elaborarea unei filosofii capabile să înfrunte experiențele oamenilor de azi.

Reiau interviurile în ordine cronologică. De altfel, ele au rezultat din contexte și se referă la evenimente precise din timp, pe care le menționează.

Nădăjduiesc ca interviurile să ofere cititorului date în ceea ce privește opțiunile mele civice, morale și filosofice în context și în general și, desigur, perspectivele de înnoire în contextele respective. Dacă ele vor contribui la sporirea cunoașterii și înțelegerii acestora și astfel de dezbateri publice a unor chestiuni presante ale vieții de azi, atunci scopul meu va fi fost atins. ■

Țapul ispășitor sau din cauza cui nu poate fi depășită pandemia

Adrian Lesenciuc

Tapul ispășitor a devenit numele generic pentru persoana sau categoria de persoane nevinovate, condamnate pentru fapte pe care nu le-au comis, dar purtătoare ale tuturor păcatelor societății prin preluarea ritualică a acestora. Acest nume generic vine din practica religioasă a vechilor evrei care, de Yom Kippur (Ziua Ispășirii), aruncau asupra unui țap toate nelegiuirile comunității, trimițându-l în deșert. Marele Preot prelua ritualic păcatele și le arunca asupra unui țap care era trimis în deșert, însoțit de o persoană responsabilă să ducă la îndeplinire abluțiunea morală. Dar nu sensul teologic al vechiului ritual evreiesc ne interesează în cazul prezentului articol, cum nici prefigurarea jertfei christice. Dezbaterea deschisă pe tema țapului ispășitor pentru păcatele comunității românești atinse de valul al patrulea pandemic privește mai degrabă modalitatea în care, prin apel la o figură de stil care produce inversarea întregului cu partea, adică printr-o proiecție metonimică, o categorie socială este încărcată într-un ritual al ispășirii de păcatele comunității românești și repudiată ca în antichitate.

Într-o societate tributară superstițiilor, a practica abluțiunea sau încărcarea cu păcatele societății a unor reprezentanți ai acesteia, urmată de repudierea lor, ca în antichitate, pot constitui soluții pentru ieșirea din criză. Cel puțin conștiința publică este curățată de acest act al sacrificării țapului prin trimiterea lui în deșert sau, precum în ritualurile vechii Elade din perioadele extinderii epidemiilor, prin identificarea unui *pharmakos*, provenind de regulă din zona marginală a societății, eventual dintre sclavi sau dintre criminali, care să preia păcatele și, prin repudierea publică, să curețe (*katharsia*) întreaga comunitate. Această

practică pretins medicală, descrisă, printre alții, de Aristofan, Strabon sau Plutarh¹, avea menirea de vindeca sau de a preîntâmpina răspândirea bolii. Revenind la vremurile actuale, populația românească superstițioasă și convinsă de existența unor conspirații s-a vaccinat într-o proporție foarte mică în comparație cu Occidentul². Prin urmare, s-au atins unele cote incredibile în ceea ce privește numărul de morți per unitatea de populație. Mai precis, România se află pe locul 1 în lume la numărul de decese cauzate de Covid-19 la milionul de locuitori, fiind depășită doar pentru un foarte scurt interval de timp de micul stat insular Santa Lucia din Caraibe, care ajunsese în 28 septembrie la 34,86 morți (să notăm că populația insulei era în 2020 de 183.629 de locuitori). Conform portalului *Our World in Data*, România are în ziua anterioară redactării prezentului text 23,59 morți la milionul de locuitori, depășind net Statele Unite ale Americii: 3,54; Marea Britanie: 2,50 sau Germania: 1,35. În apropierea României se află vecinii cu care împarte superstițiile culturale, Ucraina: 19,07, dar și alte foste state din blocul estic, foste republici sovietice: Georgia: 19,09, Armenia: 15,50; Letonia: 15,00; Lituania: 13,76 și Estonia: 12,83.

Intenția noastră nu este de a discuta despre cauzele care au condus la aceste rezultate dezastruoase în ceea ce privește răspunsul în situația de criză, ci de a discuta, într-o națiune bântuită de superstiții și pseudoconvingeri, cum poate fi ales țapul ispășitor sau, pentru a păstra norma din proximitatea balcanică cu care împărtășim practici culturale, al *pharmakos*-ului care să ia asupra sa relele societății. Ar fi fost dificil de aflat cine își poate asuma luarea asupra sa a acestor păcate, cine să fie cel mai potrivit pentru a îmbrăca, după uzanțe

autohtone, „cămașa ciumei”, dacă nu ar fi apărut de curând *Hotărârea nr.99 din 5 noiembrie 2021 privind stabilirea unor măsuri necesare a fi aplicate în unitățile de învățământ, în contextul pandemiei de COVID-19*⁴, care prevede explicit, la primul articol:

Art.1 - Se propune ca, pentru adaptarea modalității de desfășurare a cursurilor din cadrul unităților de învățământ la contextul epidemiologic actual, Ministerul Educației și Ministerul Sănătății să modifice Ordinul comun nr. 5.338/2.015/01.11.2021 aprobarea măsurilor de organizare a activității în cadrul unităților/instituțiilor de învățământ în condiții de siguranță epidemiologică pentru prevenirea îmbolnăvirilor cu virusul SARS-CoV-2 cu modificările și completările ulterioare, în sensul prevederii următoarelor scenarii:

a) desfășurarea cursurilor zilnice, cu prezență fizică, la nivelul tuturor unităților de învățământ preuniversitar în cadrul cărora un procent de minimum 60 % din personal este vaccinat;

b) desfășurarea cursurilor în regim online la nivelul tuturor unităților de învățământ preuniversitar în cadrul cărora un procent mai mic de 60 % din personal este vaccinat;

c) desfășurarea cursurilor cu participarea fizică la nivelul tuturor unităților de învățământ special indiferent de procentul de vaccinare al personalului.

Această hotărâre, care probabil va fi urmată de ordinul comun al miniștrilor educației și sănătății, așa cum rezultă din conținutul articolului 2, nu este nimic altceva decât un act de exorcizare publică, în care profesorii și personalul didactic auxiliar și nedidactic din școli și grădinițe se află în ipostaza de *pharmakoi*, sau, pentru o bună înțelegere în raport cu numele generic menționat la începutul articolului, de țapi ispășitori pentru criza pandemică cu care se confruntă întreaga societate. Este simplu de vizualizat cum simbolică adunare (virtuală) a părinților vaccinați în proporție de 34,16% încep procesul exorcizării prin practica impusă la nivelul statului, având drept țapi ispășitori salariații din școlile românești aflate sub pragul de vaccinare de 60%, asupra cărora nu doar că începe așezarea tuturor păcatelor societății românești, ci și aruncarea de pietre (simbolice), declanșându-se campania de *bullying* în toate mediile și în toate formele. Frâna în calea fericirii naționale – implicat a părinților îngrijorați de soarta copiilor logați la clasele virtuale, dar nu și în ceea ce privește propria vaccinare, în multe dintre cazuri – nu poate fi decât sistemul de învățământ, care și-a permis nerușinarea de a nu avea personalul vaccinat în proporție de minim 60%. Nu contează prin urmare care este procentul de vaccinare al populației României, trăind realitățile paralele ale unui Ev Mediu în care vrăjitoarele au fost înlocuite cu corporațiile dornice să producă sterilitatea speciei umane, nu contează că în spatele acestui eșec se afla organisme incapabile să comunice eficient și să pregătească sistemul sanitar pentru valul al patrulea al pandemiei. Important este doar că o categorie socio-profesională, care nu știe dacă a fost aleasă în baza practicilor Vechii Elade, a fost desemnată să poarte păcatele societății. Educatoarele, învățătoarele, profesorii și personalul auxiliar au fost încărcăți cu păcatele comunității românești și târați în ritualul ispășirii. Rezultatele cumulate sunt fabuloase: (1) atenția publică este mutată de pe incapacitatea statului de

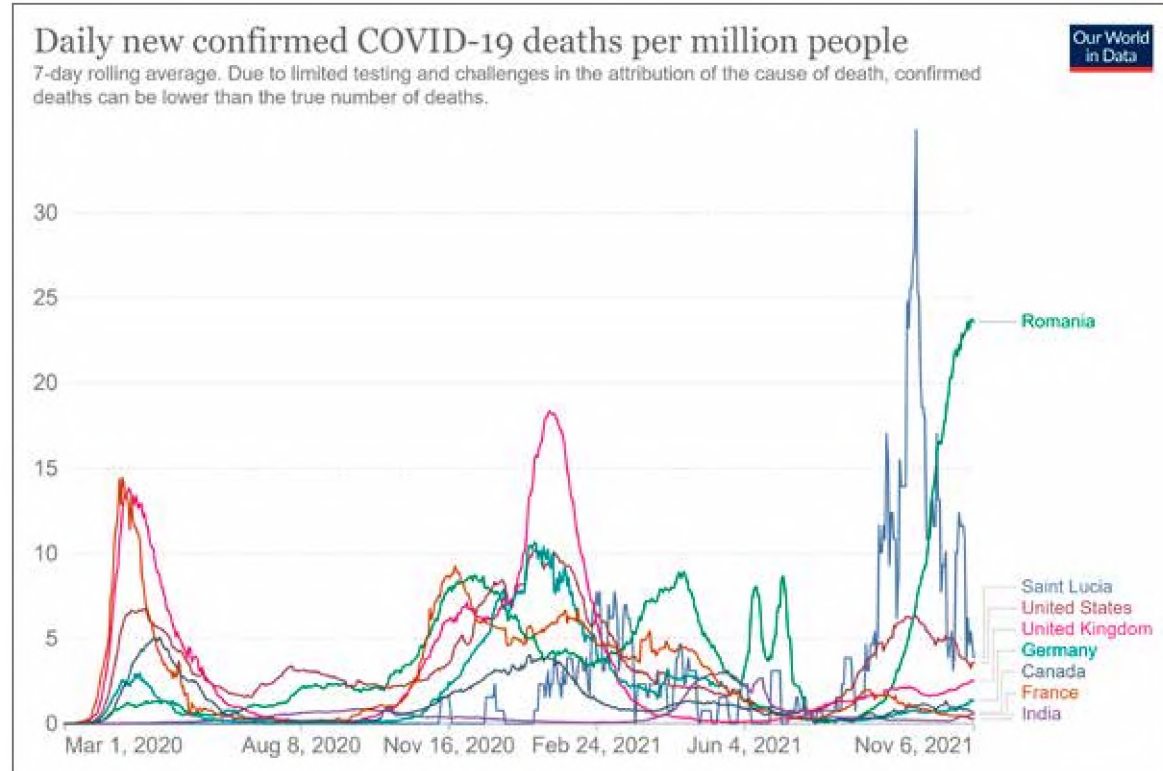


Figura 1. Numărul de morți Covid-19 la milionul de locuitori, conform *Our World in Data*³

Autorul: există el sau nu!?

Radu Bagdasar

a gestiona pandemia pe incapacitatea profesorilor și directorilor de a deschide școlile, asta în cazul în care descentralizarea învățământului românesc s-a oprit la jumătatea drumului, iar directorii unităților școlare nu sunt angajatorii personalului didactic din subordine; (2) societatea înfierează neatingerea unor cote de vaccinare la care ea va ajunge probabil, în cel mai optimist scenariu, peste un an sau doi; (3) în cadrul unităților școlare este indusă zăzania între cei vaccinați și cei nevaccinați, transformând atmosfera, și așa încărcată de problemele nerezolvate ale sistemului românesc de învățământ, într-una irespirabilă.

O minte genială a găsit țapul ispășitor în categoria socio-profesională cea mai umilă (în sensul de smerită) și umilită printr-o campanie media-tică în care sunt evidențiate doar tarele sistemului și aruncate, împreună cu alte păcate, în capul personalului didactic neperformant. În societatea românească înapoiată nu a putut fi găsit nicio altă categorie în care obligativitatea certificatului verde sau orice altă formă de impunere a unei cote de vaccinare să producă efecte. Nici măcar sistemul care se confruntă direct cu pandemia, cel medical, nu este supus unei astfel de impuneri. În esență, nu faptul că personalului didactic i se cere, pentru deschiderea școlii, atingerea cotei de 60% este o problemă. Ci faptul că în localitățile în care numărul de cazuri este de ordinul zecilor la mia de locuitori, și în care părinților și copiilor nu li se cere nimic – ar fi interesant de făcut un studiu la nivel național: câți profesori au răspândit boala la copii și câți profesori s-au îmbolnăvit de la copii provenind din familii nevaccinate – această impunere permite comunităților infuriate ale părinților să se răsfrângă în valuri de *hating* și *cyberbullying* în rețele, în valuri de violență verbală sau fizică în fața școlilor închise pentru că rata vaccinării personalului propriu încă nu a ajuns la 60%.

Revenind la proiecția inițială a articolului și la modul în care o practică a preluării vinei printr-un simplu exercițiu de reducere metonimică la vechii evrei a prefigurat jertfa christică, să ne amintim că lui Iisus Hristos cel sacrificat fără vină i se spunea Învățătorul.

Note

1 A se vedea descrierea completă a ritualului *pharmakos* din Grecia Antică descris Todd M. Compton. (2006). *Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior and Hero in Greco-Roman and Indo-European Myth and History*. Hellenic Studies Series 11. Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

2 În numărul anterior al revistei *Tribuna*, am publicat un text intitulat „Decalajul ideologic față de Occident și neasumarea. Masele de superstițioși și de cinici care așteaptă să vadă efectele pe pielea altora”, nr.460/ 1-15 noiembrie 2021, pp.18-19, prin intermediul căruia am adus în dezbateră modul în care se raportează societatea românească scindată de superstiții și pseudoconvingeri la vaccinare și la efectele vaccinării. În același text, redactat în 7 octombrie, trimiteam la datele *Covidvax. live*, contorul vaccinării indicând utilizarea a 10.540.195 doze, ceea ce înseamnă 28,57% din populație complet vaccinată. La exact o lună distanță, în 7 noiembrie 2021, la ora 9:26, numărul total de doze utilizate este de 13.200.230, ceea ce înseamnă că 34,16% din populație este complet vaccinată.

3 (2021, 7 noiembrie). Daily new confirmed COVID-19 deaths per million people. *Our World in Data* [online]. URL: <https://ourworldindata.org/covid-deaths> [consultat în 7 noiembrie 2021].

4 https://www.gov.ro/fisiere/pagini_fisiere/HCNSU_nr_99_din_05.11.2021.pdf, [consultat în 7 noiembrie 2021].

Contra tezei lui Barthes, teza noastră, dotată cu rigoarea unei propoziții matematice demonstrate, afirmă rolul original, central și indispensabil al autorului în câmpul literar și mai cu seamă în complicatul univers al invenției literare. *Res severa est verum gaudium*. Realitatea culturală palpabilă dovedește că el este superior textului, lectorului și posterității pentru simplul fapt că fără el n-ar exista nici text, nici lector, nici literatură.

El este superior textului unic al operei pentru că în timpul genezei, la fiecare dintre răscrucele opționale care separă linearitățile, autorul a putut gândi în evantai alte posibilități de dezvoltare ficțională. Textul ar fi putut avea numeroase alte variante posibile. Prin acest vast halo interior al textului produs autorul se situează deasupra textului unic al operei *ne varietur*. Autorul este apoi superior lectorului pentru că dacă acesta din urmă are libertatea de a-l interpreta după gustul său, potențialmente hazardat și arbitrar, autorul singur este în posesia interpretării autentice (teza intenționalistă). Am văzut aceasta în dorința aproape testamentară a lui Henry James din ediția de la New York a propriilor opere în care rectifică tirul interpretărilor considerate de el neconforme cu spiritul respectivelor texte. Dar chiar dacă o interpretare posibilă i-a scăpat, originea ei este tot spiritul său. În măsura în care autorul respectiv este reținut de memoria istorică, el domină posteritatea. Literatura începe cu cel dintâi creator, recite Homer, și nu cu cel dintâi lector (ascultător), a cărui emergență n-a fost nici măcar reținută de istorie. În consecință, autorul este cel care se află la originea și condiționează: text, lector, posteritate. Fără el cele trei componente ale universului literar n-ar putea exista. Afirmăția inversă, a lui Barthes, nu este în mod evident valabilă.

Nu statutul mizerabilist de „scriptor” acordat autorului din vârful buzelor de Barthes și de falanga de epigoni care l-a urmat în întreprinderea lui absurdă exprimă realitatea ontologică a conceptului de autor ci cel de antenă a universului perceptibil, o entitate complexă, paradoxală, concentrând în ea esența umanității care poate fi explorată și circumscrisă. În măsura în care universul material și universul psiho-intelectual uman în general (microcosmosul grec) sunt explorate cu cutezanță la ora actuală, nu vedem de ce autorul, un fragment al acestui univers, n-ar putea fi explorat. Barthes și suita lui de epigoni care continuă să umilească scriitorul n-au remarcat că zecile de mii de hagiografii auctoriale care s-au scris până la ora actuală, se scriau pe vremea lui și continuă să se scrie, nu încetează să definească autorul și să-l sacralizeze. Din păcate fiecare o face în mod individual, cu o severă limitare la personalitatea idiomatice, fără să facă vreun pas către entitatea supraordonată de scriitor, artist în general. Ar fi fost foarte simplu să parcurgă câteva zeci dintre ele și să încerce aruncarea de punți. Este imposibil de admis ipoteza unei lumi monodice, constituită din particule disjuncte, fie ea în domeniul evanescent, incaptabil al artei literare. În același timp autorii respectivi n-au aruncat o privire sociologică asupra secolelor XVIII, XIX și până la jumătatea secolului XX, pentru a constata

prestigiul, apoteoza socială a scriitorului devenit un prinț al spiritelor fără pergamente de noblețe. Căci scriitorii au jucat un leadership major în evoluția și modernizarea societăților europene, americane și ecumenice în general.

Două secole și jumătate de magnificență a scriitorului

Istoria însăși dovedește nu numai existența dar și magnificența scriitorului. Este suficient a privi derularea evenimentelor politico-sociale pentru ca acest imens adevăr să-ți sară în ochi. Admirat ca o ființă supranaturală, el a jucat un rol cultural și politic de prim ordin în ultimele trei secole și mai cu seamă în secolul al XIX-lea.

Încă din Evul mediu când trubadurii, vedete *avant la lettre*, se produceau în fața curților princiare, și până în secolul nostru când unii literatori celebri sunt primiți de președinții de țări, scriitorul se regăsește în proximitatea centrelor puterii, le influențează, iar când centrul puterii îl decepționează sau îl respinge – cazul lui Hugo – el migrează către centrul vieții publice pe care o influențează în sensul opiniilor lui (din care nu lipsește o doză de oportunism). Dacă Hugo a fost adversarul înverșunat al lui Napoleon al III-lea, Flaubert, Louis Pasteur, Eugène Delacroix și mai cu seamă Prosper Mérimée participau la mesele somptuoase și la petrecerile care durau câteodată o săptămână la Tuileries, la palatul imperial de la Compiègne sau la Saint-Cloud. Și nu fără motiv, căci împăratul a sprijinit ca nici unul dintre predecesorii lui viața intelectuală și artistică a Franței din epocă. Scăldându-se în mediile intelectuale, el se lasă influențat de scriitorii și intelectualii care gravitau în jurul Curții, ceea ce îl exonerează de acuzația de autocrație care i-a fost prea adesea adresată. Scriitorii surclasează în rolul lor de gestiune a destinelor societății alți protagoniști de marcă din epocă: oameni politici, cavaleri de industrie, oameni de știință, filosofi. „Preoții societății actuale sunt poeții, pictorii, scriitorii [...]” constata acum aproape două sute de ani Alfred de Vigny (1948 19 oct.1837). Revoluția franceză este recunoscută ca fiind consecința modernizării mentalităților operate, între altele, prin scrierile lui Voltaire, Beaumarchais, Diderot, enciclopediștilor, după cum secolul al XIX-lea este în bună parte ghidat politic de deputatul și consilierul particular al lui Louis Philippe, Victor Hugo și de deputatul Lamartine. Dickens, Tolstoi care scrie frecvent țarului pentru îndreptarea strămbătăților sociale, Zola, Anatole France... acționează în mod direct asupra modernizării societale din epoca lor: legi sunt votate la inițiativa scriitorilor, instituții arhaice sunt suprimate, injustiții sunt corectate, măsuri salvatoare sunt luate în situații dificile. Influența lui Voltaire, susține Pierre Sipriot, este vizibilă în deciziile guvernamentale din epoca lui, cum a fost cazul cu ministrul Turgot în momentul „războiului făinelor”, pe care Voltaire îl susține în articolul *Blés*. Autoritatea lui morală era atât de mare încât faptul de a susține ministrii dacă aveau dreptate sau de a-i dezavua în caz contrar avea un impact vizibil asupra deciziilor finale

la nivelul etatic cel mai înalt. Într-o serie de articole: *Blés, Impôts, Lois, Propriétés, Régions ...* Voltaire se dovedește un precursor al politicii moderne de dezvoltare. Ideile susținute de el vor sta la baza reformelor instituite de Revoluție și chiar înainte: tortura (la question) fusese parțial suprimată de ministrul Necker, egalitatea fiscală decretată, greutățile și măsurile sunt standardizate și uniformizate la nivel național. Corosivitatea satirică a lui Dickens și viziunea coșmărescă a „subteranelor” societății londoneze prezentă în *Oliver Twist* au condus în 1847 la suprimarea numitei *Poor Law Commision*, responsabilă în bună măsură de situația socială dezastruoasă din epocă. După publicarea lui *Nicholas Nickleby*, roman al universului concentraționar al „școlilor din Yorkshire” în care erau închiși copiii cu probleme de comportament, taratzi, indezirabili, provenind din familii câteodată înstărite, respectivele școli, devenite obiect al oprobriului public, încep să se închidă una după alta. Cu o altă ocazie, Dickens se asociază lordului Ashley pentru a limita timpul cotidian de lucru în fabrici care în epoca respectivă începea la 5h30 dimineața și se termina la orele 20h30 seara, șase zile pe săptămână. Pe când era copil, la vârsta de 11 ani, Dickens gustase deja timp de câteva luni din munca într-o fabrică londoneză de cremă de ghetă și cunoștea în consecință din interior teribila realitate a muncii copiilor în manufacturi. Prin eforturile lui, timpul de lucru cotidian va fi limitat la 12h pe zi în 1833 prin așa numitul *Factory Act*. Un progres considerabil. Unul dintre biografii lui Dickens, Jean-Pierre Ohl, constată că, începând de la *Nicholas Nickleby*, Dickens putea constata în ce măsură opera lui „a modificat obiceiurile, aspirațiile, visurile contemporanilor lui” „[...] a modifié les habitudes, les aspirations, les rêves de ses contemporains.” (Ohl 2011, 90) Rudyard Kipling reușise să pătrundă atât de profund în cutele mentalului britanic și nebritanic încât, relatează Somerset Maugham (1998, 35), „Când călătoreai în estul asiatic, era uimitor să vezi numărul de persoane care se modelaseră pentru a spune astfel după personajele pe care el le inventase.” Faptul este stupefiant pentru osmoza literatură-viață reală „În așa fel încât el n-a inventat numai personaje de ficțiune, dar a și creat în viața reală. Erau oameni de ispravă care au îndeplinit cât de bine puteau sarcinile care le erau asigurate.” (*Ibidem*, 36) La publicarea lui *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, o anchetă a fost diligentată la școala de la Cowan Bridge unde surorile Brontë se aflaseră interne în condiții inumane și unde Maria Brontë, sora cea mai în vârstă, contractase tuberculoza care i-a fost fatală. Directorul, un anume Wilson, a fost dat afară, iar școala mutată într-un loc mai propice pentru sănătate. Literatura a modificat timp de secole mentalitățile sociale. În vizită la Londra în aprilie 1919 Virginia Woolf vede involuntar orașul: „[...] îndeosebi priveliștea bisericilor albe și a palatelor de pe podul Hungerford, cu ochii lui Defoe. Am văzut bătrânele vânzând chibrituri cu ochii lui; și fata șleampătă ce se aținea pe lângă trotuarul din St. James Square mi s-a părut că descinde din *Roxana* sau *Moll Flanders*. Da, un mare scriitor impunându-mi-se mie după 200 de ani.” (Woolf *A Writer's Diary* 12 aprilie 1919)

Am omis contribuțiile lui Panait Istrati (*Confessions d'un vaincu*, 1935), a lui Pasternak (*Doctor Jivago*), *Ferma animalelor* și 1984 ale lui Orwell, și mai cu seamă *Arhipelagul Gulag* al lui Soljenițan în fisurarea morală și politică a mitului comunist, modelul vehiculului lunar utilizat la prima debarcare pe lună în 1968 sugerat de un scriitor și nenumărate alte avansări și reglaje sociale

impulsionate de scriitori: „Datorită submarinului și rachetei lui Jules Verne aceste proiecte au putut să existe într-o zi, datorită lui 1984 a lui Orwell (operă o! pe cât de science-fiction) s-au putut realmente opri legile fișajului informatic. Datorită *Celei mai bune dintre lumi* a lui Aldous Huxley comitetele de etică au frânat manipulările genetice pe om. Trebuie mai întâi să imaginezi minunile viitorului pentru ca ele să poată să fie construite într-o zi de ingineri. Trebuie mai întâi să anticipezi orori-le viitorului pentru a le putea împiedica”.¹

În secolul XIX influența oamenilor de condei pare a fi atins un apogeu istoric: o ședință tumultoasă în parlament soldată cu votarea unor legi importante avea mai puțin ecou public decât apariția foiletoanelor lui Eugen Sue, Dumas, Balzac sau Paul Féval în *La Presse*² sau *Le Siècle*³. Foiletonul supraviețuiește până în secolul XX când Raymond Roussel publică bună parte din operele sale de tinerețe în le *Gaulois du Dimanche*. În Franța, foiletonul are o solidă tradiție. D-ra de Scudéry, pe care nimeni n-o mai citește astăzi, a publicat între 1649 și 1653 cele 13 095 pagini ale *Marelui Cyrus*, inventând în același timp foiletonul și romanul fluviu cu cheie. Mai târziu, d-ra de Sudéry a recidivat cu *Clelia, povestire romană* și alte romane până la stingerea ei din viață la venerabila vârstă de 94 de ani. Alte țări – în special Anglia, Statele Unite – au fost și ele atinse de mania foiletonistică. Dickens, Thackeray, Elisabeth Gaskell, Stevenson, James Joyce publică în foileton, iar când în noiembrie 1837 aventurile clubului Pickwick se opresc la episodul al 40-lea, lumea londoneză este traversată de un frison de frustrare. Anthony Trollope în Anglia, Walt Whitman și Henry James în Statele Unite intuiesc valoarea acestui vector de comunicare, echivalentul seriilor de televiziune de mare succes de astăzi, și se lansează în foiletonistică. Ultimul publică *Americanul* în *Atlantic Monthly* (1875-1876)⁴, Vârsta dificilă în *Harper's Weekly*, *Vechiturilor de la Poynton* în *Scribner's Magazine* (1888), *Reflector* în șase numere ale lui *Macmillan's Magazine* (1888), etc. Or toate aceste fenomene sunt amplificatori de celebritate și implicit de influență socială pentru scriitori. Orice poziție politică religioasă, socială luată public de ei are efecte majore asupra mersului societății.

Scriitorul devine prima celebritate mondenă, cel dintâi „people”, „jet set” *avant la lettre*, cel a căruia viață, detalii de comportament, prietenii, acte cotidiene încep să intereseze publicul în cel mai înalt grad. Balzac, Dumas, Hugo, Barbey d'Aurevilly, Oscar Wilde au oferit pletoră de pretexte unor hagiografii savuroase marcate de dandismul vestimentar – bastonul cu măciulie de aur bătută în turcoaze al lui Balzac, costumele sofisticate ale lui Barbey d'Aurevilly sau Dumas, aventurile amoroase picante ale lui Vigny sau Hugo, extravagantele vestimentare și comportamentale ale lui Wilde, posturile politice ale lui Lamartine.

Decăzută în epoca internetului din poziția ei centrală în viața socială pe care o deținuse până în secolul XX, literatura nu este moralmente încă moartă. Diminuată în formele ei tradiționale – romanul, nuvela, poezia, chiar teatrul -, așa cum am fi tentați să credem, ea pare a se fi refugiat în nișe marginale, devenite acum importante – precum scenariul - ea animă imperiul universului filmic. Serialele de televiziune au moștenit vocația foiletonului care continuă să supraviețuiască. Filmele sunt adevărate narațiuni în imagini când au la bază un scenariu, iar multe sunt turnate direct după un roman. Dar și publicitățile, discursurile politice, juridice, spectacolele de diverse genuri implică

miniscenarii și o virtuozitate verbală care ține de tradițiile retoricii și literaturii de calitate. Alte fenomene, „marginale”, precum genetica textuală o proiectează în prim planul atenției ca sursă a științei creației. Cadavrul literar se mișcă încă!

În manuscrisele inedite rămase la moartea sa, Mircea Eliade admitea că impresia de secularizare a societății este falsă. Dinamismul metafizic al Europei și Americii le-a făcut doar să escaladeze o fază nouă. Vechii sfinți ecumenici sunt înlocuiți de noii sfinți: rock stars, top modele, fotbaliști, scriitori, oameni politici vedetizați, cântăreți, animatori de televiziune. Dezlănțuirile de entuziasm pe care le declanșează fiecare dintre aparițiile lor seamănă foarte bine, remarcă Eliade, cu procesiunile dionisiace în delir, autografele conservate ca adevărate relicve, mesele meciurilor de fotbal cu ritualul lor sunt noile forme ale spiritului religios actual. Scriitorul major continuă și el să existe ca figură cvasi-sacralizată în imaginarul colectiv, chiar dacă el nu mai este plasat la aceeași înălțime ca în secolul XIX. Întrat în manualele școlare, muzeificat, editat în ediții monumentale gen *Bibliothèque de la Pléiade*, scriitorii și-au ocupat locul în panteonul național căruia i-au aparținut. Și chiar contemporanii, prin intermediul lecturii care se mai practică încă, a emisiunilor de televiziune, a intervențiilor în cursurile universitare, a filmografiei scenarizate după operele lor, exercită o influență notabilă asupra mentalităților actuale.

Referințe bibliografice

- Maugham, Somerset W. (2009). *A Writer's Notebook*, New York: Penguin Random House.
Ohl, Jean-Pierre (2011). *Charles Dickens*, Paris: Gallimard.
Vigny, Alfred de (1948), *Oeuvres complètes*, II, Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Note

- 1 Bernard Werber (n. 1961), autor de science-fiction și de povestiri filosofice, membru al colectivului La Ligue de l'imaginaire, este creatorul sitului *Web l'Arbre des possibles*, „projet pour rechercher ou imaginer les futurs possibles de l'humanité”.
- 2 Creat de Emile de Girardin, *La Presse* marchează invenția jurnalului modern, de mare tiraj, finanțat în parte prin reclame publicitare. În 1838, Girardin recidivează reinventând romanul-foileton prin publicarea lui *Pascal Bruno* și a *Căpitanului Paul Le Capitaine Paul* de Dumas, două povestiri de aventuri și războaie. Geniul marketing al lui Girardin consta în înțelegerea faptului că se intra în era comunicației de masă. În vreme ce librării-editorii nu-și recuperau banii decât atunci când ultimul exemplar dintr-un roman era vândut iar precaritatea și falimentele lor erau legiune, uniunea dintre jurnalistică și editură propriu-zisă prin ideea foiletonului, a romanului fracționat și vândut pe bucăți s-a dovedit genială, a permis supraviețuirea și realizarea marilor autori.
- 3 Grație foiletonului *Celor Trei muschetari* care îi face să explodeze tirajul, în primăvara anului 1844, Dumas devine scriitorul cel mai popular din Franța și probabil din Europa, depășindu-l pe cel anterior al lui Eugène Sue cu *Misterele Parisului* publicate în același periodic.
- 4 Scadențele foiletonului îi induc angoase. Se întrebă ce s-ar fi întâmplat dacă își rupea un braț sau dacă ar fi fost lovit de o boală gravă sau o „altă calamitate fizică sau intelectuală” câtă vreme se afla în lanțurile obligațiilor foiletonului. (James *Preface* à l'Américain, 1980 : 36)

Nu există lanțuri pentru libertate!

Ani Bradea

Cu aproape jumătate de an în urmă (pentru *Tribuna* nr. 450/1 iunie) am scris un text pe care-l dedicam, precedând aniversarea zilei sale de naștere, scriitorului și jurnalistului german, născut în România, Hans Bergel. Articolul meu avea ca bază de pornire volumul omagial redactat de Mihaela Malea Stroe,¹ în care sunt reunite o serie de articole despre viața și opera scriitorului precum și două dintre multele interviuri acordate. Aminteam atunci, într-o pagină de revistă urmată de publicarea unui poem inedit trimis de Hans Bergel pentru *Tribuna*, câteva aspecte din biografia dramatică a autorului, care i-a nutrit literatura (scrisă în exclusivitate în limba germană dar tradusă în mai multe limbi, din păcate numai câteva opere au apărut și în România), atât prin reflectarea tragismului unui sistem opresiv, existent în țara noastră după cel de-al doilea război mondial, cât și prin elogiul adus peisajului românesc, adăugându-se aici și tema esențială a contactului cu un multiculturalism despre care avea să afirme mai târziu: „[...] mă trag de pe meleaguri unde multiculturalitatea era ceva firesc. [...] Or, acest spațiu multicultural, multiethnic a însemnat – analizând retrospectiv – un câștig pentru mine, un belșug de inspirație. Eu cred că tocmai de aceea nu am avut probleme cu întâlnirea altor culturi, diferite de a mea. [...] personalitatea mea este și va rămâne marcată, până la sfârșitul vieții, de amprenta culturală a acestor plaiuri. Mi-am dat seama de acest lucru târziu, când eram departe de România, iar pe măsură ce înaintez în vârstă, devin tot mai conștient că așa este”²

O vârstă minunată care se apropie de centenar, o vitalitate și o „necesitate imperioasă de a scrie”³ care bucură și în același timp obligă orice confrate pentru care misiunea scrisului este datorie de viață. Cât despre textul bergelian, odată descoperit este imposibil să nu-ți dorești să citești mai mult și mai mult (cel puțin atât cât găsim tradus în română) pentru că, așa cum bine puncta Adrian Lesenciuc, ne revine obligația „să recuperăm, lucrare după lucrare, o operă care își clamează apartenența la limba română”⁴

Este și motivul pentru care revin acum cu un nou text, construit de data aceasta în marginea unui roman care se înscrie în seria cărților obligatorii pentru reconstituirea istoriei noastre reale, apartenența acestui volum la literatura română fiind observată de presa străină încă de la apariția versiunii sale în limba germană, în anul 1977⁵: „În fond acest roman este o carte a românilor, face parte din literatura română, chiar dacă este scris în Germania...”⁶. Caracterul memorialistic al romanului este clarificat chiar de autorul său într-un interviu⁷ acordat lui Iulian Cătăluș în 2017, la Gröbenzell, domiciliul din Germania al scriitorului: „În romanul *Dans în lanțuri* am rezumat tot ce am trăit în cele peste două decenii de comunism și permanentă rezistență pe diferite plaiuri. Desigur că îmi sunt cunoscute opere literare românești care tratează cu precădere perioada stalinistă. [...] Cu *Dans în lanțuri* mă simt în compania lor”.

Eu am citit a doua versiune românească, apărută la Editura Ecou Transilvan⁸, în 2015, în traducerea lui George Guțu, dar prima ediție în

limba română a fost publicată de Editura Arania din Brașov, în 1994. Personajul central, Rolf Kaltendorff, căruia i se atribuie experiențe și însușiri care-l dovedesc drept *alter ego* al autorului⁹, își re trăiește trecutul într-un episod agonizant provocat de o stare febrilă după ce ploaia care-l udase cu o zi înainte îl îmbolnăvește. În delirul stării de inconștiență provocată de febră, timp de o noapte întreagă, personaje din trecutul său îl vizitează, imaginar desigur, pentru a-i aminti existența aventuroasă din România, cauzată de șicana Securității, dar și ororile trăite în închisorile comuniste, ca deținut politic. Despre acest roman Ana Blandiana spunea (fragmentul este reprodus pe ultima copertă) că este „cel mai complex, cel mai subtil, cel mai în cunoștință de cauză despre teroarea comunistă din România anilor 1950”; iar Arnim Mohler (*Criticon*, München), text evidențiat de asemenea pe copertă, că „Universul care se deschide în fața noastră în această carte mustește de o tensiune copleșitoare. Ceea ce evocă acest om din memoria lui se remarcă printr-o cumplită limpezime”. Despre această „cumplită limpezime” aș vrea să vorbesc mai departe, fiindcă este senzația certă, răvășitoare pe care am avut-o la rându-mi citind cartea, chiar dacă personajele se desprind dintr-o ceață atât de groasă încât, o vreme după aceea, păcla încă le mai „atârna de mâini și de umeri în fășii subțiri” (p.13). O descriere atât de puternică, în ciuda caracterului metaforic, încât ai senzația că te afli în același salon cu Rolf Kaltendorff și, privind prin ferestrele mari, asști la nașterea personajelor din peretele de ceață.

Prieteni, cunoștințe întâlnite în locurile de detenție, sau în alte conjuncturi tragice, vin la întâlnirea închipuită, prilejuită de finalizarea lucrărilor de construire a casei de pe malul lacului, cu propriile lor destine, cu propriile povești tulburătoare, care, împreună, reconstruiesc atmosfera de teroare a anilor '50, în care intelectuali de marcă, sau alți reprezentanți ai categoriei celor cu „origini nesănătoase”, au fost umiliți, tracasati ori aruncați în pușcării. De departe cel mai puternic, mai de



Záborszky Gábor
tehnică mixtă, 100 x 80 cm

Gest dezordonat (2016)

impact capitol al romanului este *Cabinetul fantomă*. Fragmentul evocă teribila experiență trăită de autor (și redată în roman cu ajutorul personajului principal) în tenebrele Fortului subteran nr. 13 Jilava. Dincolo de descrierea frustră, cu acuratețe a suferințelor îndurate, a mizeriei înconjurătoare și a mizeriei umane în care deținuții erau siliți să conviețuiască, în întuneric, șochează „lumina” pe care spiritul liber al celor închiși reușește să o aprindă în sufletele lor. Sunt personaje care, grație măiestriei desăvârșite a prozatorului, reușesc să transmită această senzație și cititorului. Pentru că nu știu cum altfel îți poți imagina acel obscur culoar din tunelul subteran, printre paturile etajate ale deținuților, înșirate de-o parte și alta de-a lungul pereților, străbătut de mai multe ori pe zi, în ambele sensuri, de Rolf Kaltendorff însoțit de doctorul Braha cu care discută literatură, artă, filozofie, altfel decât luminos! Temele zilnice, permanente de discuție ale acestor oameni de spirit, care-și împărtășesc impresiile, ideile, concluziile unei educații rafinate, desăvârșite, aruncă o lumină asupra monstruoșității locului, transfigurându-l. Urmărindu-i, cititorul are aceeași impresie ca personajul Kaltendorff: „Cele câteva mișcări cu mâinile cu care-și însoțise anumite pasaje din ceea ce zisese dovedeau siguranță și precizie, ca acum câteva zile când îmi vorbise despre Rilke, recitând *A zecea Elegie*, pe un asemenea ton, de parcă purta o discuție cu un cunoscut într-o după-amiază caldă de toamnă într-un parc din București sau Paris” (p.223). Contrastul celor două planuri, real și imaginar, este brutal, de neimaginat dar totuși posibil, și din pricina asta extrem de tulburător.

Cabinetul fantomă este un „guvern” din umbră, format din specialiști bine pregătiți profesional pentru toate portofoliile, care se întrunesc periodic în „saloanele” dintre paturile de fier pentru a discuta planurile de redresare a țării și modalitățile punerii lor în practică după eliberarea „miniștrilor” din măruntaiele temniței, odată cu înlăturarea monstruosului regim, căruia nimeni nu i-a bănuțit longevitatea. Iluzia bătrânilor care compun cabinetul este alimentată de doctorul Braha și de mai tânărul membru convins de acesta să facă parte din joc, Rolf Kaltendorff. Ambii înțeleg astfel să le facă zilele mai suportabile bătrânilor intelectuali, care vor sfârși, pe rând, în cumplita închisoare subterană.

Scena terifiantă care dă titlul romanului, imaginea ciobanului cu lanțuri la picioare și o bilă de fier de cinci kilograme prinsă de una dintre glezne dansând, în puterea nopții, gol în mijlocul celei, un dans tradițional din munții Maramureșului, este în fapt continuarea ideii obsesive a autorului din nuvela *Prințul și bardul*, scriere care a constituit capătul de acuzare a lui Hans Bergel la 15 ani de închisoare în procesul de la Brașov, din 1959, cunoscut în istorie sub numele de „lotul scriitorilor germani”. Interpretarea cu dublu sens a textului, dintre care unul ostil comunismului, decriptat autorităților de un așa-zis prieten al autorului, a fost singurul argument al acuzării. În nuvela istorică, Bardul îi spune Prințului: „Sunt liber chiar dacă mă pui în lanțuri”. Mulți ani mai târziu scrierii acestui text, într-un film realizat de Televiziunea Română¹⁰, *Deportații: Dans în lanțuri*, Hans Bergel, cu referire la scena din roman, declara: „Acest dans este expresia libertății până și în lanțuri”. Preocuparea de a dovedi că libertatea interioară a individului nu ține de libertatea sa fizică devine, de-a lungul timpului, un leitmotiv obsesiv al autorului, pentru că „nici un dictator nu va trebui să poată să se laude că a ucis în cei torturați voința lor de libertate” (p.228). Și asta chiar dacă „în rândul oricăror popoare, religii și culturi există întotdeauna un soi de oameni care ne fericesc cu călăi” (p.127).

Un romantic pur sânge

Constantin Cubleșan

Hans Bergel este acel tip de emigrant care a reușit să ajungă de acasă acasă. Adică dintr-un loc în care s-a născut în altul care-l reprezenta, din punct de vedere al limbii și culturii. Cu toate acestea, scrierile sale, precum și propriile declarații au lăsat mereu să se înțeleagă că „sindromul exilatului” nu i-a rămas necunoscut, ci, dimpotrivă, l-a trăit dramatic la puterea a doua. „Poate că sunt și rămân un străin în această țară a limbii mele materne, în pământul căreia este îngropat tatăl meu și-al cărei cetățean am redevenit și eu acum [...] Dar cu siguranță sunt un străin în țara în care m-am născut și am copilărit [...] patria nu mai poate exista pentru noi decât în noi înșine” (p.134). Două patrii înseamnă însă, paradoxal, mai puțin decât una. Pentru că un sentiment de înstrăinare te macină din ambele părți. În monografia¹¹ pe care i-a dedicat-o, Renate Windisch-Middendorf a creionat „profilul omului fără patrie”. Prezentând volumul în Dilema Veche¹², Alexandru Cizek nota: „Într-un scurt epilog autoarea trasează cu mult discernământ profilul «omului fără patrie», plecând de la câteva mărturii percutante ale lui H.B. De pildă, în al 44-lea an după emigrare, acesta se întreba, dilematic: «Sunt eu german? Conform nașterii, limbii materne, educației și formației mele și încă conform pașaportului, da... însă, cu cât trăiesc mai mult în Germania, cu atât mă simt mai înstrăinat printre germani» (citată dintr-o scrisoare adresată de H.B. autoarei – trad. Cizek). Este o declarație de mare luciditate, ilustrând tipica sfâșiere lăuntrică a emigrantului trăind între două lumi diferite: ne-maiaparținând celei din care a plecat, îndelungata ședere în noua țară nu face decât să-i crească sentimentul înstrăinării...”

Îndrăznesc să afirm, în concluzie, că Hans Bergel nu este „omul fără patrie”. El este tragicul posesor al mai multor patrii, dintre care cea mai importantă este cea din sine însuși, după cum recunoștea. Și tot după spusele domniei sale „timpul este singura realitate din viața unui om” (p.7). Nu poate fi decât motiv de bucurie faptul că-l împărțim.

Note

- 1 Hans Bergel, *Nevoia imperioasă de a scrie*, Editura Eikon, București, 2020
- 2 Hans Bergel, „Întâlnirea cu civilizația și cultura română a fost decisivă pentru tot restul vieții mele” - un interviu realizat de Eugenia Bojoga la Tübingen, în martie 2021, pentru revista *Contrafort* din Chișinău
- 3 Mihaela Malea Stroe, *Interviul cu Hans Bergel în Revista Literară Libris*, nr.1/martie 2017
- 4 Adrian Lesenciu, „Pledoarie pentru recuperarea unui mare scriitor”, text publicat în *România literară*, nr. 12/2021
- 5 Hans Bergel, *Der Tanz in Ketten*, 1977
- 6 În cotidianul *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, evocare din interviul realizat de Eugenia Bojoga, anterior citat.
- 7 Iulian Cătălui, *Interviul cu scriitorul Hans Bergel*, „Brașovul a fost cel mai însemnat loc în cei 43 de ani petrecuți în Transilvania. Aici se află până în ziua de azi rădăcinile mele afective – și nu numai ele”, în *Revista Astra*, nr. 3-4/2017
- 8 Hans Bergel, *Dans în lanțuri*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2015
- 9 Cu referire la întreaga sa operă, în interviul din revista *Contrafort*, mai sus amintit, Hans Bergel spunea: „Eu nu pot scrie nu doar romane, dar și eseuri, dacă nu este vorba de ceva trăit realmente de mine”.
- 10 *Deportații: Dans în lanțuri - interviu cu scriitor - Hans Bergel*, episod din seria documentară *Deportații*, difuzat pe 20 octombrie 2018 la TVR3, realizator – Cristian Amza, cu participarea doamnei Anneli Ute Gabanyi, istoric și analist politic din Berlin
- 11 Renate Windisch-Middendorf, *Der Mann ohne Vaterland. Hans Bergel – Leben und Werk/Un om fără patrie. Viața și opera lui Hans Bergel*, Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin, 2010
- 12 Alexandru Cizek, *O carte despre un om minunat din Transilvania, Dilema Veche*, nr. 426/12-18 aprilie 2012

Este, fără îndoială, o autentică performanță să poți continua, ani de zile, într-un perimetru literar obsedat de experimente poetice violente, de răscoliri ostentative ale mizeriilor realităților actuale, să poți rămâne oarecum senin, distant și puțin preocupat, poate chiar deloc, de toate acestea, cultivând în poezie melodicitatea, cuvântul decantat în rime alese, pentru a exprima sentimente autentice, curate și idei înălțătoare. De acestea se face *vinovat* George Tei, unul dintre poezii performanți în exercițiul formelor fixe – sonetul, rondelul ș.a. – trecând nepăsător pe lângă inovațiile, mai mult sau mai puțin viabile, ale confrăților, de parcă ele nici n-ar exista. A publicat nu puține volume de versuri, fiind remarcat de personalități disticte ale criticii literare care, nu doar că l-au încurajat în demersul său impresionant dar i-au și consacrat personalitatea. Astfel, Ion Rotaru, considerându-l printre parnasieni, îi apreciază rafinamentul formal al expresiei, văzând în el „un șlefuitor de cuvinte” și un „practicant al genului scurt”, sonetul, rondelul, în tradiția ce coboară de la Petrarca până la Macedonski și așa, mai încoace. Alexandru Balaci îi aprecia poezia „inșolită”, George Stanca descoperea la el „savoarea rimei, a ideii rimate” a cuvintelor cu „parfum împerecheate”, Nicolae Georgescu remarcă în lirica acestuia „diagrame melodice” într-o „poezie cantabilă, elegant metaforizată, de un (auto)ironism elegant”, etc., etc. Într-unul din numeroasele sale rondeluri, își mărturisese, de altfel, propriul crez în acest tip de poezie: „Te-aș fi iubit de nu-mi erai stăpână/ Dar te-aș urî de m-ai lăsa străin/ Și nu știu cât distanța ne amână/ Un ultim pas – destin înspre destin./ Ascult și mă ascuți ca o fântână/ Prea plină de ecoul ei prea plin,/ Te-aș fi iubit de nu-mi erai stăpână/ Dar te-aș urî de m-ai lăsa străin./ Cu greu, reîntruparea ți-o mențin –/ Dau viața mea târziu pe-o altă mână/ Și voi plăti cu drumurile până/ Ne vom plia amiezile ce vin./ Te-aș fi iubit de nu-mi erai stăpână...” (*Rondel dedicat poeziei*). În 2019 și-a publicat o amplă antologie, *M-am întors...* (Editura Topoexim, București) din versurile sale de dragoste. George Tei e un veșnic îndrăgostit, nu de o persoană anume ci de femeia în sine, în care vede dăruindu-i-se atât frumusețea naturală cât și căldura unei afecțiuni posibile. E romantic în incantația ce o dedică... iubitei: „Poate un vis te-a îndrumat spre mine/ Sau, poate, dorul zilelor de mai./ Când teii toți se-ntorc să mai suspine/ După a ta iubire... Dar... mai stai!// Așteaptă să mai treacă noaptea asta/ Să își deschidă, ziua, drumuri noi;/ De va veni spre tine și năpasta./ Să nu mă certi... vom nemuri în doi” (*Te voi iubi*). E un melancolic, aidoma tuturor romanticilor pur-sânge, rememorând cu tristețe clipele petrecute în dulci îmbrățișări pasionale: „De câte ori te căutam, spuneai/ Că umbra mea mai umbră se va face/ Și rana ce urma să mă aprindă/ Sub timpul tău, în zbor se vor pfa-ce...// De câte ori nu te priveam de-ajuns/ Reîntrebai: «de ce mă ții în brațe?»/ Și îmi zâmbeai, dar zâmbetul acela/ Nu mai știa de ce să se agațe...// De câte ori te mângâiam... plângeai/ Și lacrimile deveneau păcate;/ Se întorceau suspinele în mine/ Și frunzele mureau nevindecate...” (*De câte ori*). Nu refuză gesticulația largă, entuziastă, a chemărilor patimilor trubadurești: „E, încă, vremea trubadurilor, băieți –/ Uitați atâtea rele ce vi s-au pus în spate;/ Săriți pe caii albi ai vâr-stelor ce aveți;/ Ecouri de copite să risipească toate/ Bătrânele precepte că nu ați fi isteți./ Iubire cântă iar-și această zi senină! [...] Alegeți-vă, singuri, un dor ce vă alină!/ Numai odată ora de o găsiți pe unde/ Eternele ispite v-ar prinde cu lasoul./ Scăpați de ea mai iute, că nu știți ce s-ascunde./ Chemați-mă acum, să vă îndemn ecoul/ Unde s-ascunde drumul, ca să vă am secunde...” (*E vremea*). În haloul acestei patimi se și autodefinește, copleșit de sentimentul tristeții iubi-

rilor pasagere, imaginându-se ca un damnat ce-și deplânge soarta: „Sunt omul de pe stradă ce tremură cu-vinte./ Sunt Cavalerul Negru ce trece către zori./ Sunt, totodată, ziua ce cade înainte,/ Încoronat de versuri și de poeme... ori// Trădat de câte-o noapte ce nu se mai închide,/ Îmi voi lăsa mirarea pe unde voi putea;/ Îmbrac la întâmplare și celelalte ide/ Ce mă așteaptă, încă, de dincolo de Ea./ Și omul de pe stradă ce trece printre fluturi/ Împrejuindu-și viața cu câte-va ninsori,/ Va scormoni prin temple... durerile să-i scuturi/ De va găsi puterea ascunsă în comori” (*Omul de pe stradă*).

A publicat aproape în fiecare an câte un volum tematic. În 2016, *Remember* (Editura LifeArt, București), în manieră macedonsckiană dedicând poeme aproape tuturor elementelor ambiantului: *Rondelul teiului singuratic*, *Rondelul ierbii*, *Rondel de vară*, *Rondel de seară* ș.a., dar și *Rondelul credinței*, *Rondelul dezmoștenirii*, *Rondelul prieteniei* ș.a. Exuberant un rondel pentru închinarea cupelor cu vin: „Să bem, prieteni, viața e o toană/ Nimic din ce-i lumesc să nu ne scape –/ Și în pahare-acum de ni se toarnă/ Să ne deschidem sfintele supape./ Surâsul din privire – blândă mană/ Din fiecare glumă să se adape;/ Să bem, prieteni, viața e o toană/ Nimic din ce-i lumesc să nu ne scape –/ Deși nostalgic ne aflăm în toamnă/ Chiar și timid, tristeța nu încapă... / Să navigăm către o altă dană!/ Când vom strivi o lacrimă sub pleoape// Să bem, prieteni, viața e o toană!” (*Rondel cu dedicație*).

În 2017 a publicat un volum de sonete, *Culorile sonetului* (Editura Topoexim, București), excelând, de asemenea, în cultivarea formelor fixe („Mă caut printre forme”, se confesează într-unul din poeme), decantând, după tipicul clasic, sentimentele pure ale unui îndrăgostit („Sunt robul tău, iubire”, declamă într-altă parte), fiind tentat și el, ca atâția alți asemenea iubitori al sonetului (Radu Cârnci, Horia Bădescu ș.a.), de inovații în structura acestuia. Așa, bunăoară, în *Sonetul CXV*, așează terținele în fața catrenelor, căutând însă aceeași cadență clasică în lamentoul însingurării: „Alerg pe străzi plouate de nectare/ Însingurat parcurg noaptea din mine –/ Prin liniștea rămasă-n așteptare./ Însingurat parcurg noaptea din mine –/ Nici pașii tăi tăcuți nu vor să-nchine/ Măcar un tainic răsărit de soare./ Alerg pe străzi plouate de nectare/ Cu visele purtate în chimire,/ Când rătăcit prin câte-o întrebare,/ Când aninat de-o nouă amintire...// Și zorile mă prind în căutare./ Să regăsesc cuvintele senine/ Alerg pe străzi plouate de nectare./ Însingurat parcurg noaptea din mine”.

Atunci când abordează (pentru a fi în modă /?/) versul liber, devine mai degrabă moralist, versurile sunt „gnomice”, metaforizate intens, meditația având rezonanța haiku-ului: „...vremea nu permite/ Încăunarea trecutului/ și nici umbra lăsată/ pentru a face/ dreptate/ nu s-a decis/ să întrebe nopțile/ unde au fost ieri...// visurile/ au trecut deja// se vor pregăti/ să urce/ între celelalte speranțe/ pentru ca/ altcineva să îmbrace/ următoarea discriminare...” (*Nu caut timpul*).

George Tei pare un poet rătăcit în veacul său, în care, nostalgicul romantic și sentimental, mereu îndrăgostit și părăsit de iubite, cum se arată în întreaga sa lirică, cată a-și afla locul, pe care îl merită cu îndreptățire. De altfel, muzicalitatea versurilor, rimele căutate și alese cu mare grijă (deși, totul curge fluent, fără efort în acest discurs de ordin clasicizant) îl recomandă pentru o situare aparte în peisajul liricii noastre actuale, originalitatea nelipsindu-i în tocmai practicarea briantă a tiparelor ce par înghețate în rigoarea lor prozodică. E un veritabil poet al iubirii, al nevoii de puritate și de adorare a frumuseților eterne, totul măsurat în dimensionalitatea artei cuvântului.

Orașul dintre oglinzi

Christian Crăciun

Viorica Răduță este unul dintre cei mai *pu-ternici* scriitori de azi. Preocupată exclusiv de *literar*, nefăcând parte din niciun grup de influență, are un stil atât de personal încât în orice scrie: roman (Înainte de exod, Irozi, Hidrapulper, Mamamea moarte (sic!), Vremea moroiului), poezie (Al 13-lea Iov, Cam toți murim, Mama întrebă dacă stau până seara, Ai moartea pe față) sau eseu (Interpolări și interpolări), amprenta ei stilistică devine imediat recognoscibilă. Enumerarea de mai sus este incompletă. Autoarea are un fel de a tăia fraza, de a suspenda brusc mesajul, lăsând o aură de ambiguitate, ca și cum ar scanda după un ritm interior pe care, odată ce l-ai deslușit, îl urmezi tu însuși. *Un calcan pe Lipscani*¹ este un roman care se încadrează într-un ciclu „geografic”. Este vorba de geografia literară – mitică, despre care ne-a învățat Cornel Ungureanu. Să precizăm de la început că Lipscaniul nu este cel bucureștean, ci vechea stradă comercială din centrul Ploieștiului, dispărută sub tăvălugul modernizărilor. Așa se și încheie romanul, prin această distrugere: „Într-o clipă calcanul *Primăriei noi*, în picioare lângă Palatul Administrativ în construcție, a luat-o pe Lipscani, ca și cum Ploieștii vechi plecau”. Prin romanul de față, Ploieștiul, oraș oximoron, cu ascendență literară într-o stea dublă, Caragiale & Nichita, intră în geografia literaturii nu doar ca mediu social sau metafizic, ci ca personaj pur și simplu, spațiu uman și fizic. Așa cum avem Bărăganul, Dunărea, Brăila, Banatul, orașe ca Iașiul sau Clujul, nu mai zic de București. Citite în succesiune, romanele Vioricăi Răduță alcătuiesc un ciclu, desenând un spațiu inedit: Boldești – Scăieni, cu îngemănarea simbolică a fabricii de geamuri cu cea de cartoane (ar fi bine ca romanul de față să fie citit în tandem cu *Hidrapulper*), Râmnicu Sărat (*Orașul închis*) și acum Ploieștii.

Personajul principal, - un alter ego probabil, dar ce importanță are? - care leagă mediile și momentele, personaj reflector, este Ileana Bârsan, care muncește mai întâi la *Mucava*, apoi este profesoară în Ploiești. Ea este suveica din a cărei alergare se alcătuiește modelul întregii istorii a urbei și împrejurimilor: de la legendarul Moș Ploae, domnii fanarioti și Falansterul lui Diamant de la Scăieni, până la Vasile Paraschiv (acum doar un graffiti rămas pe un bloc din centru: „Vasile Paraschiv tace, scris pe zidul blocului care ține umbră Catedralei Sfântul Ioan ca să aibă răcoare lumânările”) și asasinarea de către Securitate a inginerului Dumitru Tomozei. Dar toate topite într-o atmosferă compactă, rezultată din îmbinarea în discontinuitate cronologică a fragmentelor de puzzle și din percepția hipertrofiată a detaliilor. Ca și Mihăiță din *Orașul închis*, Ileana Bârsan este personajul care umblă, umple spațiile și timpul, și dă sens poveștilor oamenilor. Construcția romanului este una mozaicată cronologic dar și tipologic, salturile și revenirile sunt imprevizibile, fiind una dintre explicațiile luminii onirice care scaldă finalmente totul. Viorica Răduță este, în mai tot ce scrie, un formidabil poet al negrului, al umezelii care impregnează totul, al mucegaiului și degradării. Oamenii, casele, orașele cad cu toatele sub acest blestem, totul se umflă, dospește, ca hrănit de un țaic al răului. „Mucavaua intră până în curți și în case”, ...

mașinile își freacă umbrele de somnambulii care intră sau ies de la Mucava, cu mâinile ca în smoa-lă”. Somnambulismul acesta este una dintre mărcile personajelor din mai toate romanele autoarei. „Complexul de blocuri din centru fusese construit pe vechiul lac. Acolo creștea stuf și acum. Creștea și în femei”. Ultima propoziție este iarăși caracteristică și stilistic, așa curge adesea textul romanului: după un enunț „obiectiv”, metafora te aruncă vertiginos în poetica fabulosului. Realismul social și politic al romanului (Viorica Răduță este un excepțional romancier al uzinei – spațiu infernal – al mediilor sociale marginale cele mai diverse) trece astfel firesc, pe fiecare pagină în poetic și fantastic. „Paraschiv avea domiciliu forțat și capul pleșuv și rațele care-i mâncau din cearcăne”, „Așa veneau de repede în scaun și se sculau domnii că și lăcustele au intrat în crăpături, crezând că sunt câmpurile locuite de secetă, iar timpul vine cu întunericul”. „Numai funcționarii aduși la sala de lectură păreau îmbrăcați în lemn. Doar că lemnul nu se vedea încă”. „Le-au pus pardesiele în cuiul din hol. Unul a fost de scânduri pentru prima dintre surori”. O altă trăsătură este această prezență ubicuă a *morții în viață*, un leitmotiv al literaturii Vioricăi Răduță, o anticipare a ei, naratorul o simte, o anunță, ca un câine de vânătoare, ori de câte ori îi simte damful. De altfel, să nu uităm că Ploieștii sunt patria lui „văz enorm și simț monstruos”, al unei acuități a percepției socialului, omenescului în genere, care este un fel de obligație de serviciu a scriitorului de aici. „Câinele știe cărarea după miros, o ia spre magazin și se întoarce să-și pună capul în tăcerea bărbatului”, „...un cerșetor în stația Coreco, unde umblă jegul pe el ca la taifas”. „Se așeza pe o bancă din parcul alăturat să se uite în moartea care venea și pleca din biserică”. Imaginea – emblemă a urbei, pe care localnicii o știu foarte bine, este Catedrala din centru reflectată în întregime, absorbită, înghițată în oglinzile imensului Town de vis a vis. Această multiplă reflectare este o metonimie a mecanismului unui poliedru infinit de perspective dinamice din care se alcătuiește romanul.

Textul oferă cititorului o teribilă senzație de greutate, de apăsătoare densitate, impresionează ceva ce aș numi o *bucurie narativă*, tipologia umană este fascinantă: este suficient ca naratorul să fie într-un loc: în autobuz, la piață, pe bulevard, pe străzi, în cancelarie, la biblioteca județeană, la talcioc, pentru ca să țâșnească povești și caractere, într-o aglomerație năucitoare, creând o impresie de *viu* năvalnic. Desigur, multe dintre personajele contemporane care prind chip în aceste pagini vor fi având existență reală, recognoscibilă. Pentru cititorul din afară nu are importanță. Alt personaj care leagă secvențele este zețarul Eftime, un fel de memorie a locului, răsfoind la sala de lectură a Bibliotecii *Scânteia* pentru a scrie cronică localului. Și anchetat de Securitate într-o relație ambiguă, în care anchetatorul este prins el însuși prizonier în poveste, asemenea tramei din *Pe strada Mântuleasa* a lui Eliade. La fel fotografii, Nea Petrică de la *Bel Ami*, altă memorie a locului, căci „obiectele au timp în ele”. Toată această țesătură de oameni, case, obiecte, străzi, povești individuale desenează un complicat model de roman panoramic, desfășurat prin multiplicarea voluptoasă a punctelor de perspectivă.



Kovács Johanna *Orizontul transpus* (2021)
tehnică mixtă, 100 x 100 cm

„Ploieștii vechi așa trăia, pe calcan. Dar se dărâma în văzul tuturor. Nu avea cine să le întrețină, mai ales clădirile retrocedate. Mulți dintre oamenii fără adăpost le ocupaseră și nicio lege nu-i putea scoate de acolo. Nici bățiile. Mai ales că erau mulți, tot mai mulți, ca și cum sărăcia îi însământa la fel ca pe șobolani”. Orașul acesta se scurge alene în mit (precum bătrânul Ciocianu și casa lui albastră) și abilitatea autoarei stă tocmai în a impregna totul cu această căldură a evocării aspre: ziduri, piețe, locurile cu memorie cum are fiecare oraș, și firește oamenii.

Bazat pe o documentare riguroasă, romanul nu rămâne mai puțin o operă de ficțiune, adică o proiecție a omenescului în istorie. Romanciera are o adevărată voluptate a detaliului, a realului, devenit uneori oniric tocmai prin hipertrofiere. Pare a vrea să epuizeze interioritatea, un anume perimetru geografic și uman. Romanul este și un implicit elogiu adus memoriei (constantă a ceea ce scrie Viorica Răduță, a se vedea romanul despre închisoarea de la Râmnicu Sărat, *Orașul închis*, sau tulburătorul volum de versuri închinat dezastrului de la *Colectiv*, *Arsura umblă după trup*). Memoria descoperă locurile și lucrurile ca deținătoare de sens. De aceea ea este armătura romanului. Cititorul „de-al locului” face involuntar, instantaneu, efortul recunoașterii, identificării. Cititorul din altă parte descoperă un Spațiu generând la nesfârșit poveste. Tensiunea este de fiecare dată garantată. Ambiția cărții este un fel de totalizare a realului, a nu lăsa nimic să scape din năvodul narativ. Cu încredințarea că o astfel de aglutinare duce la esență. Esența unui spațiu umano-istoric-mitic îndeobște numit simplu identitate și amintire.

Romanul ca specie este, la modul cel mai simplu, nepretențios, nesofisticat spus, o împletire de destine. Ele se alcătuiesc încet, încet într-un model. Și, când acest model se desfășoară în timp, culoarea istorică devine predominantă. Devine, implicit, un elogiu prin fixarea în literar. Este cel mai înalt elogiu care poate fi adus unui spațiu. Un exercițiu de înobilare. Ploieștiul însuși devine, dincolo de un simplu nume, un loc al memoriei. Cu tot felul de destine prinse într-o ramă de metafore. Între hârtia care putrezește și oglinzile care reflectă este întreaga noastră lume perisabilă și mirosind a moarte. Căci, vorba naratorului: „Nici ploieștenii nu mai au timp de istorie”.

Notă

1 Ed. Casa de Pariuri Literare, 2021.

Momentele de slăbiciune ale îngerilor

Irina Lazăr

Mihai Hafia Traistă
Hristosul de tablă
București, Ed. Mantaua lui Gogol, 2021

Romanul *Hristosul de tablă* este, așa cum ne informează autorul, primul volum din pentalogia *Istoriisiri din Oberrohnen* (Oberrohnen fiind denumirea în limba germană a satului său natal, Rona de Sus). Așa cum e evident, autorul vizează lumea rurală și universul ei complex, astăzi când cei mai mulți se îndreaptă în scrierile lor cu precădere spre zona urbană (este chiar un curent, nu aș putea să-i spun neapărat „progresist”, în sens politic, ci mai degrabă fenomenul are loc la nivel cultural). În orice caz a scrie azi despre sat pare oarecum desuet și ești privit în cel mai bun caz cu îngăduință. Titlul acestei cărți, *Hristosul de tablă*, m-a intrigat. Eu însă mi-am petrecut copilăria la sat și știu astfel de icoane sau cruci cu Hristos răstignit aflate la margine de drum sau pe lângă fântâni. Chiar la începutul cărții, în *Povestea Hristosului de tablă*, autorul ne spune de unde a pornit: „Ideea mi-a venit recitind romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, în care o cruce, pe care stă răstignit Hristos, stă la intrarea în lumea satului, anticipând astfel soarta tragică a personajelor...” (Găsim tot la început chiar un motto cu fragmentul respectiv din romanul lui Liviu Rebreanu.)

Mihai Hafia Traistă este, cercetând lungul șir de cărți publicate, un autor care se extinde spre multe genuri literare, poezie, roman, nuvelă, teatru și de aceea și în acest volum avem de a face cu un mix, proza se înlănțuie cu citate din Biblie, cu pasaje de poezie sau folclor. De altfel tot în *Povestea Hristosului de tablă* aflăm că în varianta ucraineană romanul a fost denumit „nuvelă cinematografică”, un termen împrumutat din literatura slavă.

În cartea de față se întrepătrund mai multe planuri sau teme. În primul rând puternicul filon religios care face ca fiecare acțiune a personajelor să aibă un fel de ecou biblic sau un corespondent (vezi de exemplu gemenii Afanasie și Ioasaf care sunt asemuți cu Cain și Abel de către iubitoarea de bărbați și în același timp pura Marița). Lumea satului devine astfel un soi de teatru (lumea ca teatru pornind de la Shakespeare, nu?), iar Hristosul de tablă veghează la această lume, e un martor tăcut, aparent inactiv și neutru, la adulter, furturi, crime, lăcomie etc. Însăși apariția acestui Hristos de tablă din gorunul cel mai strâmb are povestea sa tenebroasă, iar cele ce se petrec în jurul său și sub blânda sa observație amestecă puritatea cu cruzimea și moartea cu viața. Această „asistență” sau asistare a lui Hristos din răscrucea de drumuri unde se află este subliniată de părintele Corneliu Irod în prefața la carte într-un fel special: „Așadar, majoritatea sătenilor, s-au obișnuit atât de mult cu existența crucii, pe care se afla un Hristos de tablă, încât, deși credincioși, au ajuns să-l ignore. Dar sunt și unii dintre ei care din cauza cugetului lor încărcat intră în dialog cu acest Hristos de tablă, dar fiecare potrivit firii lui – unii temători și smeriți, alții îndrăzneți și trufași. Cu toate acestea, Hristosul de tablă observă și iartă”. Dar Hristos iartă în mărinimia sa, numai îngerii în momentele lor de slăbiciune mai dau câte un bobârnac oamenilor și aceștia se mai împiedică de câte o piatră. Satul ca atare devine astfel întreg pământul pentru că, la fel ca și acea așezare, oamenii s-au obișnuit cu crucea și cu imaginile omniprezente ale lui Iisus Hristos. Pe câți mai impresionează?

Un alt plan pe care se poate merge este cel al lumii satului lui Liviu Rebreanu din *Ion*, continuată cumva aici prin intermediul unui personaj la fel de avid

de a se îmbogăți, Ieremia Dragoban. Soarta acestui Ieremia Dragoban, un om sărac și care face rost de mâncare în moduri neonest, preferând să fure găinile vecinilor, este asemănătoare celei a lui Ion al Glanetașului numai că în loc să se însoare cu fata bogată ca personajul din bine cunoscutul roman al lui Liviu Rebreanu, îndreptându-se spre dezastru, de data asta se însoară cu fata frumoasă, dar săracă, îndreptându-se tot spre un dezastru, dar în alt fel. Concluzia, orice alegeri faci, dacă ești mânat de lăcomie și ai în minte doar dorința de înavuțire, nu reușești decât să-ți distrugi viața ta și pe a celor din jur.

Lumea satului este o lume magică, e o perspectivă pe care am întâlnit-o atât în romanul lui Mihai Hafia Traistă, cât și în alte cărți dedicate acestui univers, dacă e să vorbim de romane apărute în anii post 2000. Putem vorbi aici de exemplu, de romancierii precum Victor Tecar, cu trilogia *Lupii Chioarului*, dar și de Ștefan Aurel Drăgan (toți din aceeași zonă a Maramureșului), cu *Clopotul ascuns*, ori de Daniel Dinică, de data asta din sud, cu *Blestemul comorii de la sălcii*. Am remarcat la toți acești scriitori apetența pentru zugrăvirea lumii satului în tot coloritul ei, un amestec de credințe, superstiții, religie, folclor, care se reflectă în faptele de zi cu zi ale oamenilor, personajele putând trăi paralel în mai multe zone ale „realității” sau măcar intuind prezența acestora. Acțiunea se petrece în perioade temporale din secolul XX, mai ales după terminarea celui de-Al Doilea Război Mondial sau în timpul războiului când lucruri deosebit de grave au zguduit viețile țăranilor culminând cu prigoana evreilor, confiscarea averilor, apoi foamea, colectivizarea, atitudinea ostilă față de Biserică a noii clase conducătoare etc. Ca să ne întoarcem la romanul *Hristosul de tablă*, edificatoare în acest sens este drama lui Iankel Feldstein, deținutul numărul 378564, care ajuns acasă după război, scăpat ca prin minune din lagărul de exterminare, nu-și mai găsește averea pe care o îngropase la rădăcina unui gorun, furată între timp de lacomul Ieremia. Sfârșitul său aruncă o umbră asupra Hristosului de tablă, ca apoi totul să se lumineze prin atmosfera de împăcare cu care se încheie cartea. Împăcare, iertare și lumină.

„Parc-aș lua mâinile de pe o sobă încinsă”

Alexandru Sfârlea

Denisa Duran
21 de zile de fericire
Editura Tracus Arte, București, 2021

De fapt, după primele șapte zile de fericire, autoarea – trecând printr-o sincopă psihedelică – și, implicit, fiindcă Mr. S (subconștientul/ subconștiența) i-a făcut cadou „o porție de nefericire”, a hotărât să-și dea „restart”. Din acea săptămână reținem autoîndemnul „încearcă să scrii/ ca și cum ți-ai ține respirația”, accidentul din parc al fetei sale, dar și „chemările astea dinspre abis”, deci „șapte zile de fericire pierdute în vânt”.

Trebuie spus că avem de-a face în acest volum – al șaselea al Denisei (fostă Pișcu) Duran – cu un singur poem, format din 28 de părți, care nu face altceva decât să nareze varii întâmplări din viața

(cotidianitatea) poetei. „*Reprogramming your subconscious/ (Mr. S sunt eu,/ obișnuită cu apa amară, râd la mine și mă pup în oglindă)*”, iar după asta urmează cele 21 de zile, din care aflăm, la început, că „*fericirea e atunci când/ nu mai vrei să mori,/ când durerea putrezește,/ când poți să simți bucuria în tine/ ca pe o febră musculară*”. Suntem înștiințați și că „rateul, întârzierea, nervozitatea și decepția” sunt greșelile unei zile (a 11-a), dar care nu împietăzesc asupra fericirii în sine, că „*poți rămâne fericit/ în propria suferință, și că e de ajuns „puțin calm și o stare generală de bine*”.

Nu de puține ori tandrețea învinge exasperarea, excepție făcând, desigur, „una dintre cele mai înfricoșătoare scene”, aceea cu „*haita de câini umani/ formată din cei trei vecini/ care veniseră să mă certe/ că fetea mea sărise de câteva ori pe hol/ sâmbătă*

la ora prânzului” (14). Hmm... zâmbim discret și-i dăm dreptate; sau nu. Cu toate că textele din acest volum suferă de o oarecare precaritate la nivel stilistic (să dai cu tunul și nu vei găsi o metaforă ori un epitet mai acătării), totuși seva unui lirism subiacent le irigă autenticitatea, verosimilitatea și naturalitatea. Ceea ce le salvează, de fapt, este psihocomunicarea cu Mr. S, alter/ ego- ul, deosebit de reactiv și persuasiv: omniprezența sa în cotidianitatea coabitării, asigură „priza” la ceea ce înseamnă ritmicizarea ontică, aducerea în prim-plan a acesteia: *Sunt fericită de treisprezece zile./ Sunt fericită c-am ajuns aici!/(...) O simțeam pe Mr. S neliniștită:/ Hotărăște-te, acum e momentul!/ O simți prea bine!/ Spune-mi clar!/ Iar eu am cedat./ Ca de obicei, am lungit-o, încercând să le fac pe amândouă* (20).

Am văzut, pe Youtube, și câteva lecturi ale autoarei (numai poeta Brândușa Palade poate că e mai expresivă în prestațiile dumisale), care „încurajează” prezumtivul cititor să-și procure volumul. Mai țin să adaug că nu mai vorbim aici de „fata lui tata”, ci de o poetă în toată puterea cuvântului, cu incontestabilă lipsă de aprehensiuni tinzând spre originalitate și chiar... șarm estetic.

Marcel Mureșeanu

1. Un somn mai lung

E plin de apă sub picioarele mele,
dar eu voi muri de sete
pe acest câmp înverzit,
la apus de Eden, pentru că
nu mi-am sădit fântâna
și nici alhel de izvor,
ci numai am stat cu fața la cer
și m-am uitat cum pier cocoarele,
cum cad nucile și cum se cocoșesc
ciocănitorele. Mi-i gura uscată
și niciun râu nu-i pe aproape,
cu unghiile nu pot săpa, iar norii
sunt dincolo de munți.
Și totuși va trebui să trăiesc,
nu pot dispărea ca un prost!
Doar șarpele mă aude și mă cheamă la el,
să-i jur credință, ca să mă scalde
în apă aburită și rece.
Nu vin, ființă șireată și mincinoasă,
nu vin și nici nu te urăsc,
destul îți este ție povara ta!
De abia mă trag la umbră
că mă găsește iubita mea
care mă pierduse pe drum.
Ți-am adus un măr! murmură ea.
Mușc din el, ca un lup,
și adorm în brațele ei.
Ei, tu de acolo, o aud ca prin vis,
sunt adevărată și-am adus
ploile!

2. Jurnal

Am văzut primul graur în grădină,
mai sunt trei trandafiri ofiliți,
ca Antigona pe Oedip, septembrie
poartă de mână orbul verii!
Un heruvim mi-a dat o gutuie.
Au murit Hamlet și Luchian,
În brațele lui Ion Caramitru,
Actorul Unicorn, cel care
Cu oricine poate fi comparat.

3. Fără ieșire

Se trage cu cai în noi,
cu cranii, gloanțele dușmanilor
s-au terminat, ale noastre la fel,
aruncăm cu tăciuni în foc,
ca după lupi.
Apoi se face frig.
Când nu mai avem cu ce trage
se termină războiul.
Rămâne câte o pereche
de fiecare parte.
Încep ploile, dar Arca a ars.
Să ne alegem bine locul unde ne prăbușim!
Apa urcă spre noi, balenele sunt
atât de aproape încât ne aud!
Stați nemișcați, ne liniștesc ele,
Vă vom lua cu noi în adânc.

4. Speranța mică

E atât de departe de noi Marea Roșie
și de atâta timp ne așteaptă s-o trecem!

Pe toți solii ei, trimiși la noi, i-am ucis,
suntem ultimii robi rămași în Egipt
și aici ne von stinge.
Se aude că vor trimite vulturi
cei de dincolo, să ne ia,
dar pe cer numai cenușa stelelor
se vede noaptea
cum înnegrește fața Sfinxului.
Poate pe Calea Robilor ne vom întoarce.

5. Leopardzii sângeroși

Cei care L-au omorât pe Dumnezeu
Să știe că El a scăpat teafăr
și că se află
într-o lungă convalescență
unde va avea vreme
să se gândească în ce fel
să-i răsplătească pe ucigași!

6. Lovitura de grație

Oprește-te, îi strig sculptorului
care m-a luat în primire
de pe când eram piatră de râu,
oprește-ți dalta nefericită
că nu mai rămâne nimic din mine!
Vreau să te fac perfect,
îmi calcă pe vorbă nebunul,
să strălucești, nicio faptură
să nu te întrecă!
Oprește-te, că m-ai îmbătrânit destul,
mi-ai șters orice aemănare cu mine!
El nu mă aude și atunci cu mâna mea
iau de pe jos piatra ascuțită
dăltuită de pe frunte și-l lovesc.
În cădere îmi desprinde umărul.
Sunt diform, strig iarăși, dar el
mă îmbrățișează și plânge
și mă numește capodopera lui.

7. Despre petrecile viitoare

Toată viața și-a propus
să scrie poezie pentru moluște
și asta a făcut.
Scria atât de ademenitor
încât cu toatele veneau în jurul lui
și-l ascultau și-i duceau mai departe,
pe ape, care sunt mult mai întinse
decât uscatul, cuvintele.
De la o vreme se adunau și oamenii
rămași încă vii, le plăceau
jocul și legănarea și își aduceau aminte
de măreția lor.
Numai cerul nu coborâse încă în Golf,
dar toți știau că va veni o zi
când se va deschide și pentru
cei de jos.

8. Necunoscuta

Ea iese seara printre gratiile harfei
la vânatoare de amanți,
iar dimineața se întoarce
cu buzele pline de polen!
Acolo unde stă ziua, nu-i închisoare

ci o scaldătoare cu soare nescăpătat
și n-o poți întreba cine este.
Până acum nimeni n-o știe,
n-a văzut-o și n-o poate mărturisi.
Dar uneori, prin câte-o grădină, pe rouă,
se găesc copii din flori, surzătorii,
cu un soare mic pe călcâi.
Oamenii îi iau bucuroși,
îi cresc până se fac mari
și frumoși, apoi mor din
te miri ce. Cei mai mulți
după ce s-au împuns într-un
spin.

9. Ne rupem de stol

Ești micul meu
Turn din Pisa,
îmi zicea iubita mea
în tinerețe,
văzându-mă atât
de înclinat spre dragoste!
Multe mai zicea ea
înainte de-a urca
treptele Turnului
și de-a privi în jos
și de-a se arunca de acolo!

10. Focuri stinse

Mierla întristată zboară
peste partea asta de lume
și se lasă pe casa mea,
dar acasă nu-i nimeni,
toți au murit demult.
Numai din grindă
mai picură stropi
din sudoarea lor.
Multă străinătate
a trecut peste ei
și i-a băgat în pământ
cu zile și i-a îngropat
cu vitele lor: un os de om,
un os de vită,
încât își dorm somnul pe veci
lângă tauri și armăsari.

11. Eseu

Timp-universul are trei părți:
eternitatea mare,
eternitatea mijlocie
și eternitatea mică.
Primele două se păstrează
în cea de a treia,
apoi eternitatea mică
se păstrează în cea mijlocie
și amândouă se păstrează
în eternitatea mare.
Timp-universul se păstrează
sub forma de sunet constant,
de spirală sonoră.
Numai eternitatea mare
are voie să treacă pe roșu
la Stopul Galactic.
Bunul Dumnezeu spune
că timp-universul
e calul lui sălbatic
și-i mângâie coama
stărnind focuri de artificii.

Orașul

Cristina Struțeanu

Plouase. Dealul fumega ușor. Se ridica abur din el ca dintr-o spinare de cal. Un cal alergat și asudat peste poate.

Și, pe ramurile mesteacănului, scliceau în soare zeci, sute de picături. Un candelabru sau, mai bine zis, un lampadar feeric. Era pomul care face stropi de argint. Frate cu pomul care face ciori, mi-am zis zâmbind unei amintiri.

Tremurau diamantin aproape toate bobitele, dar câteva, ici-colo, înhățaseră câte o culoare din curcubeu. Fie albăstruie, fie roșie, fie verde sau mov. Doar o clipă, luminița pâlăia palid și dispărea. Șansă, destin, talant, alegere?

— Da' curcubeul uriaș l-ați văzut?

— Heei, tu erai Fetiță-Lăptăriță? Parcă apăreai doar seara... Nu, nu l-am văzut. O fi fost în spatele casei.

— Chiar așa. Ce păcat că nu l-ați văzut, că avea un picior aici în vale la noi și unul pe munte. Se zice că bea apă din locul unde atinge pământul. O fi?

— Măă, prea vreți voi să le știu eu pe toate. Dar tu ai zărit ceva mai devreme casele din nori?

— Aa, nu, unde erau? Și erau de-adevăratelea?

I-am spus, deși mi se părea o taină a mea, un dar. De tăcut, nu de împărtășit. Că oamenii te cred zănat, cu vedenii. În caz că te ascultă și nu-și fac

urechea toacă, nu rămân niznai. Se putea oare să nu povestesc unui copil? Ba mai mult, era un nou dar s-o pot face. Numai un copil ar putea pricepe că nu e năzărire, nici născocire. Și o fetiță cocoșată – credeam eu – are antene mult mai mari. Chit că nu puteai pune mâna pe ele, pe casele alea, conțineau o energie, pe care ea ar putea-o simți...

— Să vezi... Cred că e un fenomen de refracție sau cum i-o zice... Lumina, când trece de la un aer fierbinte, la unul mai rece, își schimbă unghiul, incidența, pricepi? Proiectează năzdrăvănii. Pe lângă o șosea încinsă de soare, ai să vezi în zare ape vălurind. Și, în deșert printre nisipuri, castele, Fata Morgana. Și curcubeul, tot asta e. O refracție, un proces natural. Că lumina albă a soarelui întâlnește particule umede de ceață și se separă în culorile ce-o compun. Știi că femeile văd mai multe culori? După cum vibrează unda luminoasă, frecvența ei. Și ele au o rezoluție mai bună a ochiului, cum să zic? După ce apune soarele, continui să-l percep miraj multicolor, că-l răsfrânge pământul, deși astrul a coborât după munte. Voi ziceți atunci că „se uită soarele înapoi”. Așa și acum...

— Acum, ce? Că doar venea furtuna, cerul era negru.

— Asta-i că era plumburiu doar spre Bucegi, un zid întunecat. Un adevărat perete sumbru. Și câteva raze strecurate dinspre Piatra Craiului,

piezișe, raze de apus, au proiectat pe norul ăla casele de pe coastă. Nu umbre, ci așa cum erau, încât păreau adevărate, dar în văzduh. E rar de tot fenomenul... Poți să te consideri binecuvântată de vezi pe nori, ba una, ba alta.

— Păi, atunci sunt! Să știți că sunt. Deseori, la pensiunea de sus, vin oameni mulți de la oraș și mă mai amestec printre ei, mă mai joc cu cei mici și-i întreb despre capitală.

— Vrei tu să afli cum e acolo?

— Sigur, sigur. Eu n-am fost decât în Rucăr, de aici, pe mâna dreaptă și în Râșnov, de aici pe mâna stângă. De parcă m-am răstignit. Cine să mă ducă și pe mine măcar la Brașov? Că-s a nimănui.

M-am întors spre ea, cu teama că o s-o văd plângând. Dar ei îi străluceau ochii și se îmbujorase. Se tăgârța, cum zic copiii, de-o ramură de jos a frasinului bătrân. Se legăna. Întruna, fără oprire. Mă gândeam că se va rupe craca și va pica în nas. Voiam s-o opresc. Dar s-a pornit să cânte și-am lăsat-o. A sărit, din mișcare, pe altă cracă. Aproape chiuia. Se cățara tot mai sus, ca o mai-muțică. Oare cocoșa aia a ei n-o avea fiindcă, mică de tot, căzuse din vreun pom? Parcă umbla vorba că se suise pe un dulap, fiindcă voia să dea jos ceasul de perete, ăla cu cuc, și, pe urmă, dulapul căzuse peste ea. Ajunsese la mine și o poveste, pe care refuzasem s-o cred. Că un copil mai mare clătina hârbul de dulap, când o văzuse pe mititică în vârf. De gelozie, fusese ciudoz, cum zic oamenii... Că n-a înhățat primul pasărea cea cântăcioasă de lemn.

M-am trezit că-mi povestește cum vede... pe nori Roata Mare din București și, jos, oameni-furnici. Apoi, Casa Presei, fostă a Scânteii, Parcul „Fierăstrău”, Televiziunea, Atheneul, Palatul regal, Palatul Cotroceni, Palatul Elisabeta, Teatrul Național, Casa Poporului, Patriarhia și, Doamne, câte nu-și imagina, biserici vestite, Parcul Carol și Parcul Cișmigiu, Parcul Izvor, ba și cel de la I.O.R, lacurile, cu bărci cu tot... Se oprea și bătea din palme. Apoi, înșira iar: metrour, bulevarde cu autobuze și șuvoaie de limuzine. Statui, monumente și fântâni arteziene. Unele colorate aprins, nu ca stropii mei de după ploaie, din pomi. Piețele pline, pline, până și cu... mitinguri! Omenire, forfotă. Animositatea, iritarea, poluarea nu și le imagina. Nici poluarea luminoasă, de nu puteai vedea noaptea stelele. Eh! Mă gândeam, înfiorată, că n-ar trebui să dea pădurea ei de aici pe niciun parc din capitală. Dar nu-i puteam strica bucuria. Le „văzuse” toate, da. Pe nori. Doar din relatări? Stoluri de lebede, clădirile.

Mi-am înghițit limba pentru multă vreme. Și mi-am jurat să nu mai încerc să explic fenomenul de refracție a luminii. Și-n general, să nu mai explic nimic. Să povestesc doar fleacuri. Și, cel mai bine, să tac.

În tăcerea ce s-a lăsat, auzeam cosașii în iarbă. Și-un pui al vântului de seară. E o minune tăcerea, câte nu spune...

Numai că a sunat telefonul. Ne-a speriat pe amândouă. Am sărit în sus de-a dreptul. Și-a răsunat tare, clar, vocea Lucicăi lu' Lăcustaru, risipindu-se peste vale:

— Măi Doamnă, unde crezi că e fiul meu? A bătut cică Europa, înțelegi, măi Doamnă? Toată... Înțelegeți? Toată și acum e în Berlin. Crede c-a dat de urma lui Iohan și, cum era aproape fericit, nu l-a răbdat inima să nu mă sune. Cine-o fi, măi Doamnă, Iohan ăsta, că-și dă duhul pentru el, da' io n-am întrebat nimic. Bine că se întoarce sănătos...



Bătai Sândor

Formă antică, poartă (2003), hârtie turnată, baie, 70 x 60 cm

— De unde să știu? Dar mă bucur că vine acasă și mă bucur că te-a sunat pe dumneata...

Am închis și m-am răscutit spre mica... șamaniță, c-așa hotărâsem în sine mea să-i spun Lăptăriței cea cocoșată. Iar ea a rostit rar și cu voce șoptită, de nici n-am auzit bine:

— Cum cine? Iohan se vede că-i Ionuț. Fiu' lu' Cipriana. Dar nu vom spune nimic până nu se întoarce, da? Vă rog, tăcere...

Copila părea deodată, brusc, mult mai maturoasă și cu o licărire ciudată în ochi. A coborât încet din copac și s-a așezat lângă mine pe băncuță. Cu mișcări aproape hieratice. Sbântuiala de până acum dispăruse fără urmă. Mă atingea, fără să vrea, cu cotul, cu genunchiul, și emoția ei mi se transmitea. Electric. Mă molipsea. Mai rău ca virusul. A micșorat pleoapele, a privit țintă spre Niciunde, a devenit ușor țepănană, și a început să înșire vorbe fără intonație, cântate monoton, ca o recitare. În transă. Îmi povestea, uite așa, cum e... Berlinul. Ăla oraș, ce București?

Am înțeles atunci că ea chiar „vede”, nu-și imaginează. Și m-am înfiorat. Am privit-o cu respect și un strop de înfricoșare.

Devenise parcă, pe nesimțite, un copil bătrân sau, mai curând, un bătrân-bătrână copil. Din cei ce sunt un soi de pahare ale veșniciei. Cu lumină fără vârstă pe chip și zâmbet pentru întreaga omenire. Nu numai pentru mine, cea aflată alături.

A început însă, tot ca un copil, cu ce i se părea ei mai țănoș. Cu Turnul de televiziune, cândva fala RDG-ului, chit că ultimii metri din vârf se tot dărâmau. Până ce, nu știu cum, l-au stabilit. Bineînțeles, apoi, cu Alexanderplatz, și Insula Muzeelor, domuri și universități, cu Râul Spree sufocat de barcazuri cu turiști, că apa asta servise drept graniță între cele două Germanii. Turiști băntuiau și-n ricșe trase de bicicliști, și-n autobuze cu etaj, și-n metrouri, și pietoni pe străzi, în sus și-n jos... Aștia, furnici. Poarta Babilonului, din Muzeul Pergamon, bătea de departe Poarta Brandenburg, dar frisoane cea din urmă îți dădea. În Grădina Zoologică se afla unicul pui de urs alb născut în captivitate, micul Knut. În parcul de alături, toți copacii fuseseră tăiați după război, pentru foc. N-ai fi zis acum asta. Tronau și se întretesau sufocând aleile. Îi replantasera.

Nu știu de ce, Lăptărița se oprea mai mult în parcuri, zecile de parcuri... Pădurea din ea se vede că le chema. Un soi de atracție. Victoria Park cu o cască despletită pe stânci, de n-ai fi zis în veac că este artificială, nu naturală. Celebra o victorie asupra lui Napoleon. La Nikolskoe, într-o pădure parc, o contesă rusoaică ridicase, stingheră, o biserică

deasupra unui lac. Iar în Pădurea Grunewald, cea uriașă, supraviețuiseră... dune de nisip! Din dorsala glaciară ce traversase Europa și, acum, trupele de mistreți se împotmoleau. Furioși. Toate parcurile din oraș erau sălbăticită, înierbate, fără bănci, fără ronduri ticluite cu flori. Și peluzele dintre linii de tramvai la fel. Toți stăteau până târziu pe iarbă, cu câțel, cu purcel, cu badminton, cu mingii și cărți... Și seara, ratoni și jderi, vulpi, zeci de vulpi, iar în iazurile cu stuf, se piteau rațe și lișițe și vreun crap roșu, chinezesc, uriaș, decorativ, în care ziua dăduseră cu ghinde copiii. Pe pământ, altminteri, covoare de ghinde, jir și castane. Numai câini vagabonzi, jegăriți, nu erau. De niciun fel. Verra, cea din Finlanda, n-avea ce căuta acolo.

Ceea ce o captiva pe Povestitoare, și mă înduioșea la rândul meu, era atenția ei pentru bicicliști, puzderie, puhoai de biciclete. Și ades, câte o copilă blondă, cu zulufi sub caschetă, zâmbind în vânt. Îi rămăneau ochii, absenți, la ea. O urmărea. Îi părea un vis.

Mă aiurise de tot Lăptărița, ajunsese să-mi închipui Berlinul ca pe-o Grădină a lui Dumnezeu. Dar, poate, așa trebuia să arate fiecă urbe din lumea cea mare. Așa cum o proiecta ea, Fetița Șamancă. Numai că văzuse, vedea și plăcuțele de alamă din pavajul trotuarelor. Sfâșietoare.

Casele fuseseră bombardate, unde dar să fi fost menționați cei ce le-au locuit? Mai ales evreii de acolo – ridicăți, duși, încarcerăți și gazați. Unde le-ar fi fost locul de pomenire? Ceilați dispăruți aveau un loc în vreun cimitir, dar ei? Mergeai și te trezeai gata să calci peste plăcuțe... Rămâneai cu piciorul în aer. Mai existau, în Berlin, gara și sinele de tren, de unde porneau garniturile spre lagăre. Plăci de fontă, prinse în buloane, aveau înscrise date și cifre. Șiruri nesfârșite. Pe traverse, din loc în loc, câte o floare ofrandă.

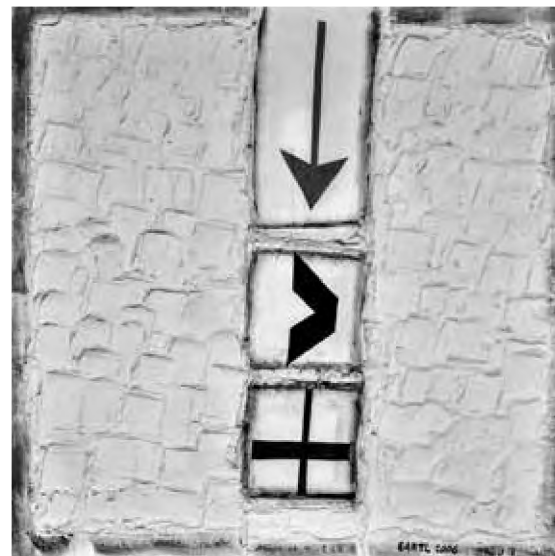
Am întrebat, cu absolută sfială, de era și Zgrumbir pe acolo. Întrebare absurdă. Numai că, șocant, Fetița îl văzuse mâncând! Rață caramelizată pe pilaf cu bambus, într-o mică dugheană, prăpădită, cu două mese de plastic înăuntru și două afară-n stradă. Cu geam crăpat și lipit cu scotch. Cu o copertină jumultă de vânturi și ploi. La „Little Hanoi”, cu un vietnez bătrân, sfrijit, indoit de șale de la atâtea plecaciuni. Zgrumbir îl bătuse prietenește pe spate, cât pe ce să-l dărâme, pentru harta sfâșiată ce-a primit-o. Și pentru sfat. Moșneguțul sbârcit, auzind unde vrea să ajungă, i-a spus că biletul folosit în autobuz e valabil și pe vapor. Să nu plătească altul. Insulele erau socotite cartiere ale orașului. Vorbiseră în engleză, pe care-o rupea și Radu. Spusese că, după ce-a bătut în lat și în lung orașele Europei, firul l-a adus aici și anume pe un lac. Căuta Insula Păunilor...

Am rămas gură cască, nu mai suflam.

O pornise dar tânărul nostru, cu nasu-n hârtiile gălbejite, spre zona cu lacuri și insule. Numai el știa ce ață-l trăgea acolo. Om de munte, ce nu învățase să înoate, apa îl respingea. Și cât băntuise, ca să afle locul ăsta. Tegler, Vansee, Kladow, insule pline de pescari, de cormorani și egrete, de ambarcațiuni, de case rafistolat și restricții: Privat Weg.

Pe vas, un mic grup cam gălăgios. A ciulit urechea: hei, se vorbea românește! S-a apropiat îndată și i-a bătut pe umăr și pe aceia. Tocmai terminaseră de acordat instrumentele și s-au pus pe cântat, cu ochii scânteind spre el. „Barca pe valuri”... De coborât, a coborât împreună cu romii de gât. Apoi ceata a pornit cu lăutele printre vile și el s-a aciuiat la mal, făcându-le cu mâna...

Cum-necum, a rămas Zgrumbir în buza apei, ascuns în stuf, lângă Insula Păunilor. Bietele păsări, fuseseră mâncate de vulpi flămânde în război. Mai erau doar unul, doi păuni și aștia reazuși,



Bartl József
acryl pe pânză, 90 x 90 cm

Săgeată roșie (2006)

nu urmași, spre consfințirea numelui. Țiganii, contrar renumelui, le-or da pace. Zâmbea...

A simțit brusc cum ceva îl ia pe sus. Îi exploda pieptul. Îl arunca în aer.

Și l-a zărit! Îl zărise. Ce teribil noroc, ce șansă, ce clipă anume. O mică șalupă în care... În care a urcat un bunic cu un nepoțel. Micul Johan! A rămas încremenit, fascinat. Copilul căutat și răscăutat. Iată-l, în sfârșit! Apa se legăna.

Nu se poate, dar da! De parcă funcționase un magnetism. Bine, sănătos, voinic și... iubit. Răscolise Europa să-l afle. Din aproape în aproape, indiciile îl aduseseră aici. Uite-l. Apa se legăna.

Și avea să-l lase unde e. A hotărât deplin și rapid. Pe loc. Să i se desfășoare viața aici, de unde n-avea nici un rost să-l smulgă. Ionuț nu mai era. Devenise himeră. Un desen scrijelit pe pereți de peșteră... Undeva, în Carpați.

Copilul se privea pe sine în undele apei și, deodată, bărbatul s-a imaginat și el pe sine, mic de tot, în copilărie, aplecat peste o găleată cu apă de fântână. Ce văzuse atunci?

Ce chip? S-a apropiat periculos și a privit. Ce bine că bunicul era atent la cu totul altceva. La motorul ce-i dădea bătaie de cap și nu pornea. Aproape a amezit Zgrumbir, să se prăbușească în lac și mai multe nu. Apa se legăna.

Și-n ea se vedea clar. Chipul era absolut același, același: un Zgrumbir mic-mititel!

Asta văzuse și el, cândva.

Dar cum? Doar nu era al lui copilul. Nu era. Cipriana se măritase cu altcineva și el plecase din țară. De supărare. De amărăciune. Cum?!

Iar acum? Se făptuise un miracol?! Totul era prea repede. Acum, chiar nu mai înțelegea nimic. Apa se legăna. A scăpat pâlcul de stuf din mână. Se zbătea.

Se scufunda. Micuțul a ridicat ochii mari – verzi cu ape! Și s-au privit, adânc, o clipă. Apoi bărbatul fusese înghițit.

Apa nu se mai legăna.

Fetița-Lăptărița s-a repezit la mine. Și a început să dea. Iute, iute. Cu pumnișori mici, osoși, ascuțiți. În tăcere, sufocată. Tăceam și eu. Gătuită de uimire. Nu se putea opri, mă bumbăcea. Între coaste, bufniturile aveau asemenea ecou, că nu le-am uitat mult timp sunetul. Părea că am un clopot înăuntru. Iar copila nu părea să se mai poată opri.

Până ce a scos un țipăt lung și a fugit spre pădure. N-a mai adus niciodată lapte. N-am mai văzut-o. Ani de-a rândul, n-am mai știut de ea. Doar vuietul din mine, uneori, suna.



Gall Ádám
tehnică mixtă, 100 x 100 cm

Imagine uitată I (2008)

O toamnă pentru imaginar

Mircea Moț

Nuvela sadoveniană *Hanu Ancuței* s-a bucurat încă de la momentul publicării ei (Editura „Cartea Românească”, 1928) de o bună primire a cititorilor și de aprecierile unanime ale criticii literare. În general, volumul a fost recepțat ca o carte exemplară pentru povestire, pentru povestirea în ramă în special, atenția concentrându-se asupra artei de povestitor a lui Sadoveanu, ceea ce nu înseamnă că nu s-a remarcat unitatea interioară a operei și indiscutabila ei profunzime.

Scriind despre *Fântâna dintre plopi*, G. Ibrăileanu reținea un „farmec” aparte al povestirii, specific de altfel narațiunilor sadoveniene. „Dar ceea ce formează mai ales farmecul *Fântânii dintre plopi*-consideră criticul - este poezia acestei bucăți”, o poezie care „nu este, firește, direct subiectivă. Ea se datorește și realității zugrăvite și felului cum luminează d-sa această realitate [...]. Sentimentele pe care ni le evocă, de obicei profunde și grave, sunt și ele «poetice». Aceste sentimente sunt în primul rând sentimentul trecutului și al naturii și acela al vremelniceii lucrurilor omenești, care dă un caracter atât de patetic celor mai frumoase bucăți ale acestui scriitor”. Pentru Ibrăileanu, Mihail Sadoveanu rămâne „un pictor strălucit al naturii. D-sa știe să dea prin cuvinte-cât pot da cuvintele-aspectul pictural al lucrurilor”. În sfârșit, și asupra acestui aspect comentatorii de după Ibrăileanu vor insista în mod deosebit, interesează corespondența dintre natură și om, „zugrăvirea ei ca o cauză ori ca o expresie a sufletului omenesc, potențarea impresiei ce ne-o dă prin adausul de viață omenească și invers”.

Unitatea cărții este remarcată de Perpessicius în *Mențiuni critice* din 1935. Criticul reținea că „*Hanu Ancuței* este mai mult decât o însăilare de basme, este un tot organic, o atmosferă bine definită, atmosferă de autentică feerie epică” (s.n.). Lui Perpessicius nu-i scapă profunzimea textului sadovenian, „rezonanța gravă” a unei opere „în care oamenii se mișcă, făptuiesc și cuvântă într-un ritm ireal, mai mult proiectați, lipsiți de precizia tuturor dimensiunilor, nedespărțiți de placenta de vis ce-i generează și le amplifică misterul”. Nuvela „implică un sens adânc ca o lege implacabilă”. Perpessicius insistă asupra altei idei: creația sadoveniană este un univers imaginar legitimat în ultimă instanță de limbaj și impus „grație vrăjitoresții evocări a povestitorului”.

Pentru lectura pe care o avem în atenție deosebit de semnificative rămân observațiile lui G. Călinescu, din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Criticul insistă în mod deosebit asupra spațiului în care se consumă experiența povestirii, asupra hanului care găzduiește starea „de fericire” a oaspeților: „Formal, scrierea e un fel de *Decameron* în care câțiva obișnuiți ai unui han spun *anecdote*, în sine foarte îndiferente. Esențială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeți. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă și bând vin după o rânduială care cere inițiere [...]. O altfel de existență această lume nu poate gândi” (s.n.).

Avem în vedere o lectură care se concentrează în mod deosebit asupra spațiului hanului, dar

și asupra unui timp care stimulează actul narării. Cele nouă „povestiri” ale volumului vor conta ca niște relatări ale unor călători care își concretizează nu doar talentul de povestitor (nu toți îl au) ci, mai ales, niște atitudini esențiale în fața lumii, implicând istoria, dar și semne ale mitului.

Capodopera sadoveniană debutează cu o semnificativă ipostază a timpului, un timp „mitic” (Nicolae Manolescu), asociat poveștilor spuse la han: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței”.

Experiența povestitorilor se consumă așadar într-o toamnă ale cărei semnificații nu pot fi trecute cu vederea de dicționarul de simboluri. Este într-adevăr un anotimp „al declinului vieții, asociat apusului”, un timp pe care grecii îl dedicau zeului Dionysos. Sfârșit al erotismului, în special în poezia populară, toamna rămâne totuși anotimpul de echilibru, al calmului și al ultimei zvâcniri a vitalității înaintea iernii cu formele ei rigide. Nu are în ea, această toamnă, nimic trist și melancolic, dimpotrivă, atributul „aurie” îi accentuează deosebite particularități. S-a spus că prin acest epitet toamna sadoveniană este asociată unui „secol, veac, timp de aur”, unei epoci de aur ca timp al „înfloririi unei civilizații, unei culturi arhaice, îndepărtate, caracterizate printr-o viziune poetică sau mitologică asupra lumii [...], timpul paradisiac al începuturilor, care trăiește în nostalgia epocilor următoare (Ștefan Badea, în Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*, Tabel cronologic, prefață și note de Ștefan Badea, București, Editura Albatros, 1985, p. 3). Nu trebuie neglijate valențele simbolice ale aurului, care proiectează asupra toamnei o lumină spirituală. Dicționarul de simboluri al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant vede în aur semnul luminii și al iluminării. Fundalul aurit al icoanelor bizantine devine sinonim răsfrângerii luminii cerești. Suficient, cred, pentru a ne convinge că toamna sadoveniană nu este doar anotimpul unei simple plăceri a narării, ci devine anotimpul unei experiențe spirituale și al revelației, al eliberării individului de atribuțiile impuse de realitatea concretă și de convențiile acesteia, ca promisiune a unei simbolice renașteri.

Nu este doar atât. Toamna de la han aparține unui timp arhaic, singurul adecvat poveștii ca narațiune specifică vechimii: „Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, demult...” Este, pe de altă parte, o toamnă ce urmează unei veri în care echilibrul naturii s-a rupt, mai exact „în anul când au căzut de Sântilie ploii năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei”. Realitatea și fabulosul se întâlnesc deloc întâmplător: „Spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri deasupra puhoaielor Moldovei. Iar niște paseri cum nu s-au mai pomenit s-au involburat pe furtună, vâslind spre răsărit; și moș Leonte, cercetând în cartea lui de zodii și talmăcind semnele lui Iraelie împărat, a dovedit cum că acel paseri cu penele ca bruma s-au ridicat rătăcite din ostroavele de la marginea lumii și arată veste de război între împărați și belșug la vița de vie. Apoi într-adevăr, Împăratul - Alb și-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne”.



Dréher János *Zid de foc-spațiu I* (2015) tehnică mixtă, 100 x 100 cm

Toamna sadoveniană readuce așadar echilibrul după ce întregul lumii a fost amenințat și după o incertitudine între real și fabulos, pentru a marca biruința luminii și a armoniei cosmicului.

Se cuvine menționat însă că această toamnă este una a rodului: „și, ca să se împlinescă zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Țara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să puie mustul”. Mihail Sadoveanu este interesat exclusiv de rodul viței de vie, fapt ce invită la descifrarea semnificațiilor acestei plante. Identificată „în tradiția paleo-orientală cu Arborele Vieții”, vița de vie devine un simbol al imortalității, poporul român atribuindu-i „o origine sacră, iar legendele o leagă de sângele ce s-a scurs din rana Mântuitorului” (Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007). Un argument în plus că toamna reținută exclusiv prin rodul unei plante cu valențele simbolice menționate contează ca timp al unei experiențe spirituale esențiale.

Toamna din *Hanu Ancuței* este prin excelență însă o vreme a petrecerii, asociată poveștii/poveștilor: „ș-au pornit din părțile noastre căraușii ca s-aducă vin spre munte, ș-atuncea a fost la Hanul Ancuței vremea *petrecerilor și a poveștilor*” (s.n.). În *Ciclu devenirii din Rostirea flozcfică românească*, Constantin Noica rezervă admirabile rânduri petrecerii: „Cuvântul acesta ne trebuia. Îl cerea gândirea, care a făcut ce a putut spre a-i înlocui lipsa și n-a izbutit prea mult: îl cerea viața, care n-a făcut totuși nimic spre a pune ceva în loc și-a lăsat astfel un loc gol în dreptul lui. Astăzi nu mai știm bine dacă lipsește *vieții* un cuvânt pentru petrecerea bună a timpului, sau dacă nu cumva lipsa *cuvântului* este cea care sărăcește viața de o bună petrecere” (Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Humanitas, 2011, p. 59). Sau: „Substantivul nostru de petrecere trebuia să arate felul cum am reușit să ne înstăpânim, prin gândire, asupra vastei petreceri a lumii, adică a ceea ce se petrece în lume; sau în viață, asupra trecerii și petrecerii noastre prin lume” (*Ibidem*, p. 60). Îmi place să cred că petrecerea sadoveniană nu este departe de unul dintre sensurile pe care filosoful i le atribuia cuvântului: „Și am mai putea spune - în măsura în care petrecerea înseamnă și însoțire, călăuzire, strămutare - petrecerea lumii cu gândul de către om, care vine în mijlocul ei ca o făptură însoțitoare a lumii, oglinditoare a ei, dar, până la urmă, ca o făptură sortită să strămute lumea într-o nouă întru chipare” (*Ibidem*, p.64). Cu siguranță, petrecerea din interiorul hanului este, vorba lui Noica, *peste-prin-trecere*.

Poezie italiană contemporană

Anna Lombardo

Anna Lombardo trăiește și lucrează ca profesoară la Veneția. Traduce poezie contemporană, publicând de-a lungul timpului mai multe culegeri bilingve de poezie și studii critice, printre alții despre Ami Lowell, Jack Hirschman, Joice Lussu și Pasolini. Din 2011 este directoarea artistică a Festivalului *Palabra en el Mundo*, care are loc în fiecare an în luna mai la Veneția. Este mereu invitată la multe festivaluri internaționale. *Con candide mani* este cel mai recent volum de poezii al Annei Lombardo, dedicat partenerului ei de viață Mario Geymonat, cunoscut clasicist și profesor universitar în Universitățile din Venezia, Milano, Calabria și Siena, mort în 2012. Cartea a fost publicată de Editura Proget în 2020.

*

Vezi Emily acel trântit
și închis al ferestrelor
acele dungii albe
de transpirație la colțurile gurii

tremurul genei în faptul serii
măinile care se îndoaie și se răsucesc
deasupra Nimicului, aceluși important Nimic
pe care camera acum îl umple în casa unui mort

doar acum am înțeles, Emily
mișcarea sării
și retragerea sa secătuită
sub soarele încă crud

*

Trandafirul, și din nou trandafirul
desăvârșita sa frumusețe, acea roșeață
de încarcerare, trandafirul

și mă supără acea înșelăciune
privindu-l așa cum se deslușește
între mâinile îndrăgostiților.

*

Eu încă în mijlocul groapei
ce se învârtă ca acea frunză
— odată te făcuse să râzi mult-
din nou eu care împing vântul
pentru ca totul să redevină fapt

*

Cuvintele dragi
de rămas bun le
ascultă doar unul
celălalt le-a uitat.

*

Ora este mereu aceeași
aceea mai ștearsă
care te atacă pe la spate

zadarnic până și să vomți.

*

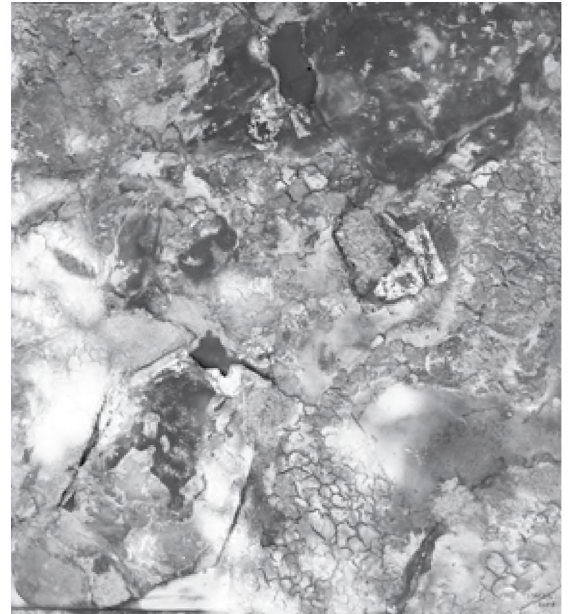
Acea tendință deosebită
oblicitatea luminii pe masă
de acum tăcută, și hârtiile rămase așa

încă îngreunează pe fotoliu umbra ta
vorbește prin fiecare lucru, românează
răsună

certuri absurde și liniștite
țin apoi noaptea în asediu
ultimul sărut ce se făcu marmură

*

Privirea prizonieră
în zâmbetele tale care se
ascund peste tot
lângă vase de flori, ziare și fonate
lecții de orice fel și acum



Paizs László Föld

Pământul unde trăim I (2008),

tehnica mixta

ceea ce trebuie să înțeleg
o spune vocea mea care alternează
tonuri joase cu cele ale unghiilor
pe geamurile uscate

*

Dacă am fi fost doar furnici, pietre
copaci, văcari, profesioniști, pitici
poetți, benzinari, revoluționari
tu recunoaște-mă

când ne vom reintâlni
de-am fi doar furnici, pietre, pitici

tu, recunoaște-mă

Traducerea din limba italiană
de **Claudia Albu-Gelli**

Selecție texte și prezentare
de **Serena Piccoli** și **Giorgia Monti**

■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Plata nedatorată

Ioana Maria Mureșan

În limbaj juridic, termenul de plată nu se rezumă doar la a desemna suma de bani remisă cu titlu de preț în executarea unui contract de vânzare ci desemnează o modalitate de executare de bunăvoie a unei obligații.

Astfel, se sting prin plată atât obligația cumpărătorului sau a chiriașului care datorează un echivalent al dreptului de proprietate, respectiv al dreptului de folosință, cât și obligația debitorului de a acorda întreținere sau a celui obligat să repare prejudiciul cauzat printr-o faptă ilicită.

Cum plata reprezintă un mijloc de executare, de stingere a unei obligații, orice plată presupune o datorie, iar pe cale de consecință ceea ce s-a plătit în lipsa unei datorii este supus restituirii, în temeiul plății nedatorate.

Plata nedatorată este definită ca fiind un fapt juridic licit de a plăti o datorie care nu există, cu efectul obligării a celui care a primit plata la restituire¹.

Pentru ca plata să fie nedatorată, se impune, prin ipoteză să existe o plată, respectiv *solvens* să execute în mod voluntar o obligație animat de intenția de a stinge o datorie, având, în mod eronat, convingerea că datorează ceva.

Plata poate presupune fie executarea obligației de a da, de exemplu remiterea unei sume de bani, predă un bun individual determinat sau o cantitate de cereale sau alte bunuri de gen, fie a obligației de a face², cum ar fi prestarea unui serviciu sau executarea unei lucrări.

Însă simpla executare a unei obligații nu este suficientă pentru a atrage aplicarea regulilor plății nedatorate, fiind necesar ca executarea obligației să fie făcută cu intenția de a stinge o datorie, *solvendi gratia*³ sau *animus solvendi*⁴. Întrucât, dacă o persoană a plătit o sumă de bani cu intenția de a stinge datoria unui prieten cu scopul de a face o favoare acestuia din urmă, sunt aplicabile regulile contractului de donație, partea fiind animată de intenția de a-l gratifica pe cel al cărui datorie o plătește.

Inexistența datoriei înseamnă fie că între părți nu există niciun raport obligațional, acesta existând doar în reprezentarea *solvensului*, de exemplu acesta din urmă poartă negocieri cu vecinul său privind vânzarea unei suprafețe din grădina acestuia din urmă, iar ziua următoare plătește vecinului suma de bani oferită, fără însă să fi ajuns la un acord privind suprafața de teren vândută, nefiind încheiat contractul de vânzare. Sau ipoteza în care moștenitorul plătește un legat, despre care nu știa ca a fost revocat⁵.

De asemenea, este posibil ca obligația pe care *solvens* înțelege să o execute să fi existat în trecut, însă să fi fost desființată ca urmare a rezoluțiunii sau rezilierii. De exemplu, prin desființarea prin rezoluțiune a unui contract de vânzare, se stinge și obligația de plată a prețului, iar dacă din eroare este plătită, ulterior acestui moment, este supusă restituirii în temeiul plății nedatorate.

Se va putea cere restituirea plății și în ipoteza în care a fost plătit mai mult decât se datorează⁶. Dacă din eroare, *solvens* plătește suma de 10.000 lei în loc de 1.000 lei va putea cere, pe temeiul îmbogățirii fără justă cauză, restituirea a ceea ce depășește suma de 1.000 lei.

Inexistența datoriei nu presupune absența oricărui raport obligațional între părți, fiind posibil ca între acestea să existe o altă obligație decât cea plătită. Vom fi în prezența plății nedatorate și în ipoteza în care *solvens* este ținut să plătească vecinului său despăgubiri pentru stricăciunile aduse de câțelul

său proprietății celui din urmă, dar independent de plata acestor despăgubiri plătește o sumă de bani, crezând ca a încheiat cu acesta un contract de vânzare.

Vor fi aplicabile tot regulile plății nedatorate în ipoteza în care debitorul nu oferă plata creditorului sau unui reprezentant al acestuia ci unei alte persoane, crezând în mod greșit că acesta este adevăratul creditor⁷. De exemplu un moștenitor restituie un împrumut contractat de părintele său unei alte persoane, crezând că aceasta din urmă are calitatea de creditor.

Nu vor fi aplicabile regulile plății nedatorate în ipoteza în care *solvens* a plătit înainte de împlinirea termenului suspensiv. Cumpărătorul care a primit bunul și a obținut un termen de plată de 30 de zile, nu poate cere restituirea prețului dacă din eroare a plătit după 20 de zile. În același sens, partea care restituie un împrumut înainte de împlinirea termenului, nu poate cere restituirea acestuia. În aceste cazuri, datoria există, cumpărătorul datorează prețul, iar debitorul este ținut să restituie împrumutul, fiind amânată doar exigibilitatea acestor obligații, nefiind astfel îndeplinită una din condițiile plății nedatorate, respectiv inexistența unei datorii.

Se mai impune ca plata să fie făcută din eroare, respectiv, *solvens* să nu știe că nu datorează suma plătită, respectiv că nu există o datorie. În executarea obligației, acesta acționează cu intenția de a plăti, dar având reprezentarea falsă că datorează plata în temeiul unei obligații preexistente.

Această din urmă condiție nu are caracter absolut, existând situații în care se admite restituirea plății chiar dacă *solvens* știa că plătește fără a datora. Astfel este cazul debitorului care a plătit o datorie și apoi a pierdut chitanța care atesta efectuarea plății, ulterior, la cererea creditorului, plătește încă odată datoria pentru a evita o eventuală executare silită și aplicarea unor majorări ale creanței. Dacă după acest moment găsește chitanța liberatorie care atestă prima plată, poate obține restituirea celei de a doua plăți, pe temeiul plății nedatorate, chiar dacă nu a fost în eroare la momentul plății⁸.

De asemenea, condiția erorii nu este necesară în cazul în care o parte a efectuat plata în executarea unui contract care ulterior a fost desființat cu efect retroactiv, prin nulitate sau rezoluțiune⁹. În aceste ipoteze, la momentul executării plata era datorată, fiind făcută în executarea unui act juridic. Desființarea suportului obligației cu efect retroactiv, face ca și obligațiile generate să fie considerate a nu fi existat niciodată, iar dispărând obligația, datoria, dispăre chiar temeiul plății.

De regulă, efectul plății este acela de a stinge un raport juridic: prin achitarea prețului se stinge obligația care incumbă cumpărătorului; prin restituirea împrumutului se stinge obligația debitorului; prin plata chiriei se stinge obligația chiriașului, etc. Însă, în ipoteza în care plata nu este datorată, nu produce efectul extintiv, ci unul generator de drepturi și obligații.

Principalul efect generat de plata nedatorată este obligația de restituire: *accipiens*, debitor al obligației de restituire, este ținut să înapoieze ceea ce a primit fără temei de la *solvens*, creditor al acestei obligații. Executarea și întinderea obligației de restituire difere în funcție de obiectul plății și după cum *accipiens* a fost sau nu de bună-credință la momentul la care a primit plata.

În principiu, obligația de restituire are menirea de a repune părțile în situația anterioară faptului

care a generat obligația de restituire, anterioară plății, urmărind să reechilibreze valoric patrimoniile părților.

Dacă plata a avut ca obiect un bun individual determinat, un teren, o livadă de pomi fructiferi, un apartament, un autoturism, executarea obligației de restituire presupune înapoierea bunului.

Dar, în atingerea scopului proclamat, acela de a repune părțile în situația anterioară efectuării plății nedatorate, obligația de restituire nu se poate limita doar la înapoierea materială a bunului. Este posibil ca între momentul plății și ce al restituirii să se scurgă săptămâni sau ani, timp în care o parte a fost despuiată de atributele dreptului de proprietate, în timp ce o altă parte s-a bucurat, *pe nedrept*, de acestea. Debitorul obligației de restituire a utilizat bunul, care poate suferi astfel unele deteriorări, s-a bucurat în mod gratuit de folosința acestuia sau dacă bunul era frugifer de fructele produse – roadele pomilor; recolte agricole, chirii sau arenzi.

Utilizarea unui bun îl supune riscului de a suferi deteriorări sau scăderi ale valorii, care se poate produce mai lent sau mai accentuat, cum este cazul autoturismelor sau a aparatelor electronice, punându-se problema în patrimoniul cui vor fi decontate. Deteriorarea rezultată din folosința normală a bunului este suportată de *solvens*, acesta neavând dreptul de a obține o indemnizație pentru deteriorarea rezultată din folosința normală a bunului. În schimb, dacă aceste deteriorări au fost produse din culpa debitorului ținut la restituire, care nu a efectuat reparațiile necesare, a depozitat necorespunzător bunul sau l-a utilizat într-un mod nepotrivit destinației sale, atunci acesta din urmă va fi obligat la despăgubiri.

De asemenea, debitorul va fi ținut să restituie fructele produse de bun, precum și să plătească creditorului o indemnizație pentru lipsa de folosință a bunului.

Dacă *accipiens* a fost de bună credință la momentul la care a primit plata, acesta acceptând executarea obligației crezând, în mod greșit, că este datorată, obligația de restituire este limitată, fiind ținut să înapoieze doar bunul, reținând pentru sine fructele și fără a datora o indemnizație pentru lipsa de folosință.

În schimb, dacă *accipiens* a fost de rea-credință, acceptând plata deși știa că nu există o datorie, obligația de restituire este integrală, fiind ținut să înapoieze bunul împreună cu fructele produse de acesta și indemnizația pentru lipsă de folosință, după caz.

Se poate că între momentul plății și cel al restituirii, debitorul să efectueze o serie de cheltuieli privitoare la bun, unele necesare, în vederea conservării bunului, iar altele utile, care urmăresc punerea în valoare a bunului. Cum debitorul este obligat să înapoieze bunul, în vederea realizării echilibrului valoric între patrimoniile părților, creditorul va fi ținut să ramburseze aceste cheltuieli.

Note

- 1 Paul Vasilescu, *Drept civil. Obligațiile*, Ediția a 2-a revizuită, editura Hamangiu, București, 2017, p. 226
- 2 Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *Curs de drept civil. Obligațiile*, Editura Universul Juridic, București, 2015, p. 281
- 3 Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *op. cit.*, p. 282.
- 4 P. Vasilescu, *op. cit.*, p. 227
- 5 Ion Dogaru, Pompil Drăghici, *Drept civil. Teoria generală a obligațiilor*. Ediția 3, Editura C.H.Beck, București, 2019, p.271
- 6 P. Vasilescu, *op. cit.*, p. 228
- 7 Ion Dogaru, Pompil Drăghici, *op. cit.*, p.272
- 8 Ion Dogaru, Pompil Drăghici, *op. cit.*, 2019, p.272; Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, *op. cit.*, p. 284
- 9 *ibidem*

Nothing`s gonna change, I can FILIT (II)

Ștefan Manasia



Iași, Muzeul Poeziei, lucrare de Ion Barbu

Dacă în prima parte a articolului meu am vorbit despre evenimentele live ale ediției FILIT 2021 (20-24 octombrie), impresionat de modul cum organizatorii – oamenii inimoși de la MNLR ajutați de o echipă de voluntari entuziași – au proiectat manifestarea în deplină siguranță & împlină pandemie, acum a venit momentul să dezvăluim câteva dintre atracțiile (noi) culturale care îți activează mintea și inima, odată ajuns la Iași. Așa cum remarca într-un interviu din *Cațavencii*, jurnalistul (& scriitorul) Cristian Teodorescu, de când Lucian Dan Teodorovici se ocupă „de soarta Muzeului Literaturii din Iași” (director, continuator al viziunii reformiste a lui Dan Lungu), „muzeul a făcut cinci pui”. Dacă în sediul de la Casa Pogor va funcționa – după renovare – Muzeul Junimii, în clădirea de pe Strada Vasile Alecsandri nr. 6 va

funcționa Casa Muzeelor, o structură-matăcă ne-maiîntilnită în spațiul muzeal românesc și care va deveni, în scurtă vreme, unul din polii de fascinație ai Iașilor.

În Casa Muzeelor întâlnim – nu întâmplător – Muzeul Pogromului, realizat de Institutul „Elie Wiesel” din București, în momentul în care comemorăm 80 de ani de la masacrele din 1941; panotat și documentat inteligent, susținut de dispozitive video, muzeul de scufundă în istoria sumbră românească, în contribuția autohtonă la Holocaust; e imposibil să nu îți activeze, intrat în spațiul memoriei, conștiința, culpa; poate că nimic nu e mai grăitor decât o fotografie unde vezi cadavrele evreilor sprijinite de zidurile unor frumoase clădiri, în timp ce pe alei au ieșit să se plimbe concitadinii lor români, prevăzuți cu umbrele de ploaie și pălării... În aceeași

parte a clădirii funcționează și Muzeul Teatrului Evreiesc, documentînd bogata istorie culturală a comunității (reputabilă și arhiva de afișe, schițe de decoruri, costume, fotografii ale actorilor etc.). La etajul al doilea, funcționează Muzeul Copilăriei în Comunism, realizat în parteneriat cu Uniunea Sindicatelor Libere din Învățămîntul Preuniversitar, unde avem conservată perfect o sală de clasă și o serie incredibilă de obiecte, recunosibile pentru oricine a fost pionier, șoim al patriei în... cealaltă epocă; mai văzusem o expoziție asemănătoare, la Muzeul de Arheologie din Constanța, însă un carusel temporal magic este întotdeauna irezistibil. De la Casa Pogor s-a mutat aici Muzeul Literaturii Române, nu doar cu sediul administrativ, dar și cu săli speciale, documentînd reviste și grupări literare, autori emblematici (inclusiv pe Sofia Nădejde, prima mare și încă relativ puțin cunoscută prozatoare româncă); de un farmec... ucigaș sînt sălile *ABIS.03*, construită de artistul Matei Bejenaru, pornind de la un fragment din *Ruletistul* cărtărescian, și sala *Rezervația de îngeri*, în memoria lui Emil Brumar, gîndită de Felix Aftene, subtil-amosos, într-un colosal contrapunct afectiv cu – bunăoară – expoziția lui hardcore de la București, de la Muzeul Colecțiilor, intitulată *Noi și ele*, focusînd inventivitatea cruzimii umane față de animale. Last but not least, în aceeași generoasă Casă a Muzeelor descoperim Muzeul Poeziei, muzeu „de autor”, conceput de artistul vizual și pasionatul de I.D. Sîrbu și de poetry Ion Barbu; e o istorie ludică, în mers (sau marș) scanată aici, populată de cele mai stranii sau familiare artefacte. Despre ea nu putem decît păcătui prin discurs, cel mai bine ar fi să ne facem drum la Iași și s-o vizităm.

Mi-erău cunoscute de multă vreme entuziasmul, priceperea, deschiderea spre arte vizuale ale romancierului Lucian Dan Teodorovici, dar acest hub muzeal – care i se datorează în mai mare măsură decît ar recunoaște-o – este, într-adevăr, uluitor și ar trebui să constituie o lecție de urmat. Dacă mă gîndesc că întreaga clădire a fost renovată, redimensionată, investită cu funcții artistice și simbolice, îmi pot face o idee despre travaliul echipei MNLR, al artiștilor vizuali implicați, al arhitecților, inginerilor, muncitorilor ș.a.m.d.

Clădirea aceasta a avut, de fapt, o istorie fabuloasă – denotînd mișcările societății ieșene pe parcursul a mai bine de un secol: a fost construită în 1896 și a avut inițial proprietari evrei; s-a numit într-o vreme Palatul Vieții românești, fiind cumpărată pentru prestigioasa revistă literară de Garabet Ibrăileanu și Mihail Sadoveanu; a fost sediu de expoziții, dar și sediul Inspectoratului Județean al Jandarmeriei și al Chesturii de Poliție, unde mii de evrei au fost asasinați în timpul Pogromului din 1941; după venirea comuniștilor la putere, aici au funcționat întreprinderi, iar după 1990 – societăți comerciale. Din 2021 funcția imobilului se schimbă din nou, devenind instituția-cheie în înțelegerea unei istorii fabuloase și complicate, creative și distructive, a armoniei și disonanțelor. O istorie care se cere descoperită în fiecare zi, conștientizată, asumată, așa cum am făcut-o și eu pe parcursul cîtorva zile formidabile de FILIT. O întreagă secțiune a festivalului a avut, de altfel, loc în sala de conferințe de la Casa Muzeelor, subliniind o dată în plus importanța acestui edificiu.

La Iași oamenii și instituțiile sînt vii, au priză la noile realități culturale, știu să genereze evenimente/spații artistice & literare de anvergură europeană.



fotografie din Muzeul Pogromului, Iași

DbutanT 6.0

- dramaturgi și regizori -

Claudiu Groza

Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe organizează din 2016 unul din puținele evenimente dedicate celor mai tineri creatori din teatrul românesc. Festivalul DbutanT e „un motor de căutare a artiștilor aflați la început de drum”, după cum precizează inițiatorii săi, care nu doar că prezintă și reunește într-o competiție opere și artiști, ci le și oferă premianților contracte de colaborare sau de angajare. Lucru de apreciat și salutat într-un peisaj profesional din ce în ce mai restrictiv din păcate pentru nou-veniți.

Ediția de anul ăsta a înregistrat o noutate importantă la DbutanT: a demarat și un concurs de dramaturgie pe lângă cel de regie, cu cinci autoare care s-au întâlnit la Constanța între 1-7 septembrie (Teatrul de Stat Constanța este partener al proiectului din 2020): Ioana Sileanu, Mirela Cara Dragu, Cleopatra Constantinescu, Paula Rusu și Cornelia Iordache. Ultima a și câștigat competiția, cu piesa *La castel*, care a fost montată colectiv de tinerii regizori într-un spectacol conceput/jucat, în reprezentare unică, la Castelul Szentkereszty din Arcuș, cu actorii Teatrului „Andrei Mureșanu” în distribuție.

Tot cinci au fost și regizorii din „finala” DbutanT, ale căror spectacole s-au jucat la Sfântu Gheorghe la mijlocul lui octombrie. Pentru că sunt producții profesioniste, realizate de profesioniști, cred că merită succinte evaluări critice.

După opinia mea, cel mai bine calibrat pe toate palierele (regie/actorie/scenografie) a fost *8 tați* de Tina Müller, în regia lui Irisz Kovacs (Teatrul de Stat Constanța), pe care l-am văzut la sediu la finele lui august. Confesiunea emoționantă a unei adolescente confruntate cu tribulațiile psiho-existențiale ale mamei sale și cu lipsa tatălui a fost transpusă într-un spectacol simplu, cald, cumva solar în ciuda subiectului. Irisz Kovacs și-a edificat cu maturitate montarea, fără patetisme și nici prea cerebral, având alături o echipă deja redutabilă de tineri actori (Ecatrina Lupu, Cristiana Luca, Theodor Șoptelea, Andrei Bibire și Florin Aioane) și un scenograf inspirat (Theodor Niculae), al cărui spațiu scenic a

fost sugestiv, pregnant vizual și util, deși minimalist. Cred că echilibrul construcției este și atul spectacolului. De altfel, această amprentă regizorală s-a văzut și în fragmentul din creația colectivă, pentru care Irisz Kovacs a fost premiată la DbutanT.

Un proiect ambițios, subminat însă din păcate de interpretare, a fost *Unde mi-e sufletul?*, după Marin Sorescu, regizat de Norbert Boda (Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova). Am văzut mai multe spectacole ale lui Boda și e remarcabil curajul lui de a-și asuma scenariu care provoacă. Nu s-a întâmplat altfel aici, unde colajul de poeme soresciene tinde să contureze o atmosferă ludică și metafizică, totodată, într-un cadru cumva hieratic. Din nefericire, reprezentarea a început la o temperatură prea joasă, cu un tipar actoricesc destul de lemnos, și nu s-a reabilitat suficient până la final ca să convingă. Oricum, spectacolul este o experiență utilă pentru un regizor care are deja tușa proprie de creație și destul timp înainte pentru a ne demonstra ce poate.

Am remarcat/reținut intenția (gândul regizoral) din *Gen.Roz* de Mihaela Michailov (Centrul de Teatru Educațional Replika, București). Acest manifest al feminității, frust, sensibil, uneori patetic, a fost asumat de regizoarea Luiza Mihăilescu extrem de intim, iar asta s-a simțit în spectacol. A fost și un manifest de creație, fără dubiu. Dar ceva s-a blocat în livrarea sa către spectatori printr-un soi de entropie a jocului actoricesc, imputabilă nu actrițelor (Teo Dincă, Oana Jipa, Nicoleta Lefter, Maria Sgârcitu), ci impulsului regizoral prea puțin controlat de a „dinamiza” narativul. S-a ajuns astfel la senzația că o parte a jocului doar „umple” spațiul, fără alt sens, ceea ce a obturat nițel incandescența subtextului. Repet, însă, intenția regizorală e un semn bun despre potențialul Luizei Mihăilescu.

Ambițios și demersul lui Tudor Nicorici cu *Hikikomori* de Holger Schober, un text fracturat, cu alură narativă experimentală, senzorială, în dauna unei povești în flux normal (Teatrul „Lucefărul”, Iași), ceea ce, evident, impune anumite artificii de concepție scenică. Am remarcat conceptul



8 tați

scenografic (imaginat chiar de regizor), de notabilă plasticitate, cu un eclairaj pe măsură. Nicorici și-a dezechilibrat însă semantica prin imprimarea unui joc de scenă inutil de alert (să zicem că putea denota surescitarea extremă a eroului până la un punct, dar excesiv, totuși). Ansamblul a devenit astfel cumva derutant, indecis, iar efortul fizic remarcabil al actorului Sebastian Munteanu n-a părut de mare folos coerenței spectacolului. Totuși, cu o rigoare pe care o va dobândi în timp, Tudor Nicorici poate deveni promotorul unor formule scenice interesante.

Ingenios și-a ancorat spectacolul într-un ludic interactiv Alin Neaguțoiu, cu *Restul vieții noastre* (dramaturgia Sabina Bălan, Reactor de creație și experiment, Cluj). Montarea pleacă de la un text foarte bine construit, cu teme edificate interactiv și recurent (pe modelul ruletei), care abordează „plasarea în lume” a celei mai noi generații; are trei interpreți foarte proaspeți, foarte dinamici, foarte agili în oferte de joacă și reacții la semnalele audienței (Sabina Lazăr, Răzvan Mîndruță, Ioana Stama); o scenografie simplă permite reconfigurarea rapidă a spațiilor scenice: toate atuurile, s-ar spune, pentru ca regizorul să meargă „la sigur”. Asta aparent, pentru că de fapt mersul fluent al mașinăriei spectacolului se datorează tocmai reglajului pe care Neaguțoiu l-a asigurat, ingenios, montării. Aștept să descopăr și alte registre ale regizorului care a câștigat competiția spectacolelor de la DbutanT.

Spectacolul colectiv din ultima zi de festival a re-bricolat (poate prea radical și surprinzător pentru autoare) textul Cornelinei Iordache în funcție de inspirația, resursele de producție, fantezia și durata de lucru a tinerilor regizori. Totuși, necunoscând textul la acel moment, nu mi s-a părut că ce ni s-a oferit a fost incoerent sau superficial. Dimpotrivă, unele scene au avut o profunzime emoționantă (precum monologul din capelă), altele au conturat o atmosferă specială sau cu tâlc teatral (cea cu marea plantă din centrul camerei de acces în castel ori cea din parc), ba chiar au atins un orizont parodic la final, toate edificate minimalist dar probând clar tentativa regizorală de a le da coerență și sens. Poate s-a pierdut ceva din rotunjimea de ansamblu a textului și poveștii, dar fiecare secvență și-a avut noi-ma ei în reprezentarea care merită memorată măcar prin ineditul ei decor și prin precizia catifelată cumva a actorilor de la Sfântu Gheorghe, care s-au dedicat total acestui proiect finisat în doar câteva zile (Sebastian Marina, Fatma Mohamed, Ioana Alexandrina Costea, Elena Popa, Costi Apostol, Iulian Trăistaru, Mona Codreanu, Mădălina Mușat, Anca Pitaru).

Cei doi câștigători vor monta în curând la Sfântu Gheorghe (Irisz Kovacs), respectiv Constanța (Alin Neaguțoiu). Mai adaug că membrii juriilor au fost Csaba Székely, Elise Wilk, Kinga Boros, Ionuț Sociu și Gabriel Sandu (dramaturgie); Radu Afrim, Cristian Ban, Mihaela Drăgan, Eugen Gyemant și Bobi Pricop (regie) și că DbutanT (care sper să dureze încă ani buni) a fost realizat și cu sprijinul AFCN.



Restul vieții noastre

Câteva lecții de privire

Emilia Cernăianu

Așa cum explică Moshe Barasch¹, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Europa, și mai ales în spațiul german, un rol important în teoretizarea artei l-a avut convingerea că arta poate fi explicată prin intermediul celor cinci simțuri, sau cel puțin că există analogii între acestea și creația artistică care pot conduce la formularea unor principii estetice solide. Tendința de a contopi artele pornea de la convingerea axiomatică conform căreia fiecare dintre artele majore are rădăcini în unul din simțurile umane, adică există o artă pentru văz, o artă pentru auz, o artă pentru simțul tactil. Dacă percepțiile diferitelor simțuri se pot contopi între ele, la fel se pot contopi și artele corespondente acestor simțuri. Atunci când un singur simț este stimulat afectând două tipuri de senzații, iar descrierea uneia o facem prin asociere cu cealaltă, ajungem la ceea ce se numește *sinestezie*. Culoarea poate fi asociată cu sunetul, gustul cu culoarea sau sunetul cu mirosul. Această „dublă percepție”, acest mod de a face asocieri între senzații de natură diferită ca și cum una este simbolul celeilalte era considerat cel mai potrivit mod de a percepe o operă de artă.

În ultima parte a secolului al XIX-lea, atât artiștii cât și filosofii artei erau preocupați de vizualitatea pură iar cel mai influent aport al acestei teorii a fost cea a lui Konrad Fiedler.

Conectat la ideile lui Schopenhauer și ale lui Kant și influențat de pictorul Hans von Marees, care-i era și apropiat, Konrad Fiedler a publicat patru eseuri esențiale de teorie a artei, dintre care cel din 1887 „Despre originea activității artistice” este considerată principala lucrare în care explică pe larg teoria *purei vizualități* cu care a deschis un drum nou filosofia artei.²

Încă din primul eseu „Despre aprecierea operelor de artă” (1876) Fiedler afirma că preocuparea pentru parcursul istoric al unei opere de artă poate fi o barieră în înțelegerea ei deoarece aceasta este numai o „fază preliminară” în procesul de cunoaștere, cercetarea completă necesitând luarea în considerare a operei de artă ca „o componentă a întregii vieți culturale.” În acest sens, și erorile trebuie luate în considerare. „Dacă vrem să înțelegem cât de cât arta ca fenomen al culturii, trebuie să începem prin a analiza efectele pe care le poate avea asupra individului.”³ Punctul de vedere al privitorului trebuie să fie neutru „nu religios, moral, politic sau de orice altă natură”. Tot în acest prim eseu el arată pericolul unei judecăți superficiale a operei de artă susținând că necunosătorii nu caută pătrunderea sensurilor ci doar apropierea, și pentru a-și justifica gestul aduc tot felul de argumente printre care și judecăți de valoare neavenite. Dar, în opinia lui Fiedler, nici din punctul de vedere al filosofului nu se poate ajunge la o înțelegere justă a unei opere de artă pentru că acesta consideră arta o componentă a cunoașterii filosofice și nu a celei artistice, ceea ce-l conduce la concluzii eronate. Cunoașterea artistică a lumii este autonomă și nelimitată și se poate obține fără speculațiile filosofice. Astfel, Fiedler pledează pentru cunoașterea intuitivă pentru că trebuie să luăm în considerare caracterul dinamic al artei, faptul că ea evoluează permanent sub ochii noștri, nu s-a oprit și nu se va opri niciodată. „De

infinitatea cunoașterii intuitive a lumii se poate convinge doar cel ce a ajuns la folosirea neîngrădită a capacității sale de percepție.”

În „Despre originea activității artistice” din 1887, Fiedler face distincția dintre cunoașterea intuitivă, senzuală și artistică a realității pe de o parte, și cunoașterea logică pe de cealaltă parte: cunoașterea intuitivă și limbajul sunt identice și formează realitatea umană. El observă faptul că sursa producerii și procesul de construcție al imaginilor sunt activități ale individului care nu trebuie înțelese în termeni generali, ci în termeni de vizibilitate. Cei mai mulți oameni, fie ei teoreticieni avizați sau doar simpli iubitori de artă, în străduința lor de a o înțelege, investighează opera de artă care este rezultatul final al muncii artistului. Fiedler afirmă că acest punct de pornire este greșit. Scopul nu ar trebui să fie interpretarea operelor de artă ci înțelegerea activității creative a artistului și felul în care acesta lucrează. El consideră că activitatea artistică este spontană și creativă și nu depinde de lumea exterioară pe care o ilustrează. Și mai susține că principiul fundamental al artei nu este nici conceptul de imitație, nici cel de frumos și nici cel de plăcere sau „gust estetic”, ci numai *vizualitatea* al cărei organ receptor este exclusiv ochiul. Singura diferență dintre ochiul unui artist și ochiul unui individ oarecare este faptul că artistul vede într-un mod „productiv”, iar arta este produsul acestui tip de vedere, clară, focalizată, autonomă.

În cercetarea modului în care omul folosește vizualitatea, Fiedler recurge la procesul de cunoaștere spunând că intuiția și experimentarea au o importanță semnificativă pentru cunoaștere. Experiența senzuală oferă o cunoaștere limitată deoarece ceea ce percepem prin simțuri este evaziv, este format din piese fragmentate și detașate ale realității, un conglomerat care se dezintegrează imediat ce avem impresia că le-am captat. Cunoașterea prin intermediul experienței este naturală, dar o receptare pasivă nu este suficientă, mai este nevoie și de o reflecție teoretică (conceptualizarea). Scopul vizualității are o varietate de intensități. Bunăoară, în viața cotidiană, imaginile înregistrate de retină sunt superficiale, dar în anumite domenii, cum este arta vizuală, ochiul este folosit la întreaga lui capacitate. Mai mult decât atât, virtutea principală a artistului este că se folosește atât de imaginile exterioare cât și de cele interioare, mentale. Dacă ne întrebăm „cum putem să vedem corect”, punem o întrebare greșită, pentru că *a vedea corect* nu înseamnă altceva decât o corespondență între percepția vizuală și obiectul reprezentat or, acest lucru poate fi valabil pentru știință dar nu și pentru artă. În artă, doar dacă reușim să ne limităm, exclusiv, la impresia vizuală, putem dobândi aparența reală. Vizualitatea completă apare numai dacă tăiem toate conexiunile dintre imaginile din ochii noștri și lumea realității obiective. Acesta este fundamentul *purei vizualități*.

Conform întregii construcții conceptuale și a tuturor argumentelor aduse în sprijinul teoriei sale, Fiedler spune că privitorul nevizat compară modelul cu creația artistului și blamează o imitație imperfectă a naturii, în timp ce cunosătorul știe că are în fața ochilor o reprezentare a unei percepții vizuale a artistului, ceea ce este altceva decât umila imitație a naturii. Poate fi aceasta o altă definiție a *mimesis*-ului? El observă ceea ce numai

un practician poate observa: faptul că mâna artistului nu înregistrează mecanic ceea ce vede ochiul ci continuă un proces de reprezentare, duce mai departe o imagine, continuă „exact de la punctul unde se oprise ochiul”, făcând ceva ce ochiul nu poate face tocmai pentru că se folosește de celelalte simțuri și, în plus, de gândire. În conștiință, ochiul evocă o multitudine de imagini pe care mâna nu ar putea să le reproducă și înțelegem că „nu ne aflăm în fața unor procese finite, ci infinite, atunci când ne imaginăm acel conținut al vieții noastre spirituale, care provine nemijlocit din simțul vizual (...)” Asta nu înseamnă cultivarea intensivă și exclusivă a percepției vizuale, ci, dimpotrivă, trebuie înțeleasă și valoarea relației dintre artist și natură, adică punerea văzului în slujba cunoașterii. „Oricât ar părea de paradoxal, arta începe totuși acolo unde încețază intuiția.” De aceea, nu produsul final ar trebui judecat ci procesul de creație al artistului, deoarece acesta începe cu *vizualitatea* lui trecând apoi la modul de lucru în care dă formă unei reprezentări mentale, și așa putem înțelege (și învăța) cum arta crește, pe de o parte dintr-o experiență umană, și pe de altă parte dintr-o unicitate care este proprie fiecărui artist în parte. După el, chiar această unicitate este „minunea artei”. Arta este modul de a da formă vizualității, de a o modela. Așadar, percepția vizuală are nevoie de privire purificată. Văzul este bruiat de rolul care i se dă în cunoașterea realității, dar dacă am reuși să-l debarasăm de această povară am putea folosi văzul doar pentru „plăcerea de a vedea”.

Dintre lecțiile de privire ale ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea nu poate lipsi contribuția adusă de Alois Riegl. Kultermann⁴ îl consideră pe Riegl un gânditor abstract și un teoretician intelectual iar opera lui „se încadrează în mișcarea universală de reînnoire manifestată în jurul anului 1900 (...)”.

Riegl pune problema stabilirii unui nou raport între particular și general fiind convins că se poate construi o metodă de analiză a artei care să permită „penetrarea dincolo de diferențele fenomenelor”. El a înțeles, și a reușit să și demonstreze, faptul că nu există deosebiri calitative între diferitele stiluri ale artei vizuale. Practician al formalismului, el a temperat intenția lui Fiedler de a face din *pura vizualitate* o normă universală înlocuind-o cu principiul *voinței de artă* (Kunstwollen), care se adaugă impulsului estetic ca principiu al stilului. Pornind de la premisa că o operă de artă trebuie mai întâi cunoscută pentru a putea fi judecată corect, Riegl susține că istoria artei trebuie să cerceteze izvoarele deoarece, fiecare lucru produs de om nu a apărut întâmplător, ci ca un efect al cărei cauze trebuie investigată. În 1889 el publică articolul „Die Mittelalterliche Kalenderillustration” în care cercetează tradiția elenistică transmisă în manuscrisele calendarelor medievale. La întrebarea de ce o operă s-a născut într-un context anume și nu în altul, Riegl răspunde că, o anumită concepție despre lume determină o anumită „voință de artă” care caracterizează populația dintr-un anumit spațiu geografic. În 1886 începe, pentru mai bine de un deceniu, munca curatorială din secția de textile a Muzeului de Artă din Viena. Preocupat de a aborda interdisciplinară a istoriei artei, în 1891 scrie *Altorientalische Teppiche* (despre covoarele orientale), iar în 1893 scrie *Sti,fragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (o carte despre problemele stilului care i-a conferit reputația de istoric de artă novator), ambele ca urmare a muncii de cercetare din muzeu.

În cartea despre problemele stilului, Riegl a căutat să respingă gândirea materialistă despre

originea anumitor motive din formele ornamentale, înlocuind-o cu o istorie a ornamentului, continuă și autonomă, dând exemplul anumitor motive ornamentale a căror evoluție a urmărit-o în timp, cum ar fi arabescul și astfel a explicat conceptul de *Kunstwollen* („voința de artă” sau „voință artistică” sau „voință artistică absolută” după diferite traduceri). El nu a definit principiul *voinței de artă* din punct de vedere teoretic, dar l-a explicat ca antiteză a „putinței de artă” care reprezintă capacitatea tehnică de imitare a naturii. Demonstrația a făcut-o cu ajutorul artizanilor textiliști din Orientul Mijlociu care au păstrat diferite forme antice pe care le-au folosit, reinventate, în noul lor context, dar care pot fi imediat recunoscutibile. În „Industria artistică romană târzie” el își explică punctul de vedere în opoziție cu cel al lui Gottfried Semper, astfel: „În opoziție cu această concepție mecanicistă despre esența operei de artă am propus - după câte știu, cel dintâi - în *Problemele stilului* o ipoteză teleologică, considerând opera de artă ca rezultat al unei voințe artistice determinate și conștiente de scopul urmărit, care se impune înaintea scopului de utilizare, a materialului și a tehnicii. Acești trei factori din urmă nu mai joacă un rol pozitiv-creativ, așa cum îl concepea teoria semperiană, ci mai mult unul negativ, de blocare: ilustrează totodată factorii de fricțiune în cadrul produsului general.”⁵ Deci, prin această „voință de artă” Riegl înțelegea o tendință istorică contingentă a unei epoci sau a unei națiuni, care conduce la o anumită dezvoltare stilistică, fără a lua în considerare preocupările pentru reprezentarea mimetică sau pentru implicarea anumitor tehnologii. Artistul ilustrează lumea cu ajutorul naturii sau științei, dar nu tehnologia este determinantă ci o forță care împinge stilul spre o evoluție incrementală, organică, vizibilă atât în artele majore cât și în cele minore.

În textul despre antichitatea romană târzie Riegl a demonstrat faptul că aceasta nu prezintă un stil în declin ci o etapă a evoluției artistice în care elementele din fundal au fost izolate de subiectul principal, deschizând astfel calea conceptului de spațiu în arta modernă. Reprezentarea artistică nu era totuna cu reprezentarea realității ci era o reprezentare a unei realități dorite, iluzia era implicată pentru a prezenta o viziune agreabilă, îmbunătățită, a lumii, iar acest lucru, în teoria riegliană, demonstrează utilizarea unei combinații de tactilitate cu vizualitate menite să sporească spiritualitatea.

Lecția de privire a lui Riegl, care implică *formalismul estetic* și înțelegerea *voinței artistice* a anumitor epoci, este despre conștientizarea dualității percepției noastre vizuale, și anume a faptului că ochiul percepe forma individuală a obiectelor din natură dar în același timp le (con)topește în mediul inconjurător, prin urmare cunoașterea are ca punct de pornire experiența senzorială peste care se așează analiza intelectuală și conceptualizarea.

Îl includ pe Aby Warburg în grupul teoreticienilor care au oferit ceea ce eu consider *lecții de privire* pentru că metoda lui de cercetare se referă la privire, mai precis la privirea atentă a detaliilor, care dezvăluie lucruri nebanuite și care este și principiul de bază al metodei iconologice dezvoltată ulterior de Panofsky. Poate că, deloc întâmplător și deloc ironic, Warburg spunea că „bunul Dumnezeu se ascunde în detalii”, indicând atenția la detaliu ca fundament al unei metode care cercetează producții vizuale destinate recepției vizuale. Cred că este semnificativă invocarea motto-ului Academiei dei Lincei (Roma, 1630)

„minima cura si maxima vis” adică „fii atent la lucrurile mici dacă vrei să obții rezultate mari”.

Datorită unui temperament vulcanic și a unei vieți pe măsură, Warburg nu a lăsat o operă scrisă amplă, iar în limba română nici nu a fost tradus. De altfel, abia după anii 1970 este recuperat de prieteni, colaboratori și discipoli, iar după biografia pe care i-a făcut-o Gombrich a crescut din ce în ce mai mult interesul pentru metoda lui de investigare a imaginilor. În 1932, la trei ani după moartea sa, se publicau două volume de scrieri despre antichitatea păgână și istoria renașterii europene, urmate de două texte (un memoriu al lui Fritz Saxl despre Biblioteca Warburg (1944) și amintirile lui Carl Georg Heise (1947) care au făcut cunoscute, deși într-o mică măsură, preocupările lui Warburg.

Antropologia evoluționistă a religiei dezvoltată de Herman Usener și transpunerea filosofiei hegeliene în termenii psihologiei umane elaborată de Karl Lamprecht, l-au determinat să cerceteze modul în care perioadele de tranziție din istoria artei dezvăluie cel mai bine mișcarea istorică care le-au determinat. Modul său de analiză a imaginilor a pornit de la o nevoie, aparent administrativă, de a-și ordona miile de cărți astfel încât să realizeze „o bună vecinătate”, adică o formulă prin care, căutând o anumită informație, cercetarea să se realizeze nu numai alimentându-se de la sursa principală ci și din textele învecinate care „formează o totalitate culturală”, adică o privire holistică a problematicii în cauză. Preocupat fiind și de epoca renașterii europene, Warburg a început cercetarea celebrelor tablouri ale lui Botticelli, *Nașterea lui Venus* și *Primăvara*. Observația lui era că în acea epocă exista o anumită „retorică sentimentală” a publicului receptor care avea o atitudine „evazionistă de căutare a frumosului și agreabilului”, și acesta este modul în care ar trebui să privim operele de artă de acum mai bine de patru secole.

Atenția la detalii îl conduce la concluzia că imaginile produse de om, în artele majore și minore, sunt mărturiile eforturilor de emancipare în fața forței evenimentelor istorice care-l copleșesc, această explicație conducându-l la realizarea unui atlas al memoriei, atlas care exercită fascinație și în zilele noastre. *Atlasul Mnemosyne*, început în 1927, avea 40 de panouri învelite în pânză neagră

pe care atașase peste 1000 de fotografii împărțite pe tematici: Coordonate ale memoriei, Astrologie și mitologie, Modele arheologice, Vehicule și tradiție, Irumperea antichității, Formule dyonisiace ale emoțiilor, Nike și Fortuna, De la Muze la Manet, Durer: zeii merg spre Nord, Epoca lui Neptun, „Arta oficială” și barocul, Reaparitia antichității și Tradiția clasică de astăzi. El și-a dat seama că o astfel de întreprindere nu poate fi finalizată în doar câțiva ani (a murit după numai doi ani) deoarece istoria nu este liniară, evenimentele nu pot fi grupate nici cronologic dar nici tematic iar cercetarea imaginilor este o muncă de arheologie dublată de o vastă cunoaștere a culturii și civilizației universale. În opinia lui în imagine „se cristalizează o încărcătură energetică și o experiență emotivă care supraviețuiește” într-un soi de subconștient colectiv (în sensul jungian de memorie ascunsă care dăinuie în cadrul grupurilor umane și care poate fi detectată examinându-i simbolurile din artă, religie, vise și mituri). Așadar, Warburg ne oferă o *lecție de artă a privirii*, o împletire a atenției acordată detaliilor cu o gândire holistică. Întregul este mai mult decât suma părților sale dar nu poate fi înțeles decât analizându-i aceste componente până în cele mai mici detalii. Acest lucru este valabil mai ales pentru procesele (și implicit produsele) umane care sunt în continuă transformare. Holismul implică și o împletire a stărilor interioare ale creatorului cu stările exterioare ale lumii pe care o înfățișează, iar aici este posibil ca ideile lui Warburg să se intersecteze cu *voința artistică* a lui Riegl și cu *pura vizualitate* a lui Fiedler.

Note

- 1 Moshe Barasch, *Modern Theory of Art*, Vol I. „From Winckelmann to Baudelaire”, NY University Press, 1990
- 2 Konrad Fiedler, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, 1993
- 3 *ibidem.*, p. 36
- 4 Kultermann, Udo, *Istoria istoriei artei*, Ed. Meridiane, 1977
- 5 Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Ed. Meridiane, 1998, p. 71



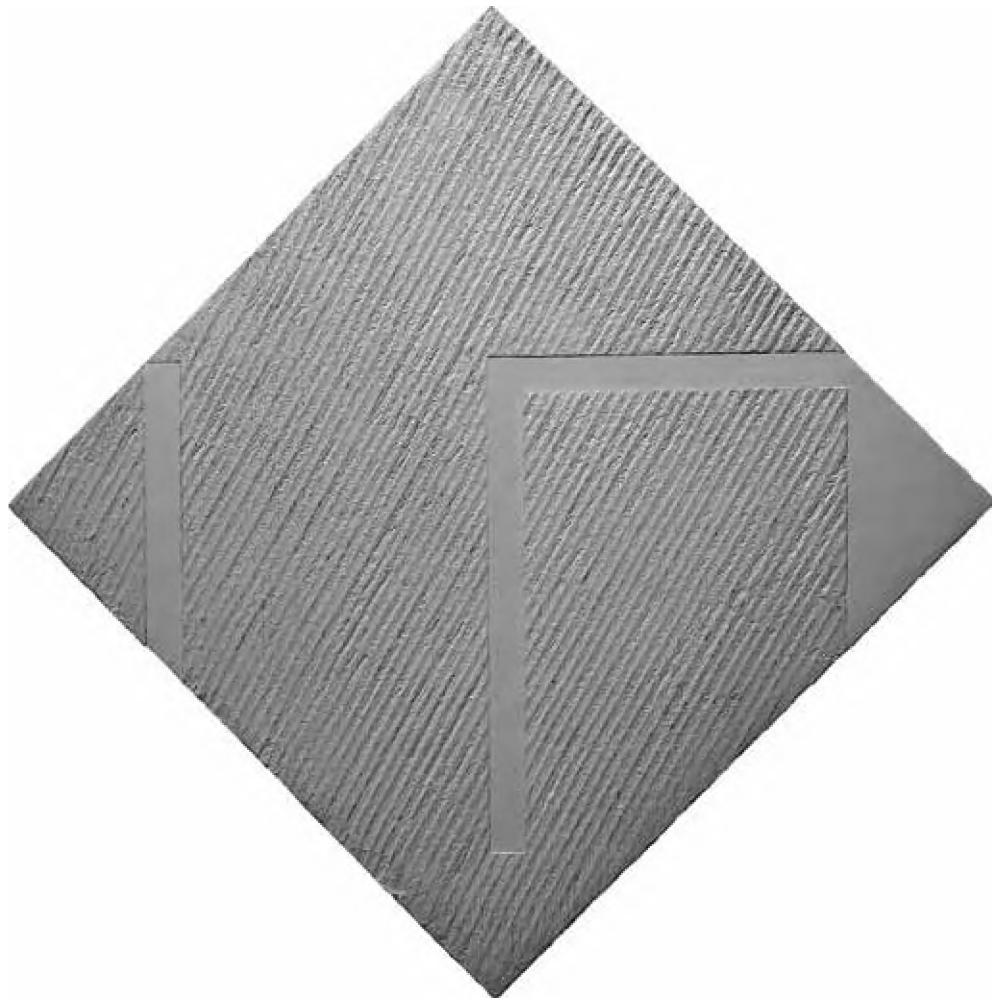
Budaházi Tibor

Semnele din Hédervár (2016), tehnică mixtă, 60 x 80 cm

Materie și Spirit

folosit față de presiunile externe exercitate asupra lui.

Suprafața de lucru devine una plină de mister și dinamică, care fascinează nu numai ochiul, dar și mintea celui care decide să își întoarcă atenția spre aceste creații. Desigur, acest lucru nu trebuie să ne surprindă, deoarece cei care au participat cu lucrări la Expoziția Materie și Spirit organizată la Muzeul de Artă din Cluj sunt consacrați în lumea artistică din Ungaria. Recunoașterea pe scena internațională s-a datorat în mare parte dorinței și puterii lor de a crea ceva nou, de a participa și a experimenta la formarea unor noi metode de expresie, care de multe ori au devenit formatoare de curente și au stabilit etaloane pentru generațiile următoare. Dintre aceștia îi putem aminti pe câțiva care au marcat evoluția artei maghiare, cum sunt Bartl József, Birkás István, Kovács László, Paizs László, Szikora Tamás și a căror moștenire artistică este una incontestabilă și puternic ancorată în anele istoriei artei. Culoarea, puterea formelor, compoziția de pe suprafața de lucru, îndrăzneala cu care folosesc materialele și le mulează pe matricea gândului, devin nu numai emblematice pentru această expoziție, dar oferă și o senzație care nu poate lăsa rece ochiul privitorului amator sau cizelat. Prin efervescentă și dinamică, expoziția devine una care înglobează nu numai succesul unui contopiri dintre spirit și materie, ci crează un univers separat de cel cotidian, unde gândul devine modelator și materia se supune nu numai voinței sale, dar și voinței artistului. Curajul de a păși pe tărâmurile necunoscute în acest cadru dă roade și artistul devine una cu opera sa, iar imaginea de ansamblu reflectă complexitate și coerență.



Hajdu László

Figurativul lui Bács Emese sau al lui Baksai József rivalizează în culoare și îndrăzneală cu creațiile lui Hérics Nándor, Mata Attila sau ale lui T. Horváth Éva. Tehnica și viziunea lui Dréher János, Paizs László și ale lui Bartl József deschid calea spre un mod de lucru care este, în oarecare măsură, complementar cu lucrările lui Birkás István, Gáll Ádám, Székács Zoltán sau Mazalin Natália în economia expoziției. Pe de altă parte, lucrările lui Bártai Sándor, Pataki

Mască galbenă (2008), lemn, pânză, acryl, 58 x 58 cm

Tibor, Budaházi Tibor ne introduc într-o lume a unei simetrii fragile, dar vizibile, cu care poate rivaliza doar senzația oferită de Serényi H. Zsigmond sau Záborszky Gábor. Pe de altă parte, curajul în abordare devine un element definitoriu pentru lucrările lui Kovács Johanna, Kovács László, M. Novák András, Hajdu László, Haraszy István sau Szikora Tamás



T. Horváth Éva

Omăgiu lui Paizs László I (2008) tehnică mixtă, 60 x 100 cm

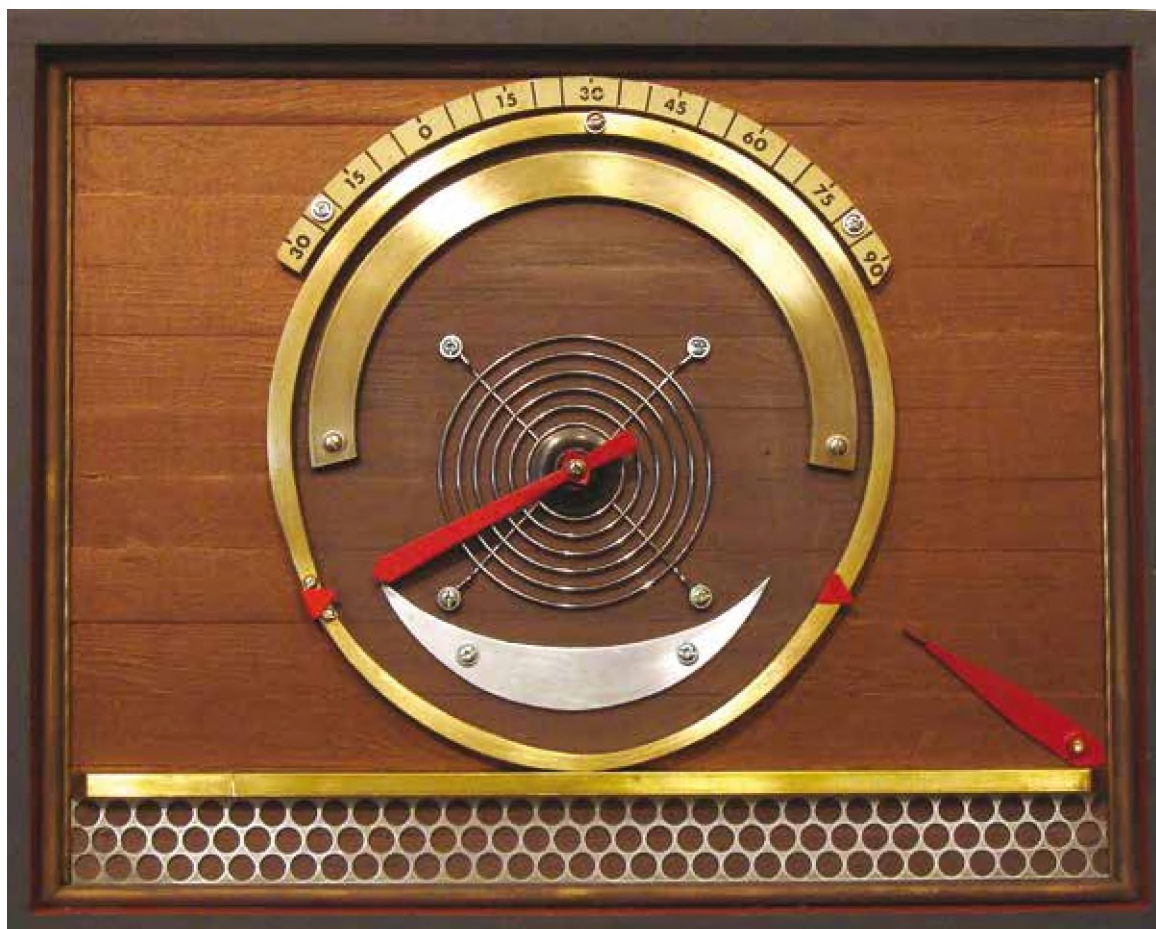
sumar	
semnal	
Viziune și acțiune. Interviu cu Andrei Marga	2
editorial	
Mircea Arman Ființa ca adevăr și problema falsului în Despre respingerile scifistice a lui Aristotel sau despre ludicul logic	3
filosofie	
Gaetano Mollo Libertate și subiectivitate la Kierkegaard	5
Viorel Igna Medioplatonicii Numenius, maestrul platonismului pitagoreic (I)	6
diagnoze	
Andrei Marga Repere literare ale reclădirii eticii	9
esoterism	
Vasile Zecheru Colecția Arta regală (V)	12
eseu	
Iulian Cătălui O paralelă și o viziune comparativă între doi avangardiști bizari: Urmuz și Harms (I)	14
Iulian Chivu Dialectica argumentelor în filosofia limbii	16
social	
Adrian Lesenciuc Țapul ispășitor sau din cauza cui nu poate fi depășită pandemia	18
istoria literară	
Radu Bagdasar Autorul: există el sau nu!?	19
comentarii	
Ani Bradea Nu există lanțuri pentru libertate!	21
memoria literară	
Constantin Cubleşan Un romantic pur sânge	22
cărți în actualitate	
Christian Crăciun Orașul dintre oglinzi	23
Irina Lazăr Momentele de slăbiciune ale îngerilor	24
Alexandru Șfârlea „Parc-aș lua mâinile de pe o sobă încinsă”	24
poezia	
Marcel Mureșeanu	25
crochiuri	
Cristina Struțeanu Orașul	26
însemnări din La Mancha	
Mircea Moț O toamnă pentru imaginar	28
traduceri	
Anna Lombardo Poezie italiană contemporană	29
juridic	
Ioana Maria Mureșan Plata nedatorată	30
eveniment	
Ștefan Manasia Nothing's gonna change, I can FILIT (II)	31
teatru	
Claudiu Groza DbutanT 6.0 - dramaturgi și regizori -	32
istoria artei	
Emilia Cernăianu Câteva lecții de privire	33
plastica	
Attila Iakob Materie și Spirit Asociația <i>Materia</i> la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca	36

plastica

Materie și Spirit

Asociația *Materia* la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca

Attila Iakob



Haraszty István

În capcana cercului (2008), tehnică mixtă, 40 x 50 cm

Artiști expozanți: Baksai József, Bartl József, Bács Emese, Bătai Sándor, Birkás István, Budaházi Tibor, Dréher János, Gáll Ádám, Hajdu László, Haraszty István, Hérics Nándor, Kovács Johanna, Kovács László, Mata Attila, Mazalin Natália, M. Novák András, Paizs László, Pataki Tibor, Serényi H. Zsigmond, Székács Zoltán, Szikora Tamás, T. Horváth Éva, Záborszky Gábor

Artistul, prin creația sa, nu numai că exprimă o stare de spirit, o idee sau o percepție asupra universului care îl înconjoară, ci și pornește pe un drum al creației, unde elementele universului în sine devin instrumente în procesul de expresie artistică. Suprafața de lucru se transformă într-una unde diversele forme și consistențe se întâlnesc și se mulează pe o idee, în așa fel încât produsul finit este o creație unde spiritul și materialul ne oferă un obiect complex și profund, marcat nu numai de o substanță profundă, ci și de un corp expresiv. Tehnica mixtă, care domină lucrările artiștilor care s-au grupat în jurul Asociației *Materia*, este una care domină nu numai rezultatul procesului de creație, dar și drumul care duce spre acest final. Maleabilitatea mai mare sau mai mică a diverselor materiale folosite ne arată nu numai caracterul de temerari al artiștilor, dar și siguranța și experiența care le permite

să participe la un joc al formei și spiritului, unde totul devine posibil și conceptul devine formă. Introspecția și expresia gândului devin elementele principale ale acestei forme de abordare în arta plastică, iar artistul parcă construiește un castel de titan, menit să ofere nu numai forță, dar și soliditate fizică creației spiritului agil. Construcția devine în sine un element transformator, iar majoritatea celor care pornesc pe acest drum devin nu numai mai înțelepți, dar și mai cizelați în secretele maleabilității materialelor. Aceste tehnici de lucru tatonază cu cele ale unui sculptor în piatră sau ale unui artist care folosește metalul pentru a da viață gândurilor sale. Arta cunoașterii și a prieteniei cu elementele folosite devine nu numai un avatar al artiștilor, dar le oferă posibilitatea de a face și o incursiune în lumea succesului și a eșecului, a chimiei și a reacției materialului

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

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

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

