

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:

Mircea Popițiu

Abis - detaliu (2022)

acril pe pânză, 180 x 150cm



www.clujtourism.ro

semnal

Mirosuri și-un pic de... rest

Alexandru Sfârlea



Mircea Popițiu

Incursiuni cromatice ale memoriei (2022), acril pe pânză, 100 x 250 cm

Diana Iepure

În rest, viața e frumoasă

Casa de Editura Max Blecher, 2021

Această poetă spune că vine din „patria borcanelor” și își începe volumul de față (În rest, viața e frumoasă) – al treilea, apărut după un deceniu față de precedentul, cum și acesta apăruse la șapte ani după primul – deci ne-am fi așteptat să-și diversifice tematica și modul de abordare al acesteia din perspectivă stilistică, îndeosebi. Nu o (prea) face, fiind consecventă cu proiectul dumisale poeticesc, cum s-ar zice, deși nu puțini din cohortele poezimii umblă cu limba scoasă după înnoire, schimbare și originalitate cu orice preț. „Dacă aș înșira toate borcanele pe care le-am primit, cărat, crăpat, spălat, aranjat și dus înapoi acasă, cred că aș putea construi un Mare Zid Chinezesc numai și numai din borcane” – afirmă, cu justificată mândrie, madam Iepure. Și, ne și face cunoștință cu „mirosul mâncării de-acasă”, cu mama dumneaei „ca femeia din picturile lui Chagall”, cu prima pască, ultimul porc, dulceața de cireșe amare și murăturile puse la conservat. Eheee... mi-am șoptit în barbă, ia uite ce demnă urmasă, sau... epigoniță, de nu-i cu supărare, de-a regretatului cumătru din Dolhasca, expert în (cum să-i zic?) lirism domestic, care-și mai zicea și „Julien ospitalierul” sau „cerșetor de cafea”, ba încă mai patrona și o „rezervație de îngeri”. Observ însă, „printre aburii calzi din bucătărie” și „magiun, plăcinte, porci tranșați gata copti în borcane”, un textuleț cu tentă eroticească vârat provocator, tiptil- nonșalant, parcă, (încă de la pagina 13), pentru care Don Emil ar fi invidiat-o, poate, pe gospodina- poetă și-ale sale... suveniruri din studenție: „mi-am amintit/ de o pereche/ urâtă tare/ cel mai puțin arătos cuplu/ din căminul nostru/ăștia doi/aveau cea mai tumultoasă viață sexuală/ dintre studenți (sic!) istorici aproape virgini/ea își albea chiloții/ în ceainicul în care fierbeau după aia ceai (aparențe). După asta, încercă să ne îmbuneze, după ce înghițisem în sec: am pregătit micul dejun/ l-am aranjat frumos pe masă/ și-acum, să încercați să nu vă placă!” (pag. 18).

Un alt miros persistent în volum este cel de „Troinoi Odecolon” (un fel de spirt sanitar ca „Diana” de la noi, pe vremuri), „de care rușii își turnau pe gât când nu mai aveau ce bea”, dar și

altele, precum cele de Krasnâi Mak, Inddiiskii Sandal, Roza Vetrov, Gvozdika, kilkă în sos de tomate, sau pudra franțuzească Lancome. Și-acum, iată, „la un moment dat ajungi exact acolo unde ți-ai dorit” (titlu), după ce căutasem cu... lumânarea un strop de poezie, iat-o (să ne bucurăm), la pagina 37: „acolo unde ți se părea că totul e la fel și ești așteptată/dar constăți cu durere că s-au dus și căldura, și/culoarea și gustul/ iar oamenii ți-au devenit necunoscuți/ doar cerul a mai rămas același,/însă la cer te poți uita de oriunde/ pretinzând/ că o bucată din el e a ta/ cu tot cu înstrăinarea ce plutește în aer/ ușoară și transparentă”(.). De-acum, cititorul începe să respire un aer mai greu, mai dens și chiar mai... epurat de omniprezentele mirosuri de până acum, pentru că s-au întâmplat plecările, despărțirile și înstrăinările: „acum această lume rurală de care am visat mereu să scap/ se duce, se destramă, ca puloverele vechi, ca cenușa în vânt/ și nu-i pot învinui pe cei care n-au rămas,/ cum nu am rămas nici eu. (...) dar totuși, lumea asta, așa mi-ar plăcea s-o găsesc/ la locul ei,/ să știu că e acolo” (o lume se duce). Secțiunea a treia a volumului e populată de imagini cu „miri, mirese și morți”, dar și cu mult plâns, încât mi-am închipuit, pentru o clipă, că simt o sticlire ca de (preconizată) straniețate (în arta poeticească) via Harold Bloom, dar ieșind, de fapt, din ochii încetoșați (instant) sinistru ai lui Edgar A. Poe: „Mortul era dus pe umeri de rude, dacă trăise aproape de țintirim, ori în caroseria acoperită cu covoare a unui camion, dacă mai departe. De pe zid vedeam foarte bine fața galbenă a mortului și florile din jurul capului lui, și ru-dele care boceau”. Autoarea ne face cunoștință și cu străbunica sa, Hanna (eu o scriu cu majusculă) „supraviețuitoarea/ cea care a rupt cu mâinile ei puternice/ mandibula unui câine rău ce sărise s-o înșface de gât” (pag. 55), iar mai încolo, chiar madam Iepure ne oferă un „recital de plâns”, în care îl implică și pe un regretat poet, a cărui „artă” poetică am ascultat-o în tramvaiul 26 din București: „eu semăn cu mămuca nina plâng ușor/ mi s-a întâmplat la lecturi și mi-a fost rușine/atunci mi-ai zis păi/ să vii să plângi la club A/ asta i-ar fi plăcut și lui cristi popescu/ recital de plâns diana iepure/ 5 minute de suspine” (pag. 86). Doar că iarăși: trosc, pleosc, zbang, țiiiui!, când ne e poezuca mai dragă, constatăm că D.I. nu s-a putut

Continuarea în pagina 4

Imaginativul poietic transuman, homo oeconomicus și postumanul (I)

Mircea Arman

S puneam în altă parte că timpul și spațiul gândite în filosofia elină și pînă la Kant au fost gândite în element factual, material. Acest lucru a făcut imposibilă înțelegerea *re-creerii pur subiective* a lumii și a apriorismelor sensibilității pure, respectiv timpul și spațiul așa cum sunt văzute ele în *Critica rațiunii pure*. *Imaginativul* ca facultate esențială a omului prin care acesta re-crează lumea din pură transcendentalitate nu putea fi definit în epocă și însuși Kant și cei care l-au urmat au ratat acest sens. În *imaginativ* sînt cuprinși omul și lumea cu tot ceea ce a fost, este și va fi produs atît în sensul spiritual care este primar, cît și în sens material care vine ca și o consecință a acestei creații imaginative. *Nimicul ca non-obiect dar ca atribut esențial al subiectivității pure creează realitatea*. Această creație este rațională, întrucît intelectul uman nu poate gândi decît în termenii categoriilor, judecăților și ai rațiunii.

Acest fapt duce la concluzia că orice proiecție a lumii, filosofică, științifică sau artistică are ca fundament *imaginativul poietic rațional aprioric*, cel care creează lumi posibile raționale din interiorul *capacității imaginative*

apriorice. Ele sunt date pure ale subiectivității umane și însăși baza funcționării intelectului uman.

Acest lucru a fost sesizat parțial, pentru prima dată, de către Leibniz și, așa cum am arătat, de Kant, iar apoi de către existențialiști și a avut ca punct de plecare, în cazul celor din urmă, arta, așa cum era și firesc. Analiza lumii, spunem noi, nu poate porni decît de la capacitatea re-creativă, de la *imaginativ* și de la plăsmuirea lumilor posibile raționale. În același fel procedează și filosofia sau știința, mecanismul de *re-creație imaginativă* și de analiză rațională nu diferă decît sub aspectul *metodei* și nu al *esenței* în oricare dintre activitățile spirituale specifice omului. Acest lucru se datorează percepției originare a timpului și spațiului, care este comună speciei umane și aparține ei și numai ei. Aceasta nu este una de tip material-fizicalist și nu are legătură cu teoriile uneori rizibile ale fizicii contemporane, în special ale celei cuantice, care nu poate demonstra decît două dimensiuni spațiale și care, în viziunea sa *imaginativă* pur presocratică, consideră omul o *hologramă*.

Aceasta este și a fost, încă începînd cu anii 1950-1960, o idee a așa-numiților futurologi



Mircea Arman

și filosofi transumanști grupați pe lîngă Universitatea din California și ale căror plăsmuiri asupra „omului nou”, jumătate mașină, numiții cyborgi, corespundeau unei viziuni *imaginare*, nu *imaginative* și raționale, în care știința capătă dimensiune demiurgică. Această dimensiune a fost gândită de un Nick Bostrom, Marvin Minsky, Hans Moravec, Erik Drexler sau de geneticieni, la fel de futuriști, precum Julian Huxley sau J.B.S. Haldane, care își revedendicau descendența de la Picco della Mirandola, Decartes și Marchizul de Condorcet, ceea ce este absolut rizibil, precum rizibil este transumanismul, și nu putea fi gândit decît de o mîină de „filosofi” americani. Pe de o parte, filosofii europeni amintiți adineaori nici măcar nu puteau gândi asemenea aberații și nici nu acordau științei valențe mitologice, pe de altă parte, în acea perioadă abia se năștea conceptul modern de știință odată cu Kant și Descartes. De altfel, cît de demiurgică și de complexă este înstăpînirea științifică asupra omului și naturii s-a putut vedea recent, odată cu epidemia Covid. Desigur, nu vom confunda aici știința cu tehnologia și cu înstăpînirea sa malefică asupra realității și relațiilor sociale.

De altfel, această malignitate a tehnologiei sesizată încă de Martin Heidegger își pune din ce în ce mai pregnant amprenta asupra imaginației unor „baroni și teoreticieni ai tehnologiei informației” care, datorită lipsei de reglementare juridico-fiscală, au ajuns să se creadă adevărați dumnezei capabili de resetări digitale ale lumii, dar și ale societății, tinzînd spre un comunism desuet pe care unii dintre noi îl cunosc deja. Aici nu mai este vorba de creația imaginativă, ci de un *imaginar deviant*, nerațional și criminal, pe care diversele utopii ale unor indivizi incuți, dar plini de puterea dată de anvergura economică încearcă să prindă contur într-o cultură europeană ajunsă de multă vreme la nivelul „postuman” al delirurilor transumaniste și al postadevărului, adică al minciunii vehiculate insistent și agresiv în media mainstream și nu numai.

Toate aceste coșmaruri ale imaginației își găsesc originea încă în gîndirea comunistului



Mircea Popițiu

Doina Păuleanu în locul ei din cer (2021), acril pe pânză, 100 x 100 cm

Antonio Gramsci, a lui Georg Lucaks și a „criticiștilor” Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Th. W. Adorno sau a nihilistului Saul Alinsky, ca să enumăr, în treacăt, doar câțiva dintre ei.

Însă din punctul nostru de vedere, nu imaginația este ceea ce îl face creativ și inovativ pe om, ci *capacitatea imaginativă*¹. Acest concept care ne aparține în exclusivitate și nu a mai fost dezvoltat în filosofia europeană (cel puțin atât cât o cunoaștem noi) implică acea însușire specifică numai omului de a crea *lumi posibile* (nu de tipologie leibniziană care sunt de „tip model”). Această creație autentică specific umană este dată de structura intelectului uman așa cum o descrie, la bază, Kant și de posibilitatea de a percepe cele două așa-numite intuiții sensibile pure, respectiv *timpul și spațiul*. *Capacitatea imaginativă*, spre deosebire de schimbătorul și nestatornicul imaginației luat în deridere de către Sf. Augustin, creează lumi care se nasc din nimic, așa cum Dumnezeu a făcut lumea din nimic. Toate descoperirile științifice, toate sistemele filosofice, tehnica, informatica, robotica, miturile, inclusiv toate religiile, în măsura în care țin de autenticul uman, sunt rodul acestei *capacități imaginative* care are posibilitatea de a crea *ex nihilo*. Singura ființare capabilă de această creație și care este clar și de netăgăduit existentă este omul. Această capacitate imaginativă creează din nimic, așa cum Dumnezeu a creat din nimic, însă creația sa este una care stă, pe de o parte, pe cele două constante constitutive ale *imaginativului poetic aprioric* (*timpul și spațiul* care nu sunt nicidecum date fizice și nu au o consistență materială, o spunem fără să clipim în ciuda uimirii fizicienilor sau matematicienilor) și, mai ales, pe rațiune, pe ceea ce e posibil rațional a se realiza prin această *capacitate imaginativă* care este și capacitatea esențială în cercetarea științifică fundamentală. Ce implică acest lucru? Nimic altceva decât faptul că lumea nu este doar creația lui Dumnezeu, că Dumnezeu nu a creat perfect și singular, ci că lumea, așa cum nu a mai gândit-o nimeni (nici

măcar Dumnezeu, n.n. M.A.), poate fi creată de mintea umană. Ce om sănătos la cap ar putea astăzi să conteste zborurile spațiale, rachetele, lumea paralelă realității care este cea virtuală, dezvoltată din nimic, cu ajutorul informaticii, pe criterii strict raționale, logico-matematice. Argumentul că „așa a vrut Dumnezeu” îl lăsăm în seama dogmaticilor și habotnicilor, însă realitățile pe care le-a creat știința și care, inclusiv la nivelul subzistenței umane, înlocuiesc realitatea fizică, sunt *lumi noi*, creații *ex nihilo!* De aceea, în spațiile acestor lumi noi create (tehnică, informatică, robotică, etc.) există alte raporturi de necesitate și alt tip de adevăr decât adevărul ontologic așa cum îl cunoaștem dezvoltat de către metafizica occidentală. Ce este însă *mai mult decât discutabil* este faptul dacă adevărul ontologic poate fi substituit la modul autentic acestor noi adevăruri ale *lunilor posibile*, în ciuda apariției evidente a unui alt tip uman, a unui alt tip de raportare la lume, a unor altor valori și adevăruri, într-o dezvoltare și dinamică uluitoare și care, încet, încet, tind să descopere și să se confunde cu o altă realitate și o altă morală decât cea percepută și acceptată de om milenii de-a rândul, respectiv morala și drepturile postumane, ale mașinilor și ale inteligenței artificiale. Totuși, nivelul la care sunt acestea dezvoltate în prezent este departe de a pune probleme omului, așa cum afirmă tot felul de „guru” ai tehnologiilor și peșterii informației. O simplă penurie energetică, o greșeală de calcul sau o revoltă „conservatoare” îi pot lăsa fără „obiectul muncii” mai repede și mai dramatic decât se așteaptă.

Așadar, problema nu se pune dacă filosofia sau știința trebuie sau pot să ignore adevărul ca veridicitate, ci într-un mod încă mai original, sensul fiind acela de a considera filosofia și implicit celelalte domenii ale spiritului *ca produs al imaginativului și scop al adevărului*, ca deschidere originală. În acest sens, precum filosofii presocratici, filosofii dar și cercetătorii naturii, în speță cei care se ocupă de cercetarea

fundamentală, sunt „deținători de adevăr” în sensul în care modalitatea lor de accesare spre acesta este una originală, iar metoda se găsește în metaforă cum, bunăoară, metoda științei este matematica. În fond, pornind de la cele afirmate până în prezent, vom încerca să determinăm atât conceptul de adevăr al științei și tehnicii planetare, al cunoașterii și nu numai, de creatoare de *lumi posibile raționale*, cât și caracteristica imaginativului de conținător și păstrător al adevărului, respectiv vom determina și conținutul factic al *imaginativului poetic rațional de tip european*.

Și ca să fim mai aplicați, citeam, nu cu mult timp în urmă, despre halucinațiile pline de umor negru ale unui guru al tehnologiei. Acesta se numește Elon Musk și a lansat aberația, pe care doar imensa lui lipsă de cultură o poate vedea ca fiind veridică, a lumii ca joc tehnologic al unor ființe extraterestre dotate cu o inteligență superioară umanului. Prin urmare, noi trăim într-o lume virtuală și existența noastră este pură virtualitate, iar oamenii nu sunt decât virtualități mișcate de o superinteligență dintr-o altă lume. Precum arătam anterior, aceste halucinații ale imaginarului malefic nu sunt deloc noi. Ceea ce este macabru și a fost deja sesizat de diferite foruri și entități competente este experimentul Neuralink, o simplă cretinie ce își află rădăcinile în același transumanism și care a făcut deja victime printre animalele pe care s-a încercat metisarea biologie-tehnologie.

Desigur, asemenea afirmații și experimente nu pot fi luate în serios decât de niște matematicieni, profesori unde altundeva decât la Oxford, care, uzând de formalizări matematice, s-au străduit să-i demonstreze contrariul. Ceea ce frapează aici nu este deloc prostia lui Elon Musk, cât mai ales lipsa de luciditate, cultura precară și infantilismul gândirii unor profesori de matematică de la o universitate care până nu demult nu își permitea să se facă de ris cu asemenea îndeletniciri. Asta pe de o parte.

Pe de altă parte, lipsa de viziune istorică, ca să vorbim în sens hegelian, a profesorilor respectivi și naivitatea care arată multă incultură a patronului *Tesla*, dar și a „oxfordienilor” care l-au luat în serios duc cu gândul la ideea halucinantă, proprie unor pseudogânditori și pseudo-savanți, a unei resetări a lumii, a cărei istorie se vrea ștearsă din inconștientul colectiv al umanității. Această utopie este legată, pe de o parte, de o alta, respectiv de povestea unui *Green Deal*, a cărui necesitate stringentă este debilitată de aceiași pseudosavanți care văd lumea ca un joc virtual al extraterestrilor. Că problema „carbonizării” este un fals ordinar au demonstrat-o destui cercetători probi și nu tot felul de lichele mari consumatoare de fonduri puse la dispoziție de imensele corporații informatice. Probabil că înțelegerea acestui fapt a făcut-o pe Angela Merkel să se întrebe, la Davos, pe bună dreptate, dacă este într-adevăr nevoie de o mare resetare. Răspunsul se afla în întrebarea însăși.

(din lucrarea *Imaginativ și adevăr*, în curs de apariție)

Note

1 Vidi, Mircea Arman, *Eșecul gândirii calculatoare și reafirmarea metafizicii*, Tribuna, 2022.

Urmare din pagina 2

Mirosuri și-un pic de... rest

dezbăra de niscai „ecouri” din hăbăucii „mizerabiliști”, pentru că, mde, (încă) se mai poartă: „nu îmi trebuie țâțe, nu îmi trebuie cur/ să nu-mi perturbe liniștea/ nicio bucată/ care se revarsă peste margini/ piele întinsă pe scalp/ corp filiform/ și buci ascuțite/ nu pot să-mi doresc mai mult” (pag. 63). Modestie și curaj la... purtătoare, nu-i așa? Să depășim momentul, însă, pentru că întâlnim, mai la deal, un peisaj revelator și deconcertant cu acele înaripate specifice mării, dar pripășite alarmant de-acum, prin oraș: „nimic mai trist decât un pescăruș scormonind/ în gunoaie/ nimic mai înspăimântător decât țipătul lui nefiresc/ care se lovește de blocuri” (*pescărușii de oraș*). Ne mai venim în fire când ne pomenim atenționați despre „cum funcționează *mecanismul emoțional al empatiei*”, la ce ne folosește, care-i sunt limitele și cum le putem depăși?: „am un amic, /(...) am reacționat empatic chiar și atunci/ când i-a murit motanul și a pus două poze pe fb, dar brusc se năpustește spre noi scurgerea timpului, iminența

despărțirilor/ și matematica lor nemiloasă/ (...) nici nu mai contează cât de departe ai plecat/ te-ai stabilit în celălalt capăt al orașului/ sau într-o canadă, la capătul pământului/ tot rupt ești/ tot înstrăinat” (*de când a plecat*). Eheee... dar iată că la pagina 85 descoperim și o „mlădiță” de poezie oarecum reactiv – civică, de rezonanță afectiv-socială: „acestei lumi de oropsiți/ îi lipsește solidaritatea/ atunci când unul lucrează pentru trei concediați/ solidaritatea țărilor mici în fața marilor imperii/ solidaritatea oamenilor iubii/ mereu asediați de cei neiușiți/ gata oricând să le înșface jumătatea” (pag. 85); ba chiar și o „mostră” de (simili)suprarealism, rătăcind insidios-contrariant, ca un intrus căruia mie-mi vine să-i zic că îmi pare bine de cunoștință: „și creierul meu împărțit în multe creiere mici/ împrăștiat prin tot corpul/ zeci de creiere ce zvâcnesc în pernțele degetelor/ zeci de creiere care se plimbă de colo-colo/ prin sânge/ și transformă totul/ într-o bilă gri/ moale și inertă” (*transformers*). Diana Iepure ne amintește că „rușii au o vorbă: (parcă numai rușii? – n. m.) *prinde clipa*”, iar poeta, așa e de presupus, se și întreabă în sine ei: Oare chiar am prins-o? (...)

Exercițiile spirituale, o terapie filosofică de inspirație stoico-platonică (III)

Viorel Igna

A învăța să mori

Există o misterioasă legătură, scrie Pierre Hadot, între limbaj și moarte. Filosoful francez îl citează pe Brice Parain, care a spus că limbajul nu se dezvoltă decât dacă este în legătură cu moartea individului¹.

Faptul că *logos*-ul reprezintă o exigență a raționalității universale, presupune o serie norme neschimbatore, care se contrapun devenirii perpetue și dorințelor individuale ce sunt într-o continuă schimbare. În acest conflict, scrie P. Hadot, cel care rămâne fidel *logos*-ului riscă să-și piardă viața. Aceasta a fost istoria lui Socrate. Socrate a murit datorită fidelității sale față de *logos*.

Moartea lui Socrate este evenimentul radical care a pus bazele platonismului. De fapt, esența platonismului, nu stă poate în afirmația că rațiunea ultimă a ființelor este Binele? se-ntreabă P. Hadot. Așa cum spunea un neoplatonic din secolul al IV-lea: „Dacă toate ființele nu sunt ființe decât prin bunătate și dacă participă la Binele care transcende ființa, este necesar ca primul principiu să fie un Bine care transcende ființa. Iată o probă

eminentă: sufletele valoroase disprețuiesc ființa din cauza Binelui, atunci când înfruntă în mod spontan pericolul în numele patriei, pentru cei pe care-i iubesc și pentru virtutea în sine.”²

Socrate s-a expus morții datorită iubirii de virtute. A preferat să moară decât să renunțe la exigențele conștiinței sale³, a preferat binele unei existențe oarecare, a preferat conștiința și gândirea constructivă, unei vieți pur corporale, minereale. Această alegere este în mod precis alegerea filosofică fundamentală, și se poate deci spune că filosofia este un exercițiu și o ucenicie a morții, dacă este adevărat că-și subordonează voința de a trăi exigențelor superioare ale gândirii.

Ne spune Socrate în *Phaidon*:

„Este deci adevărat că cei care filosofează pe bune, se exercită să moară, și că au mai puțină frică de moarte decât mulți oameni”⁴.

Moartea este o separare spirituală a sufletului de corp. Vom spune în continuare cu Platon că este necesar să ne străduim în orice chip să ținem separat sufletul de corp, să-l obișnuim să se adune în sine și să se concentreze în sine însuși, făcând abstracție de elementele corporale, și să rămână,

pe cât posibil, în viață și în viitor și să ia aminte la un singur lucru, ori de câte ori făptuiește ceva, și anume că dacă ceea ce face e drept sau nedrept și dacă e lucru vrednic de un om bun sau de un om rău... această eliberare de corp este înțeleasă ca o eliberare din lanțuri⁵. Acesta este unul din exercițiile spirituale platonice. Dar trebuie înțeles bine, și să nu-l separăm de moartea filosofică a lui Socrate a cărui prezență domină întregul dialog *Phaidon*.

Separarea sufletului de corp de care este vorba aici, oricare ar fi preistoria sa, nu are nimic de-a face cu starea de transă sau de catalepsie, stare în care corpul și-ar pierde conștiința și harul și al cărui suflet ar rămâne într-o stare de veghe supranaturală⁶.

Toate afirmațiile din dialogul *Phaidon*, care se referă la acest subiect, ne spun că sufletul trebuie să se elibereze, să se dezbrace de pasiunile corporale, pentru a putea dobândi o independență a gândirii. De altfel, ne putem reprezenta mai bine acest exercițiu al gândirii, dacă-l înțelegem ca pe un efort de eliberare de o atitudine parțială și pasională, legată de corp și de simțuri, și pentru a ne putea înălța la o viziune universală și normativă a gândirii, supuși exigențelor *logos*-ului și normelor binelui.

Pentru Pierre Hadot împreună cu Platon a prezenta filosofia ca un exercițiu de moarte era o decizie extrem de importantă. Interlocutorul lui Socrate din *Phaidon* ne spune acest lucru imediat: acest lucru poate fi văzut ca ceva derizoriu, de aceea profanii ar avea tot dreptul să-i trateze pe filosofi ca pe niște muribunzi, care dacă sunt condamnați la moarte își merită soarta⁷.

Nici mai mult, nici mai puțin, pentru cine ia în serios filosofia, această formulare platonicească este un adevăr profund, care a avut un ecou foarte mare în filosofia occidentală; l-au reluat, scrie P. Hadot, până și adversarii platonismului cum au fost Epicur și Heidegger. În fața acestei formulări, par cu adevărat goale de conținut toate discuțiile filosofice, din trecut și de azi.

„Nici Soarele, nici moartea n-o poți privi direct în față”⁸

Aici se aventurează numai filosofi; în spatele reprezentărilor diferite ale morții se regăsește o unică virtute: luciditatea. Pentru Platon, faptul de a fi rupt de viața sensibilă nu-l poate înfricoșa pe cel care a gustat nemurirea gândirii. Pentru un epicureu, meditația asupra morții este conștiința însăși a faptului că existența are un sfârșit, și această conștiință face din fiecare clipă un moment prețios; fiecare moment al vieții este plin de o încărcătură și valoare infinite:

„Imaginează-ți că fiecare zi în care Soarele strălucește, ar fi ultima pentru tine; vei primi astfel cu mulțumire fiecare oră care ți-a mai rămas.”⁹

Stoicul va regăsi în această ucenicie a morții, ucenicia libertății, scrie P. Hadot. Așa cum ne spune Montaigne, după Seneca, în unul din celebrele sale eseuri, „A filosofa este să înveți să mori”:

„Cine a învățat să moară, s-a dezvățat să mai fie sclav.”¹⁰ Meditația asupra morții transformă tonalitatea și nivelul vieții interioare: „Moartea să-ți fie în fața ochilor în toate zilele, ne spune Epictet, astfel n-o să mai ai nici un gând de slăbiciune, nici dorință excesivă.”¹¹

Această temă filosofică este legată de aceea dată de valoarea infinită a clipei prezente, care trebuie trăită ca și cum ar fi prima și ultima¹².



Mircea Popițiu

Punct final (2022), acril pe pânză, 100 x 100 cm

La fel pentru Heidegger, scrie P. Hadot, filosofia este un exercițiu de moarte: autenticitatea existenței stă într-o lucidă anticipare a morții. Fiecăruia dintre noi îi rămâne capacitatea de a alege între o stare de luciditate și una de distracții efemere¹³.

Pentru Platon, exercițiul morții este un exercițiu spiritual care constă în schimbarea perspectivei, în trecerea de la o viziune despre lucruri dominată de pasiunile individuale la o reprezentare despre lume guvernată de universalitatea și obiectivitatea gândirii. Este vorba de o conversiune (*metastrophe*), care se realizează cu participarea integrală a inimii¹⁴. În această perspectivă a gândirii pure, scrie P. Hadot, chestiunile omenești și cele supraomenești, apar destul de reduse. Aceasta este o temă fundamentală a exercițiilor spirituale platoniciene. Acest lucru îi va permite să-și păstreze serenitatea în momentele de cumpănă:

„Legea rațională ne spune că nimic nu este mai frumos decât să ne păstrăm calmul în momentele de cumpănă, fără a ne revolta, deoarece nu poate fi apreciat binele sau răul în asemenea momente, deoarece n-avem niciun avantaj din starea de iritare momentană, de unde învățătura că niciuna din lucrurile omenești merită să li se dea o prea mare importanță, și faptul că durerea împiedică ceea ce în asemenea momente ar trebui să vină în ajutorul nostru... este nevoie să ne obișnuim sufletul să vindece și să îndrepte cu o maximă intervenție ceea ce pare bolnav și decăzut, să elimine cauzele care le-a produs și să găsească remediul necesar.”¹⁵

S-ar putea spune că acest exercițiu este unul stoic, deoarece aici vedem întrebuintarea de principii și de maxime destinate să obișnuiască sufletul și să-l elibereze de pasiuni. Între aceste maxime desfășoară un rol important aceea care afirmă micimea unor atitudini omenești. Acestea nu sunt altceva decât rodul unei mișcări negative, în măsură să înlocuiască universalitatea acțiunii umane cu aceea centrată pe interesele individuale, de caracter sectar.

„Căci îngustimea sufletului și a minții este cu totul potrivnică celui ce va năzui mereu spre întregul omenesc și divin... acea existență largă, cuprinzătoare, care contemplă orice timp și orice existență, poate oare să creadă că viața omului este ceva important? ...o natură temătoare și meschină nu ar putea, pare-se, avea parte de adevărata filosofie?”¹⁶ Contrar acestui tip de om, ne spune Platon, omul iubitor de filosofie va reține că moartea este ceva de care să nu te temi, deci „exercițiul de moarte” este legat de contemplarea totalității, de înălțarea gândirii, care trece de la subiectivitatea individuală și pasională la obiectivitatea perspectivei universale, adică la exercițiul contemplării pure. Această caracteristică a filosofului primește pentru prima dată un nume pe care îl va păstra în întreaga tradiție a filosofiei antice: *măreția sufltească*¹⁷.

Măreția sufltească este fructul universalității gândirii. Tot demersul speculativ și contemplativ al filosofului, scrie P. Hadot, devine astfel exercițiu spiritual în măsura în care, înălțând gândirea până la perspectiva întregului, îl eliberează de iluziile individualității „A ieși din durată, eternizându-se, depășindu-se, ne spune G. Friedmann.”

Exercițiile spirituale, elaborate la un al treilea nivel, având ca obiectiv o viziune integrală a Universului, prin înălțarea gândirii la cel mai înalt grad, permit o identificare a acestui tip de experiență, cu însăși tema platonice pe care am

discutat-o la începutul acestui excurs analitic:

„Să nu te limitezi, scrie Marc Aureliu, la a co-respira aerul care te înconjoară, ci de acum înainte co-gândește cu un tip de gândire spirituală, care să facă posibilă înglobarea tuturor lucrurilor. ... Un imens câmp liber se va deschide înaintea ta, deoarece tu cu gândirea ta ești capabil să îmbrățișezi întregul Univers, parcurgând astfel într-o clipă eternitatea timpului.”¹⁸

În mod evident, la acest nivel se poate spune că se moare propriei individualității, pentru a intra împreună în interioritatea conștiinței și în universalitatea gândirii totalității; aici P. Hadot face apel la Plotin, citând un text memorabil, care a deschis noi orizonturi de cercetare metafisicii plotiniene:

„Tu erai deja Totul, scrie Plotin, dar deoarece ceva ți s-a adăugat în plus, tu ai devenit mai puțin decât Totul, prin însăși propria sa adăugire. Acel adaos n-avea nimic pozitiv, de fapt ce s-ar putea ajunge la ceva care este totul însuși, care era pe de-a-ntregul negativ. Cel care devine ceva nu mai este Totul, i se adaugă o negație. Este ceea ce durează până ce această negație va fi eliminată. Deci tu te mărești, mărand ceea ce este altceva decât Totul: dacă-l miști, Totul se va simți din nou... El nu are nevoie să vină pentru a fi prezent. Dacă nu este prezent, este pentru că tu te-ai îndepărtat de el. A te îndepărta nu înseamnă să-l lași pentru a merge în altă parte, deoarece este acolo; înseamnă să-i întorci spatele atunci când este prezent.”¹⁹

Cu Plotin, scrie P. Hadot, ne întoarcem la platonism. Tradiția platonice a fost fidelă exercițiilor spirituale platoniciene. Se poate preciza că, în neoplatonism, conceptul de progres spiritual are un rol mult mai explicit, în ce-l privește pe Platon. Etapele progresului spiritual corespund gradelor de virtute a căror ierarhie este descrisă în mai multe texte neoplatonice²⁰ și constituie în particular schema *Vieții lui Proclus*, scrisă de Marinus din Neapoli²¹.

Editorul scrierilor lui Plotin, Porfir, a clasificat în mod sistematic operele maestrului său conform etapelor progresului spiritual: purificarea sufletului cu detașarea de corp, apoi cunoașterea și depășirea lumii sensibile, în sfârșit, conversiunea spre Intellect și Unu²².



Mircea Popițu
tehnică mixtă, 70 x 50 cm

Misterul paternității (2022)

Realizarea unui asemenea progres spiritual presupune deci exerciții. Porfir sintetizează destul de bine tradiția neoplatonică spunând că trebuie să ne dedicăm la două exerciții (*meletai*): pe de o parte trebuie îndepărtată gândirea de tot ceea ce este muritor și corporal, pe de alta trebuie să ne îndreptăm spre activitatea Intellectului²³.

„În neoplatonism, scrie P. Hadot, primul exercițiu cuprinde aspectele în mod fundamental ascetice, în sensul modern al termenului, și în particular practicarea unui regim vegetarian. În aceeași ordine de idei, Porfir insistă asupra importanței exercițiilor spirituale: contemplarea, teoria, care poate duce spre fericire nu constă în acumularea de discursuri și de învățături abstracte, chiar dacă se referă la ființe adevărate și autentice, fiind de aceea necesar un efort continuu ca aceste învățături să devină natură și viață.”²⁴

Importanța exercițiilor spirituale în filosofia lui Plotin este capitală. Cel mai bun exemplu, scrie P. Hadot, îl vom găsi în modul în care Plotin definește esența sufletului și a nemuririi lui. Dacă există dubii în ce privește imaterialitatea și nemurirea sufletului, este numai pentru că suntem obișnuți să vedem sufletul plin de dorințe iraționale, de sentimente violente și de pasiuni.

„Dacă dorim să cunoaștem esența a ceva, este nevoie ca acel lucru să fie examinat, considerându-l în statul său original, deoarece orice adaos este un obstacol în cunoașterea acestuia. Trebuie examinat, eliminând ceea ce nu-i aparține, mai bine spus, *elimină din tine însuși ceea ce nu-ți aparține*, și astfel vei căpăta credință în propria ta nemurire”²⁵.

Vedem la Plotin cum demonstrația nemuririi sufletului se transformă în experiență.

„Numai acela care este în măsură să se elibereze și să-și purifice pasiunile, care ascund autentică realitate a sufletului, poate să înțeleagă de ce sufletul este nematerial și nemuritor. Aici cunoașterea este un exercițiu spiritual”²⁶.

Numai cine este în măsură să săvârșească propria *purificare morală* poate să înțeleagă. De aceea este necesar să facem apel la exercițiile spirituale pentru a cunoaște nu numai sufletul ci mai ales Intellectul²⁷, și Unu, principiul tuturor lucrurilor. În acest caz, Plotin face o distincție netă între învățătura care vorbește, într-o manieră exterioară obiectului său, și cea care ne conduce în mod real la cunoașterea concretă a Binelui:

Ne dau o învățătură în ce privește analogiile, negațiile, cunoașterea lucrurilor care derivă din El; ne conduc la El purificările, virtuțile, reșezările interioare, înălțarea la lumea inteligibilă²⁸. Sunt numeroase paginile lui Plotin care descriu asemenea exerciții spirituale, care nu au numai scopul de a cunoaște Binele, ci și acela de a deveni identici, cu o manifestare evidentă a individualității. De aceea trebuie evitată gândirea unei forme determinate cu golirea sufletului și în același timp abandonarea lucrurilor neesențiale. Atunci se împlinește într-o clipă, metamorfoza eului.

„În acel moment maestrul nu-și mai vede propriul său obiect, deoarece, în acel moment nu mai există distincție. Lucrurile nu mai pot fi reprezentate, deoarece practicantul devine într-un anumit fel *altul*, nu-și mai aparține sieși și nu mai este el însuși, ci este identic cu Unu, ca centrul cercului, care coincide cu un alt Centru”²⁹.



Mircea Popițiu

Dincolo de pod (2021), acril pe pânză, 100 x 250 cm

A învăța să citești

Am văzut pe scurt în ce constă practica exercițiilor spirituale: unele nu erau decât practici destinate să dobândească bune obișnuințe morale, altele presupun o puternică concentrare mintală: meditațiile, în special cele proprii tradiției platoniciene. Pe de altă parte erau cele care îndreptau sufletul spre cer, prin contemplarea naturii și apoi viziunea cosmică, comune tuturor școlilor, și în sfârșit cele, rare și excepționale, care erau în măsură să ducă la o transfigurare a personalității, cum a fost cazul experiențelor lui Plotin. Am putut vedea, scrie P. Hadot, cum tonalitățile afective și conținuturile conceptuale ale unor asemenea exerciții erau destul de diferite conform școlilor cărora aparțineau: mobilizarea energiei și consensul în ce privește destinul, proprii stoicilor, eliminarea tensiunii și detașarea pentru epicureici, concentrarea mintală și renunțarea pe cât posibil la senzații pentru platonicieni.

În ciuda acestei aparente diversități, exista între ele o unitate profundă, în mijloacele folosite, cât și în țelul lor. Mijloacele folosite sunt tehnice dialectice și discursurile menite să le facă credibile, probele prin care se demonstrau capacitățile de stăpânire a unui limbaj interior, în măsură să facă posibilă o concentrare mintală adecvată.

Scopul tuturor acestor exerciții pentru toate școlile filosofice era ameliorarea propriei stări interioare, în vederea realizării de sine. Toate școlile erau de acord că omul înainte de a se converti la filosofie, se găsește într-o stare de neliniște și nefericire, că este victima unei preocupări continue, distrus de pasiuni, că nu mai trăiește cu adevărat, și că nu mai este el însuși.

Toate școlile erau de acord că omul poate fi eliberat de această angoasă, că poate să ajungă

la viața cea adevărată, poate să devină mai bun, să se transforme și să ajungă la o stare de perfecțiune.

Exercițiile spirituale sunt destinate să poarte la această perfecțiune a eului, la această *paidee*, care ne instruieste să trăim nu conform prejudecăților omenești și convențiilor sociale, (deoarece viața socială este ea însăși un produs al pasiunilor), ci conform naturii omenești, care nu este altceva decât *rațiunea*.

Deci, toate școlile de care am vorbit mai sus, fiecare în felul ei crede în libertatea voinței, datorită

căreia omul are posibilitatea să se modifice pe sine însuși, să se perfecționeze, să se realizeze. La baza acestui parcurs, există un paralelism între exercițiul fizic și exercițiul spiritual: așa cum, prin exerciții fizice repetate, atletul îi dă corpului o formă și o forță nouă, la fel și cu exercițiile spirituale, filosoful își va dezvolta forța sa sufletească, își va transforma starea sa interioară, își va schimba viziunea asupra lumii și în sfârșit întreaga sa ființă³⁰.

Analiza logică concludă P. Hadot, pare mai evidentă, întrucât chiar în *Gymnasion*, adică în locul în care se practicau exercițiile fizice, se țineau și lecții de filosofie, adică se practica un antrenament de gimnastică spirituală³¹.

Note

1 B. Parain, *Le langage et l'existence*, în Culegerea colectivă *L'Existence*, Paris 1945, p. 173, romanele lui B. Parain, încearcă să ne facă să înțelegem că relația între limbaj și moarte, în lucrarea *Moartea lui Socrate*, Paris, 1950.

2 Sallustius Senecus, *Des dieux et du monde*, V, 3, trad. franceză de C. Rochefort, Les Belles Lettres, Paris, 1960.

3 Platon, *Phaidon*, 67c-d: de notat verbul, a se obișnui, care presupune un exercițiu, în Platon, *Opere*, vol. IV.

4 Id. Platon, *Phaidon*, 67e.

5 Cfr. Platon, *Apărarea lui Socrate*, 28b-30b.

6 Ibid. Platon, *Phaidon*, 67-c d, p. 43, nota 1.

7 Ibid. Platon, *Phaidon*, 64 a-b, aici este o aluzie la *Norii* lui Aristofan (103 și 504).

8 La Rouchefoucauld, *Maximes*, cap. 26.

9 Horatius, *Scrisori*, I, 4, 13-14.

10 Montaigne, *Essais*, ed. Thibaudet, Paris, 1953, p. 110.

11 Epictet, *Manual*, cap. 21, D, p. 536. Marc Aureliu, *Amintiri*, II, II, p. 23. "Acționează, vorbește, gândește ca și cum a-i fi înaintea morții"

12 Cfr. mai sus p. 35, nota 20, p. 42.

13 Cfr. A. de Waelhens, *La philosophie de Martin Heidegger*, Louvain 1942, pp. 135-51. Cfr. lui Heidegger mai ales în *Ființă și timp*, unde așa cum observă R. Brague, Heidegger se preocupă de distincția între ființa-pentru-moarte și *meditatio mortis*. Este adevărat că ființa-pentru-moarte heideggeriană își redobândește întregul său sens în perspectiva lui Heidegger; nu este mai puțin adevărat că ne aflăm în fața unei gândiri conform căreia anticiparea și meditația asupra morții sunt o condiție a existenței autentice. Să ne amintim

că, conform filosofiei platonice, nu este vorba numai de a medita asupra morții, ci de a practica un exercițiu al morții, care în realitate, este un exercițiu al vieții.

14 Platon, *Republica*, 525 c și 532 b 8. „Cu totalitatea sufletului.”

15 Platon, *Republica*, 604 b-d, *Opere*, vol. V.

16 Platon, *Republica*, 486 a-b, *Opere* V, ed. Ș. și Encicl., Buc. 1986.

17 Cfr. Pierre Hadot, *Seneca*, cit. pp. 115-17 și 128-30. 18

19 Plotin, *Enneade*, VI, 5, trad. it. Cit. vol. III, pp. 134 și 148.

20 Ibid., I, 2; Porfir, *Sententiae ad intelligibilia ducentes* ed. Lamberz, Teubner, Leipzig 1975, capit. 32 din Macrobius, *In Somnium Scipionis*, I, 8, 35; Această temă a avut un rol esențial în sistematizarea misticii creștine, cfr. lui H. Lieshout, *La théorie plotinienne de la vertu. Essais sur la genèse d'un article de la Somme Théologique de saint Thomas*, Fribourg 1926, și textele citate de P. Henry, Plotin et l'Occident, Paris 1934, pp. 248-50.

21 Marin din Neapoli în (Samaria), *Vita Procli*, capit. 14, 18, 21, 22, 24, 28.

22 Cfr. P. Hadot, *La métaphysique de Porphyre*, în culegerea de texte *Porphyre, Entretiens sur l'Antiquité classique*, vol. II, Fondation Hardt, Genève 1966, pp. 127-29.

23 Porfir, *De abstinentia*, I, cap. 30, în P. Hadot, op. cit. p. 57

24 Ibid., I, cap. 29.

25 Plotin, *Enneade*, IV, 7, 10, 27.

26 Ibid., I, 6, 9, 7.

27 Dacă confruntăm aceste afirmații cu ceea ce s-a spus la început în ce privește „exercițiile de moarte”, putem vedea cum spiritul platonismului are aceeași viziune despre realitate, în sensul că trebuie să vedem în cunoaștere un exercițiu spiritual. Pentru a putea cunoaște, trebuie să ne transformăm pe noi înșine.

28 Cfr. lui Plotin, *Enneade*, VI, 7, 36, 6.

29 Ibid. VI, 9, 10, 12. În mod evident trebuie amintită în acest context întreaga tradiție postplatoniciană. Este de ajuns să ne reamintim că una din ultimele scrieri ale Școlii neoplatoniciene, *Viața lui Isidor*, a lui Damascius, este plină de trimiteri la exercițiile spirituale.

30 Această confruntare apare deseori la Epictet, *Diatriba*, I, 4, 13; III, 21, 3; II, 17, 29.

31 Cfr. lui J. Delorme, *Gymnasion*, Paris 1960, pp. 360 și urm. și p. 466: „Exercițiile atletice se însoțesc întotdeauna de exerciții intelectuale”.

Philosophia mirabilis (III)

Vasile Zecheru

...actul theoretic este el însuși un act solemn, participantul la această activitate trebuind să se aștepte într-o anumită situație, să se așeze într-un anumit loc în cadrul solemnității, pentru a putea vedea sau contempla. În concluzie, actul de cunoaștere teoretică nu este un act al vieții intelectuale obișnuite.

*

Pentru a vedea cu ochii deschiși principile (cauzele, n.n.), Platon introduce două feluri de cunoaștere: dianoia, facultatea rațiocinativă, care pleacă de la o idee propusă ca ipoteză pentru a urmări înlănțuirile ei logice cu alte idei [...], și noesis prin care ideea este sesizată imediat (ne-mediat, n.n.), simplu și direct.

Anton Dumitriu

Cea de-a doua jumătate a cărții *Philosophia mirabilis* debutează cu o necesară și utilă categorisire a școlilor antice elene în funcție de natura cunoștințelor care se predau în vremea lui Platon și Aristotel. În repetate rânduri, Anton Dumitriu precizează că, în succesiunea lor istorică, aceste școli au alcătuit cele două mari filiațiuni filosofice¹, moșteniri sapiențiale din care s-au revendicat toți marii gânditori presocratici. Anton Dumitriu precizează, de asemenea, că în acele timpuri, cunoștințele predate aspiranților erau grupate, în mod obișnuit, sub forma unor teorii, științe sau sisteme².

Totodată, se arată în carte că, pe timpul lui Platon, existau trei tipuri de științe (teoretică, practică, și poietică)³. Aristotel va relua clasificarea platoniană și o va prezenta, la rândul său, după cum urmează: (i) științe teoretice (metafizica, matematica, fizica); (ii) științe practice (etica, economia, politica); (iii) științe poietice (muzica, poezia, arhitectura)⁴. Pentru a sublinia diferența esențială între înțelesul antic și cel modern, Anton Dumitriu consemnează cu *th* termenul *theoria* și derivatele sale căci, acest cuvântul avea, în antichitate, sensul acela profund de cunoaștere directă, ne-mediată, altfel spus, cunoaștere obținută prin intuiție intelectuală, inteliecție, în cadrul căreia cunosătorul se identifică organic cu obiectul cunoașterii. Tocmai de aceea, în calitatea sa principală de abordare *teoretică*, metafizica era considerată a fi știința / arta supremă aflată, pe bună dreptate, în vârful ierarhiei cunoașterii din moment ce avea ca obiect de studiu și de contemplare Cauza cauzelor și, concomitent, principiile prime care animă Ființa.

În urma examinării filosofiei antice elene, ca entitate gnoseologică de sine stătătoare, Anton Dumitriu distinge, totodată, trei modalități de obținere a cunoștințelor și, implicit, de organizare a lor: (i) modul *teoretic* cu referire exclusivă la cunoștințele obținute direct, prin contemplare și inteliecție; (ii) modul *epistemic* implicând o procesare de natură sensibilă sau rațiocinativă; (iii) modul *sistematic* constând în organizarea, structurarea și interpretarea unitară a datelor și informațiilor cunoscute la un anumit moment istoric. Se face de asemenea distincția între calitatea intelectului uman de a avea acces la o cunoaștere *teoretică* (aceasta decurgând din *vederea* la propriu

a principiilor prime) și aceea de a se implica în lărgirea orizontul cunoașterii prin procesare analitică, secvențială, mijlocindu-se epistemic (prin demonstrație silogistică și prin intermediul altor instrumente de natură logică). Totodată, prin sistematizarea curentă a cunoștințelor aflate în bazele de date care se acumulează treptat, în sensul organizării coerente a acestora, prinde contur cea de-a treia modalitate de obținere a cunoștințelor, respectiv, cea *sistematică*. În ultimă instanță, cum lesne se poate observa, cele trei modalități de obținere a cunoștințelor pot fi reduse la două, pentru că abordarea *epistemică* și cea *sistematică* (nimic altceva decât o metodologie strict organizatorică exercitată asupra bazei de cunoștințe) pot fi considerate ca fiind una în prelungirea celeilalte și, ca atare pot fi combinate benefic în vederea realizării unui efect coeziv mai pregnant (Dumitriu, p. 71; Grayling, pp. 23-124).

Termenul *teorie*, utilizat frecvent în toate limbile moderne, rezultă din grecescul *theoria* care, *ab initio*, însemna vedere, viziune, contemplare, dar și reprezentare, spectacol solemn, participare la un astfel de eveniment; la rândul său, verbul *theorein* releva înțelesuri multiple, între care, a avea vedenii (viziuni), a lua parte la un spectacol solemn etc. De altfel, există, în limba elenă, o întreagă familie de cuvinte înrudite⁵ având prefixul *theo*, *theós* și o analiză a acestor sensuri îl conduce la Anton Dumitriu la concluzia că înțelesul cel mai adecvat ce se poate conferi termenului *theoria* ar fi acela de cunoaștere perfectă (divină, revelată), directă⁶ și de cel mai înalt rang în ceea ce privește identitatea cu Ființa. Actul *teoretic* este marcat, în același timp, de o solemnitate evidentă pentru că ni se arată a fi ca o pogorâre din tangența intelectului uman (individual) cu sacrul și cu o realitate diferită de cea obișnuită, la care poate avea acces orice muritor.

În paralel, cuvântul *epistème*⁷, care a fost tradus în mod curent și oarecum simplist prin *știință*, relevă și el un bogăție de sensuri care determină, tocmai din acest motiv, o dificultate inerentă privind stricta sa încadrare lingvistică. Pe de altă parte, prefixul *epi-* (însemnând *în sus*) și rădăcina *histemi* (însemnând *a ridica, a stabili, a edifica*) conduc, prin alăturarea lor, la înțelesul de așezare cu fața către în sus, de edificare conceptuală organizată de la grosier la subtil sau de construcție ordonată de adevăruri. Iată, cum conchide Anton Dumitriu în această problemă: Epistème este deci o construcție ierarhică de adevăruri, ce începe de la un grup de principii, obținute în mod teoretic (adică direct), din care, pe cale de demonstrație, se obțin celelalte adevăruri (Dumitriu, p. 68).

În fine, termenul *systema*⁸ face trimitere la unitate, unire, integralitate, asamblare / alcătuire organică a părților într-un tot coerent. Așadar, sensul primar al cuvântului era acela de a desemna o corelare a unei părți cu alte părți similare și / sau complementare în cadrul unei entități compuse sau o împreună-lucrare într-un ansamblu mai cuprinzător, sugerând o ierarhie ferm ordonată după un principiu director sau o funcționare coordonată însemnând o armonizare a părții cu întregul care o include etc. De reținut că în comparație cu expresiile *theoria* sau *epistème* care, ambele desemnează procese cognitive distincte și bine definite,

termenul *systema* nu definește o modalitate de cunoaștere ci doar o procedură de aglutinare a adevărilor prin organizarea cunoștințelor într-un tot organic de sine stătător.

Din perspectiva triadei de abordări prin care se va fi realizat cunoașterea propriu-zisă, în antichitatea elenă, Anton Dumitriu vorbește, în continuare, despre cele trei filosofii (*teoretică*, *epistemică* și *sistematică*), după care, în mod temeinic și documentat, demonstrează că există o deosebire principială între acestea chiar dacă, în fapt, ele se complează reciproc și vin cu contribuții diferite la ceea ce s-ar putea denumi procesul general al cunoașterii umane. Stagiritul, de pildă, care la vremea sa a sistematizat la nivel maxim toată această dezbateră, distinge anume între știința *teoretică* a primelor principii⁹ (aparținând domeniului acroamatic – esoteric) și *epistème* (aparținând exoterismului), acestea din urmă constituindu-se într-un corp piramidal de adevăruri ierarhizate obținute prin observare și silogism (raționament logic) pentru ca apoi să fie comunicate utilizându-se arta argumentării. Pe de altă parte, filosofia sistematică, văzută îndeosebi ca o funcțiune de ierarhizare / catalogare a bazei de date existente care, prin aceasta, viza obținerea în mod exclusiv a unei coerențe superioare, este, pe cale de consecință, subsidiară și pregătitoare în raport cu primele două filosofii menționate (Dumitriu, pp. 70-71).

Urmând firul demonstrației sale autorul volumului se concentrează, apoi, asupra ideii de *Principiu*, reperul central al metafizicii desemnat, ca atare, printr-un termen polisemantic consacrat – *Arché*. După Aristotel, în tot atâtea accepții se întrebuițează și cuvântul *cauză*, căci toate cauzele sunt principii. Succint spus, *Principiu* înseamnă: (i) punctul de la care începe un lucru, mișcarea, manifestarea; (ii) ceva inițial care generează o acțiune și o direcționează pe aceasta către scopul său; (iii) ceva aflat la sorgintea unui lucru, proces, fenomen (carena unei corăbii, temelie unei case); (iv) ceea ce fără să fie parte integrantă dintr-un lucru, deține rolul principal în ceea ce privește nașterea acestuia și are inițiativa aceluia început (ex: părintele pentru copil); (v) acela care, prin intenția sa, naște o manifestare, schimbare, autoritate etc.; (vi) acela care face posibilă cunoașterea și, concomitent, premisele pe care se întemeiază și se dezvoltă o demonstrație etc. (Dumitriu, p. 72; Arman, pp. 190-193).

În accepțiunea gânditorilor eleni, Ființa (*tò ón*) decurgea de la o entitate nedefinibilă, incalificabilă, infinită și eternă numită *Arché* – Cauza cauzelor; reprezentările concrete diferențiindu-se în funcție de modalitatea concretă prin care ei își explicau acest *Principiu*. Astfel, Thales credea că *Apa* este la baza întregii existențe, Anaximandru menționează *apeiron*-ul (spațiul infinit), Anaximene vede *Aerul* pe post de izvor univers, Pitagora menționează numerele (proporțiile) ca reprezentând fondul ultim al realității, eleații – *kosmos*-ul, universul ordonat, *Unul* (Totul, Întregul, *Holos*) iar Heraclit se oprește asupra *Focului*. Aristotel, la rândul său, sintetizând reprezentările anterioare, își propune clarificarea naturii principiilor prin prisma a trei probleme (aspecte) definitorii care decurg din: (i) necesitatea existențială logică a principiilor; (ii) cunoașterea principiilor și modul în care acestea pot fi sesizate; (iii) adoptarea (acceptarea) efectivă a principiilor prin enumerarea, descrierea și analizarea conținutului acestora (Dumitriu, p. 75; Vlăduțescu, pp. 17-19).

Aristotel susține totodată că, orice cunoaștere rațională derivă dintr-o cunoaștere anterioară care, în ultimă instanță, nu poate fi decât una intuitivă

pentru care nu a fost necesară o justificare argumentată, acea cunoaștere fiind evidentă și de netăgăduit. Așa se ajunge la ideea de *Principiu*, ca punct inițial cert de la care se poate porni într-o demonstrație și care atrage după sine acceptarea unei temei evidente ce nu necesită justificări. Așadar, demonstrația logică, spune Anton Dumitriu, *nu este posibilă decât dacă admitem și existența cunoștințelor însușite pe altă cale decât prin demonstrație* (Dumitriu, p. 77). Calea strict rațională nu poate asigura, prin ea însăși, un progres în ceea ce privește cunoașterea; de aceea, în gândirea antică elenă erau nominalizate două tipuri de cunoaștere, unul mijlocit, *dianoetic*, celălalt nemijlocit, *nóesis* și se recunoștea, în mod implicit, o ordine / armonie universală ce presupunea, implicit, o ierarhie a esențelor și a adevărurilor. Pe cale de consecință, fără cunoașterea de tip *nóesis* nu este posibilă cunoașterea dianoetică¹⁰.

Prima dintre cele trei filosofii aristoteliene, filosofia prote, originară și *acroamatică* este, desigur, cea *theoretică*, respectiv, cunoașterea intuitivă a realității numenale, aceasta distingându-se în raport cu celelalte abordări prin însăși obiectul său de studiu provenind din timpuri imemorabile – existența (existândul) ca atare, Ființa ca ființă, *Tot ceea ce este (tò ón)*, Universul în integralitatea sa cu cele două curente ce par a se condiționa și a se susține unul pe celălalt, manifestarea și nemanifestarea luate în interconectarea lor vizibilă, profundă, ordonată. Tocmai de aceea, filosofia *theoretică* s-a mai numit și metafizică¹¹ din moment ce inclusiv demersul de cercetare în care erau implicați gânditorii presocratici avea în vedere tot o cunoaștere a *celor se sunt ca fiind cele ce sunt*. Obiectul transmisiei către discipolii lor, pe care-l urmărea un magister era, ca atare, o cunoaștere a principiilor (cauzelor) prime care animă întreg universul¹² (Dumitriu, p. 80).

Cunoașterea *theoretică* a principiilor era considerată de către Aristotel ca fiind o cunoaștere superioară în raport cu cea *epistemică* pentru că era directă și *ne-mediata*, din ea decurgând toate axiomele, tezele și ipotezele ulterioare. Pe cale de consecință, adevărul principiilor este ierarhic superior față de adevărurile și conceptele obținute din propoziții demonstrate. Ierarhia adevărurilor, așa cum este aceasta prefigurată de către Stagirit, presupune că știința pleacă de la principii și urmează un traseu bine stabilit ale cărui trepte sunt: *definiția* (un enunț care exprimă ce este unui lucru), *axioma* (un adevăr fundamental admis fără demonstrație ce trebuie înțeles în profunzimile sale), *teza* (o afirmație ce se impune a fi demonstrată), *ipoteza* (o supoziție enunțată în temeiul unor fapte cunoscute) și *postulatul* (o propoziție considerată a fi certă fără a avea, însă, depline garanții).

Cea de-a doua filosofie, cea *epistemică*¹³ (cercetarea discursivă a relităților fenomenale) ține cont de principii dar nu se oprește la o simplă cunoaștere a acestora; astfel, având în vedere un ansamblu de premise¹⁴ și utilizând mecanismele gândirii, prin acest gen de cunoaștere se putea ajunge la adevăruri / concepte derivate, demonstrabile. Ansamblul adevărurilor derivate, obținute prin așadar ratiocinație, era apoi ierarhizat în lumina principiilor și, astfel, se obținea o subtilă consistență a întregii cunoașteri, precum și o orientare generală coerentă către un scop din absolut (Dumitriu, pp. 80-88).

În fine, filosofia *sistematică* se caturează mai clar în urma afirmației lui Platon cu privire la cele două principii, al identității (gândirea trebuie să fie în acord cu ea însăși) și al contradicției (nu pot fi valabile, concomitent, o afirmație și o negație despre un lucru). În prezent, nu există suficiente

dovezi pentru a se susține ipoteza că filosofia *sistematică* ar fi funcționat în antichitatea elenă; totuși, simplu fapt că Aristotel a conștientizat și a explicat necesitatea unei prelucrări superioare a ansamblului de cunoștințe acumulate vorbește de la sine despre utilitatea acestui demers în ceea ce privește armonizarea părților cu întregul (Dumitriu, pp. 85-87, Durant, pp. 75-27).

Ca o concluzie la expunerea sa despre cele trei filosofii antice elene, Anton Dumitriu prezintă, în finalul capitoului șapte, o scurtă istorie privind modul cum s-au transmis lumii moderne, acele genuri de cunoaștere. Considerațiile antondumitriene se rezumă la aprecieri calitative, fără a se intra în detalii socio-istorice, căci autorul urmărește, cu deosebire și în mod evident, doar sensul general a transformărilor care, în linii mari, este acela al unei continue desacralizări a lumii occidentale și al instaurării treptate a unui științar din ce în ce mai radical devenită, într-un final, un ateism materialist lugubru. Scolastica medievală, de pildă, vorbește despre o facultate superioară a intelectului uman (gândirea *theoretiké*) însă, în fapt, își însușește doar filosofia epistemică – sistemul ierarhizat de cunoștințe și adevăruri derivate – evitând, în mod constant preluarea filosofiei *theoretice*, aceasta din urmă supraviețuind sub forma unor rudimente numai în cadrul teologiei dogmatice. De aceea, treptat, filosofia *theoretică* dispare în neant, pur și simplu, în timp ce *epistemele*, adoptate în mare parte de către omul renascentist care se ridicaseră împotriva autorității ecleziale, se transformă treptat dar sigur în științele moderne dominate de spiritul cartezian și de cel kantian, deopotrivă.

În urma acestor prefaceri care s-au derulat la scară largă, începând cu secolul al XVII-lea apare filosofia speculativă care elimină definitiv supremația principiilor și ierarhizarea adevărurilor așa cum fuseseră aceasta prescrisă de către Aristotel după o rețetă tradițională. În locul acelor considerente menite a da un sens construcției societale, filosofia speculativă proclamă că *fiecare poate să-și construiască filosofia sa cum vrea; singura condiție este să o construiască plauzibil și cât se poate de sistematic, adică coerent* (Dumitriu, p. 89). Este de la sine înțeles că o asemenea abordare arbitrară, lipsită de fundament metafizic și în dezacord cu preceptele tradiționale decurgând din *Arché* nu poate să producă decât dezordine socială, utopii sinistre și o continuă stare de agitație psiho-motorie, resursofagă și lipsită de sens¹⁵.

Bibliografie

- Aristotel – *Metafizica*, Ed. Academiei, 1965.
 Arman, Mircea – Eseu asupra structurii imaginativului uman, Ed. Tribuna, 2020.
 Cornford, Francis – *De la religie la filosofie*, Ed. Herald, 2009.
 Dumitriu, Anton – *Philosophia mirabilis*, Ed. Fundației culturale române, 1992.
 Durant, Will – *Povestea filosofiei*, Ed. Herald, 2019.
 Grayling, A.C. – *Istoria filosofiei*, Ed. Trei, 2022.
 Guénon, René – *Metafizică și cosmologie orientală*, Ed. Herald, 2013.
 Hadot, Pierre – *Filosofia ca mod de viață*, Ed. Humanitas, 2019.
 Heidegger, Martin – *Introducere în metafizică*, Ed. Humanitas, 2011.
 Johnsen, Linda – *Maeștrii pierduți*, Ed. Curtea veche, 2018.
 Vlăduțescu, Gheorghe – *Istoria filosofiei ca hermeneutică*, Ed. Academiei române, 2007.
 Zecheru, Vasile – *Originile tradiției inițiatice*, Ed. Herald, 2022.



Mircea Popițiu
 acril pe pânză, 100 x 100 cm

În derivă (2021)

Note

- 1 Cea ionică și cea italică, prezentate anterior; a se vedea, de asemenea, Arman, pp. 189-190 și Eckhart Tolle în Johnsen, pp. 7-12.
- 2 Cei trei termeni sunt utilizați curent și în prezent dar, în mod evident, indistinct pentru că și-au pierdut definitiv sensurile lor originare.
- 3 Din perspectivă etimologică, *theorein* înseamnă a contempla, a cunoaște nemijlocit, *prátein* – a practica, a săvârși ceva, a acționa conform unui scop, plan iar *poiein* – a crea, a făuri ceva cu măiestrie după ce, în prealabil, acel ceva a fost proiectat în minte, gândit.
- 4 Arman, pp. 118-132.
- 5 *Theorikós* – ceea ce ține de o solemnitate, *theorís* – corabie sacră, sărbătorească, *theorós* – spectator, emisar deific solemn, *theós* – zeu, divinitate, *theóteros* – destinat zeului în mod exclusiv etc.
- 6 Aspirantul într-o asemenea cunoaștere vede adevărul fără nicio mediere, are acces nemijlocit și nerestricționat la profunzimile realității prin simpla sa inteliecție.
- 7 Decurgând din participiul *epistamenos* – căruia îi revine ceva, aparținând la (de) ceva; pe lângă *epísteme*, în limba elenă arhaică existau mai mulți termeni pentru știință, cum ar fi: *máthema*, *máthesis*, *gnósis* și, uneori, *grammata*.
- 8 Cuvântul este compus din prefixul *syn-* (însemnând cu sau împreună) și *histemi* care intră în compunerea termenului *epísteme*, explicat anterior; la aceste înțelesuri se poate adăuga un sens al verbului *epistaphai* – a ști, a (se) clarifica, a (se) pricepe (la ceva), a fi în stare de..., a cunoaște prin experiență nemijlocită.
- 9 Metafizica (*epísteme theoretiké*) cultiva la aspirant facultate de a vedea adevărul (principiile) în mod direct și nemijlocit prin trăirea ființială – experiența lăuntrică în sine; principiile pot fi prime sau derivate.
- 10 În metafizica indiană există doi termeni pereche, *jñāna* și *vijñāna*, care au un conținut similar cu *nóesis* și, respectiv, *dianóesis*.
- 11 Având ca obiect de studiu realitatea aglată dincolo de *physis*-ul (natura, fizicalitatea), principiile prime.
- 12 Aristotel, pp. 5-42; Guénon, pp. 11-13.
- 13 Adevărurile sunt obținute în cadrul acestei filosofii în mod mediat, prin silogism (*epistémikós*), raționament.
- 14 Premisele trebuie să fie certe, prime și nemijlocite, ele necesitând o temeinică verificare prealabilă.
- 15 A se vedea, în acest sens, critica guénoniană a lumii moderne care, în esență, susține că principala cauză a crizei Occidentului rezidă în ignorarea Principiului în ceea ce privește construcția societală și edificarea omului.

Justificare și legitimare

Andrei Marga

Pe fondul nesiguranțelor, fraudelor și coruperilor din societățile actuale, al slăbirii cetățeniei și respectului mutual și al rezolvărilor în forță, dreptul contează, din nefericire, tot mai puțin. Ce facem, însă, fiecare, pentru a reafirma dreptul?

Este o întrebare pe care mi-am pus-o, ca cetățean, firește. Mi-am pus-o, desigur, și în calitate de contemporanist, angajat să comenteze idei noi, dar și să articuleze răspunsuri. Fiindcă vă sunt sincer îndatorat și vă mulțumesc pentru invitația de a fi în fața Dvs., membri ai prestigioasei Uniuni a Juriștilor din România, dați-mi voie să arăt cum înțeleg dreptul pe fondul crizelor de azi. O fac apărând douăsprezece teze, ce pot fi puse la încercare de oricine.

Evidențele atestă că însăși înțelegerea dreptului are carențe astăzi, pe care juriștii le știu cel mai bine. Iar din carențe vin neajunsuri. Ca să intru direct în subiect, observ, la rândul meu, că, deși au fost pe traseu opere precum cele ale lui Giorgio Del Vecchio, Hans Kelsen, Carl Schmitt și John Rawls, nu s-a mai repetat înțelegerea cuprinzătoare a dreptului pe care o atinsese Hegel. El stăpâna, ca puțini alții, sistemele de drept, le putea explica și a ajuns la o cunoaștere „aproape de neatins” (Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992). De aceea, pentru înțelegerea dreptului, Hegel rămâne esențial.

Pe de o parte, Hegel a fost entuziasmat, ca nimeni altul, de așezarea statelor pe temelia dreptului modern. Bunăoară, el a salutat intrarea lui Napoleon în Jena, în care vedea „spiritul lumii pe un cal alb”. El spunea că, în consecința „constituției republicane”, ce schimba guvernarea, „America trebuie să fie privită ca țară a viitorului, a cărei însemnătate pentru istoria universală se va revela mai târziu” (*Prelegeri de filozofia istoriei*, ed. 1968, p. 86). În ultima carte antumă, *Filozofia dreptului* (1820), Hegel arăta cât de mult depinde viața individului de voință, proprietate, persoană, vinovăție, familie și lua partea statului de drept. Evaluările sale izvorau din convingerea că abia dreptul asigură viața demnă de om și încrederea în justiție.

Nu aș ocoli prilejul de a menționa aici că, în cultura română, la o concepere cuprinzătoare a dreptului au ajuns mai întâi Mircea Djuvara și Eugeniu Sperantia. Primul scria că „oricare drept pozitiv nu poate fi dar, spre a întrebuița o formulă devenită celebră, decât numai una din manifestările multiple, chiar dacă e greșită, a cunoștinței raționale a justului, adică o realizare mai mult sau mai puțin potrivită a ideii de justiție” (Mircea Djuvara, *Filozofia contemporană și dreptul*, Grinta, Cluj-Napoca, 2005, p. 143). Al doilea spunea că dreptul presupune „viața socială” și nu se poate înțelege fără ea. Normativitatea este un aspect al acesteia (Eugeniu Sperantia, *Principii fundamentale de filozofie juridică*, Institutul de Arte Grafice, Cluj, 1936, p. 77). Pentru a o lămuri, este indispensabilă privirea societății în largime.

Pe de altă parte, Hegel a plecat mereu de la libertatea funciară a persoanei. El a și început prezentarea dreptului cu propoziția: „Spiritul în nemijlocirea libertății fiindând pentru sine însăși,

a sa, este spirit singular, dar care își știe singularitatea sa ca voință absolut liberă: el este persoană...” (*Enciclopedia științelor filozofice*, ed. 1966, p. 318-319). Cum se spune azi, la Hegel normativitatea stă de fapt pe o semantică, iar aceasta se constituie înăuntrul abordării vieții de către persoane – pe care o poate reda pragmatica. Și mai precis, cheia dreptului este aici „explicarea socială a normativității în relație cu recunoașterea” (Robert B. Brandom, *Im Geiste des Vertrauens. Eine Lektüre der Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2021, p. 27). Relația de recunoaștere eu-tu este modelatoare.

În optica recunoașterii reciproce a persoanelor, Hegel ne-a lăsat o perspectivă asupra dreptului, la care ne întoarcem tot mai mult azi. Este destul să spun că, în ultimii ani, au apărut noi capodopere ale conceptualizării lumii, care schimbă sub privirile noastre înțelegerea științelor, a dreptului, a artei și religiei, și chiar a politicii. Fiecare propune o nouă imagine asupra lui Hegel și îl recheamă în actualitate. Heidegger, cu *Schwarze Hefte* (2014-2021), a revenit la Hegel, pe care îl socotește cel mai important cugetător al ființei din vremurile noi. Habermas, cu *Auch eine Geschichte der Philosophie* (2019), a reluat tema relației cunoștință-credință, în care a identificat miezul dificultăților lumii, precum odinioară Hegel. Robert B. Brandom, cu *A Spirit of Trust. A Reading of Hegel's Phenomenology* (2019), a reafirmat superioritatea lui Hegel în chestiunea crucială a conținutului conceptelor cu care operăm.

Aducând însă discuția pe un teren și mai concret, este de subliniat că pentru Hegel era cel mai clar că suntem în Europa într-o cultură care pune în fața a orice cerința raționalității. Dar a unei raționalități ce se confirmă prin rezultate favorabile condiției umane.

În același timp, nu putem să nu observăm însă, ca ulterior născuți, că sunt mai multe feluri de raționalitate. Desigur că Hegel nu era străin de acest fapt. În definitiv, el a predat și matematică (excepând algebra, pe care a socotit-o prea abstractă în raport cu experiența!) și s-a adâncit în Kepler, Galilei și Newton. El cunoștea economia politică pe care Adam Smith o relansase, după ce David Hume a delimitat-o. El stăpâna constituționalismul. De la început, parcursese abordările vieții și învățaturii lui Iisus – inclusiv abordarea istorică a lui Iisus. Arta îi era familiară, fiind și apropiatul lui Hölderlin și în anturajul lui Goethe. Iar teoria înstrăinării, pe care o fonda, îl ducea la sociologie, deși nu a folosit cuvântul. De fapt, Hegel a privit istoria speciei ca interacțiune a „muncii, limbii și familiei”, așadar ca împletire de acțiuni distincte. El nu le-a mai teoretizat, fiind mai interesat de istorie ca obiectivare doar a „spiritului”.

Nu mai putem accepta, însă, derivarea tuturor realităților dintr-una singură, fie ea și „spiritul”, pe care unii o mai îmbrățișează naiv și astăzi. Între timp, monismul a luat loc în muzeu.

Dimpotrivă, este de asumat acum că societatea rezultă din acțiuni diferite ca structură, a căror raționalitate este diferită și se poate confirma prin rezultate distincte (Andrei Marga, *Raționalitate, comunicare, argumentare*, 2000). Ca ilustrare, succint spus, în tehnologie este rațională crearea

de mașini care produc ceva cu minim efort uman și randament maxim. Într-o „acțiune instrumentală”, confirmarea este prin atingerea scopului, cum este, de pildă, organizarea unui colectiv de producție. Într-o „acțiune strategică”, prin reușită, cum este, de pildă, mobilizarea unei comunități în vederea atingerii unui obiectiv precum obținerea de voturi. Într-o „acțiune comunicativă”, confirmarea este prin înțelegere, de exemplu, prin obținerea acordului cuiva. Într-o acțiune „dramaturgică”, confirmarea este prin reprezentarea veridică a ceea ce am aflat despre lume. Într-o „acțiune reflexivă”, prin identificarea cauzei și condițiilor profunde a ceea ce ni se întâmplă.

Orice prestație este confruntată cu cerința raționalității, dar criteriile acesteia sunt diferite, în funcție de acțiune. *Prima mea teză este aceea că viața noastră ca oameni este rezultanta unor acțiuni diferite, care nu se lasă reduce una la alta*. Iar cine le reduce, cade în ideologiile și propagandele de tot felul, de care s-a și umplut lumea zilelor noastre.

Astăzi, în cazul dreptului, este mai mare ca oricând presiunea decizionismului – interpretarea ansamblului legislativ ca decizie a cuiva, cum propunea Carl Schmitt. Mare este și presiunea instrumentalismului – considerarea legii ca instrument de luptă a cuiva. În ambele cazuri, dreptul este redus la „acțiuni strategice” sau „acțiuni instrumentale”. Ca urmare, dreptul nu mai este acea comunicare în care, în deplină reciprocitate, cetățenii pot examina pretențiile de adevăr și de justete a deciziilor din statul lor și în care litigiile se dezleagă pe baza doar a argumentelor. Legătura dreptului cu interesul public al comunității și cu dezbateră publică se rupe. Dreptul este convertit tacit într-un simplu mijloc de disciplinare a cetățenilor.

Efectiv, dreptul constă din norme, iar o conexiune devine normă doar dacă se justifică. Aserțiunea „nimeni nu este mai presus de lege” a devenit normă fiindcă se justifică prin considerente sociale și culturale.

Justificarea se atinge însă, logic vorbind, prin întemeiere. A întemeia înseamnă a indica temeiuri pentru susținerea că o propoziție este adevărată, iar o normă este justă (Andrei Marga, *Argumentarea*, Editura Academiei Române, București, 2005). Norma juridică „frauda se pedepsește” se întemeiază cu un raționament – „societățile în care trăim distribuie bunurile după criteriile contributivității, frauda încalcă această distribuție, deci frauda se pedepsește”.

Acolo unde propozițiile unui domeniu se lasă organizate axiomatic, întemeierea poate lua forma demonstrației. În rest, împotriva impresiei răspândite că facem mereu demonstrații, se cuvine recunoscut că, cel mai adesea, doar argumentăm. Într-o demonstrație, concluzia rezultă cu necesitate din probe, într-o argumentare, ea rezultă cu probabilitate. În pofida a ceea ce se scrie neglijent în încheierile unor judecătorești, în drept avem rareori demonstrații – le avem abia când, de exemplu, un inculpat își recunoaște vina în scris, fiind în totalitatea facultăților mintale și poate relata coerent cum a ajuns la faptă. Altfel, avem doar argumentări. *A doua mea teză este aceea că, obiectiv, nu putem avea oriunde demonstrații, iar justificarea este posibilă numai unde avem întemeieri*.

În tradiția europeană, s-a socotit mult timp că o întemeiere ultimă a normelor morale și juridice este posibilă. Adică, o întemeiere pe baza unui mesaj divin, sacrificiu mitologic, cotitură a istoriei, extrapolare a unei valori. Deja Wilhelm

Dilthey a fost cel care a observat că postulatul întemeierii ultime nu mai rezistă când sunt multiple posibilități de întemeiere ultimă, iar schimbarea condițiilor vieții este rapidă. Și astăzi, doar ca un exemplu, valoarea libertății individuale, recucerită în cotitura de la dictatură, la democrație, este luată ca întemeiere ultimă și se extrapolează fără vreo acoperire opinia unui individ sau grup. Mass-media de azi sunt covârșite de acest procedeu eronat. De aceea, opinia aceea poate semnala ceva, dar adevărul și justețea sunt în altă parte.

Astăzi, relativismul, care spune că normele morale și juridice sunt relative la opțiunile diverselor formațiuni culturale, a ocupat teren. Suntem însă obligați continuu la învățare (vezi Andrei Marga, *Relativismul și consecințele sale*, Presa Universitară Clujeană, 1998), care infirmă relativismul. Oricum, și spus direct, în selectarea normelor morale și juridice, relativismul se depășește punând chestiunea legitimității: cum se face ca normele, întregul sistem de norme, să fie voința rațională a celor implicați sau, cel puțin, să rămână în acord cu această voință?

Prin legitimitate, normele devin expresia conștiinței și voinței cetățenilor unui stat. Toate experiențele de azi ne spun că normele juridice resimt nevoia de legitimitate. Poți justifica norma „veniturile se scad, fiind criză economică”, sau norma „cheltuiim sporit pentru înarmare, fiind pericol”. Dar legitimitatea acestor norme este cu totul altceva. *A treia mea teză este aceea că abia legitimitatea smulge normele de sub arbitrarul justificărilor.* Ea le readuce sub controlul cetățenilor.

Cine se lasă astăzi furat de ideologii nu-și dă seama de importanța legitimității. Amintesc doar că globalismul, ideologia sub care trăim, a antrenat o vastă schimbare negativă a dreptului. Juriști din Franța au și semnalat, pe bună dreptate, părăsirea „schemei normative clasice”, compusă din lanțul *Constituție* – legi generale – legi cazuistice. Indicatorii acestei mutații ar fi „inflația legislativă”, „poluarea constantă a normei constituționale prin decizii”, multiplicarea legilor de uz privat, creșterea funcției jurisprudențiale „de jos”. Cu un cuvânt, „treccrea de la normativitatea generală înaltă – legislația parlamentară ca expresie a

voinței generale – la o normativitate particulară mai joasă” (Pierre-Henri Châlvidan, „*Lépuisement de la démocratie*”, în *La nouvelle revue universelle*, No. 9, 2007, p. 39). În Germania, istoricii contemporaniști ne spun că asistăm la „desparlamentarizarea (*Entparlamentarisierung*)” democrației, care ajunge să depindă excesiv de persoane care ajung la decizie (Andreas Wirsching, *Demokratie und Globalisierung. Europa seit 1989*, C. H. Beck, München, 2015, p. 112). În Statele Unite, chiar cel care avea să devină președinte a scris că nu judecătorii și procurorii trebuie să facă legile (Donald J. Trump, *Great Again! Wie ich Amerika retten werde*, Plassen, Kulmbach, 2016, p. 166), ci parlamentul. În România, sub pretextul luptei împotriva corupției, s-au încheiat protocoale secrete de „colaborare” între serviciile secrete, procuratură, judecători, iar un șef DNA a căutat să imprime direcția țării, inclusiv prin asaltul unor procurori asupra legilor. Legitimarea a fost sacrificată (detaliat în A. Marga, *Justiția și valorile*, Meteor, București, 2020, pp. 177-180) sub deviza neînțeleasă și luată în deșert a independenței justiției.

La orice reflecție asupra societății de azi, este clar că trăim în societăți lovite de multiple crize – economică, de raționalitate, de motivație, de creativitate – la care se adaugă mai nou criza energetică, criza mediului și criza internațională. Fiecare din crizele menționate presupune aspecte de drept. *A patra mea teză este aceea că nu se va ieși din crizele actuale fără a face temă din legitimitatea normelor de drept.*

Cum se pune, de fapt, problema legitimității? S-a spus că legitimitatea este o „«instituție invizibilă» ce permite relației dintre guvernați și guvernanți să se stabilizeze solid” (Pierre Rosanvallon, *La légitimité démocratique. Impartialité, réflexivité, proximité*, Seuil, Paris, 2008, p. 21). Aș adăuga, însă: să se stabilizeze în forma cooperativă a adoptării deciziilor. Legitimarea stabilește modul vieții laolaltă. Se înțelege că nu doar legitimitatea îi ține pe oameni laolaltă într-o societate – o fac înainte de aceasta înrudirile, apărarea, economia, tradițiile, disputele. Dar, ca exemplu, emigrarea cetățenilor este un efect ce semnalizează multe, inclusiv o criză gravă a legitimității din acel stat.

Să mai observăm că problema legitimității a căpătat acuitate din momentul în care, prin „socializările” globalizării, odată cu emergența întreprinderilor și a instituțiilor supranaționale, chiar cetățenii sunt luați sub control de birocrății vaste. Ei le resimt ca pe o carcasă tare impusă vieții lor. Cum ne spun eseistii, trăim lipiți unii de alții pe o planetă resimțită aidoma unui „sat global”, dar „*non si puo piu tornare a casa*” (*Una pianeta piccolo piccolo. Storie di culture intrecciate*, Ventura Edizioni, Senigallia, 2022, p. 10). Aspirăm să fim „acasă”, dar rămânem încapsulați și departe de „casă”!

Nu avem nici în România o tradiție a examinării legitimității, dar crearea ei este presantă. Desigur, însă, că până la legitimitate, suntem întâmpinați în viața de zi cu zi de cerința legalității. Spus, însă simplu, legalitatea rămâne aleatorie și fără aderență la realitate în absența legitimității, după cum legitimitatea fără formularea de legi și respectarea lor rămâne un desiderat pios. *A cincea mea teză este aceea că legalitatea fără legitimitate nu este funcțională și nu are nici forță.* Cu această afirmație, importanța legalității nu scade, dar ea se așează pe baze realiste, care-i sporesc eficacitatea.

Legalitatea implică respectarea nepusă sub condiții a legii în vigoare. În orice moment al evoluției unui stat modern, o legislație se pune în aplicare. Se poate discuta legalitatea procedurii adoptării unei legi. Ea nu este de la început asigurată. Avem exemplul grosier de adoptare neconstituțională în România, între 2009-2011, a multor legi, unele organice, precum *Legea educației* (2011), prin mecanismul asumării răspunderii guvernamentale în condiții deloc extraordinare. Aberația se și răzbună în dificultățile de azi! Prăbușirea educației din țară este doar un exemplu.

Faptul cel mai profund este că oricare dintre cetățeni este subiect de drepturi inalienabile și libertăți, încât domnia legii implică în orice situație recunoașterea celui alt ca astfel de subiect. *A șasea mea teză este aceea că nu poate fi stat de drept democratic acolo unde drepturile și libertățile sunt asimetrice, încât unii le pretind altora altceva decât își pretind lor înșile.* Iar întrebarea „cât de simetrice sunt relațiile oamenilor astăzi?” a devenit acută, încât fiecare are exemple din abundență.

„Domnia legii” rămâne separată tot timpul de folosirea legii de unul sau altul dintre proiectele de societate aflate în competiție. Ea presupune decizii luate imparțial în orice direcție. „Independența juridică”, inerentă „domniei legii”, este echivalată cu două proprietăți ale justiției: „imparțialitatea” și „insularitatea” – adică „judiciarul trebuie să fie liber de interferența politicii în compunerea curților, promovarea judecătorilor, metodele de desemnare a acestora și remunerarea lor” (B.C. Smith, *Good Governance and Development*, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p.90). Știm însă prea bine că, în mod paradoxal, numai politica poate asigura instituții care se bucură de independență. În această situație este de procedat consecvent cu cerința legitimității. *A șaptea mea teză este aceea că independența justiției nu se asigură prin încredințarea ei vreunei persoane, oricine ar fi, sau unui grup de persoane, ci prin instituții sub control public, care o apără clipă de clipă.* Altfel, însăși independența justiției se instrumentalizează de către persoane și grupuri.

Din foarte multe considerente, trebuie distins însă între statul de drept și statul de drept democratic. În definitiv, stat de drept a existat și în Evul



Mircea Popițiu

Ultima escală (2022), acril pe pânză, 52 x 72 cm

Mediu, chiar și în diktaturile secolului al XX-lea. Juriști dintre cei mai calificați, Sergio Panunzio sau Carl Schmitt, au elaborat teorii ale statului de drept servind mișcările lui Mussolini și, respectiv, Hitler. De altfel, în joc astăzi nici nu este statul de drept, cum se spune propagandistic, ci statul de drept democratic. *A opta mea teză este aceea că acest stat presupune anumite forme de legitimare și exclude altele.*

Să mai observăm faptul că globalizarea în care ne aflăm nu a pus în discuție statul de drept, dar l-a modificat asociindu-se cu părăsirea ancorării libertăților în principii, în favoarea libertăților doar reglementate juridic. Ca exemplu, observăm și în *Constituția* României actuale că „respectarea demnității umane” este reglementată nu ca principiu, ce stă la baza libertăților și drepturilor omului, precum în constituțiile moderne, ci doar ca valoare. Se pot invoca și alte exemple care susțin *a noua mea teză, anume că globalizarea a lărgit libertăți, dar a antrenat șubrezenia statului de drept democratic.* În această șubrezenie trăim astăzi, iar din ea nu se poate ieși fără a chestiona legitimarea.

Cum se asigură legitimarea? Îi datorăm lui Max Weber primul inventar al formelor de legitimare. După ce a echivalat legitimarea cu „motivele de justificare a supunerii (*Motiven der Fügsamkeit*)”, celebrul sociolog a delimitat „legitimarea prin situația intereselor”, „legitimarea prin moravuri” și „legitimarea prin afectele celor vizați”. Aceste legitimații, înregistrate indiscutabil de istorie, Max Weber le socotește „labile” (Max Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie*, în Max Weber, *Schriften 1894-1922*, Alfred Kröner, Stuttgart, 2013). Lor le preferă „legitimarea prin rațiuni de drept”, care îmbracă forme precum „legitimare prin reglementare”, „legitimare prin tradiție” și „legitimare charismatică”. Soarta legitimației se joacă și pentru Max Weber în sfera dreptului.

Delimitarea formelor de legitimare nu s-a oprit însă la Max Weber. Ulterior, au fost profilate „legitimarea prin decizie” (Carl Schmitt), „legitimarea prin procedeu” (Niklas Luhmann), „legitimarea prin creație” (Jean Francois Lyotard), „legitimarea discursivă” (Jürgen Habermas). Se mai vorbește, desigur, de „legitimare colectivă”, cum este cea încorporată în *Carta ONU* (1945). Se poate admite și o „legitimare tacită”, dar ea nu este în fapt decât o variantă a „legitimării prin moravuri” sau a „legitimării prin tradiție” sau a „legitimării charismatice”, poate o combinație a acestora.

Azi se recurge și la alte forme de legitimare: „legitimarea prin încredințare”, „legitimarea prin pericol național”, „legitimare prin pregătire științifică”, „legitimarea prin utilitatea acțiunii”, „legitimarea prin comanda instituțiilor de forță”, „legitimarea prin tehnici de stăpânire a complexității” (detaliat în A. Marga, *Statul actual*, Meteor Press, București, 2021, pp. 141-146). Mai trebuie spus că, în Uniunea Europeană actuală, unele state practică „legitimarea prin ceea ce ne cere Bruxelles-ul”.

Toate acestea duc, însă, legitimarea, într-un fel sau altul, la eșec. Fiecare dintre aceste legitimații aservește dreptul, fie și în pofida intențiilor, unei forțe particulare, internă sau externă, politică ori nepolitică din societate. Ele se și confruntă, cum observăm în mișcări politice ale timpului nostru, cu neîncredere, nemulțumiri, revolte. Alternativa la aceste forme de legitimare rămâne „legitimarea democratică”, înțelegând democrația la propriu, ca sistem de decizie în numele poporului, de către popor și pentru popor.



Mircea Popițiu *Căutare de sine* (2022)
tehnică mixtă, 70 x 50 cm

Știm însă prea bine că în epoca globalizării, printre legitimațiile de fapt, „legitimarea juridico-politică”, obținută în alegerile ce se organizează, rămâne cea care-și imprimă forma celorlalte activități umane. Ea este acum parte organică a a neoliberalismului, care postulează emergența societății doar din competiția indivizilor funciar liberi. *A zecea mea teză este aceea că această „legitimare juridico-politică” duce în aporii.* Principala aporie este aceea că ea face cetățenii unui stat dependenți de decizii care se iau peste conștiința și voința lor de către o autoritate aleasă, uneori pe fondul apatiei, doar de o mică parte dintre ei. Urmările nefaste se văd și în România de azi.

Desigur că tematizarea legitimației întâmpină dificultăți (Jean-Marc Coicaud, *Légitimité et politique. Contribution à l'étude du droit et de la responsabilité politiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997). Teoreticienii ai elitelor – Gaetano Mosca, Robert Michels și Vilfredo Pareto – au și căutat să delegitimeze însăși tema legitimației pe considerentul că dreptul și luptele pe terenul dreptului generează o putere ce nu se mai lasă adusă sub reguli de drept. Mai recent, argumentul „profesionalizării politicii”, adus de adepții tehnocratismului, țintește la a marginaliza legitimarea. Unii pretind că legitimarea nu ar fi factuală, ci mai curând normativă.

Marginalizată sau atacată, tema legitimației revine însă în actualitate, prin forța vieții înseși. Căci instituțiile și guvernarea din societatea modernă se constituie, potrivit instituțiilor moderne, în numele promovării „binelui public” și sub semnul „răspunderii” față de cetățeni. Ele continuă să se revendice din acestea. Peste toate, crizele în care s-a intrat sunt indicii ale amplificării deciziilor fără control public și lacunelor de legitimare.

De aceea, *a unsprezecea mea teză este aceea că „suveranitatea politică” a câștigătorului unor alegeri, cu care ne-a obișnuit liberalismul practicat azi, nu este ultimul cuvânt și nici „nelimitată”.* Faptul este plin de consecințe! Prima dintre acestea este aceea că victoria în alegeri conferă o funcție, dar încă nu și dreptul complet de a governa în democrație. Modul în care câștigătorul alegerilor exercită răspunderea publică este, de asemenea, condiție

a acestui drept. Așa stând lucrurile, a tematiza legalitatea, dar și legitimarea, presupune schimbarea modului în care evaluăm situațiile.

Dacă la nivelul unui stat legitimarea este în raport cu voința rațională a cetățenilor, organizațiile internaționale se legitimează în raport cu voința rațională a statelor. Azi discutăm aplicarea „dreptului internațional”, care este echivalat cu acordurile semnate între state. Nu este contestabil, dar, cum se observă ușor în conflictele de azi, echivalarea nu încheie discuția. *Teza mea, a douăsprezecea, este aceea că legalitatea internațională ar ieși întărită dacă ar fi pusă în legătură cu legitimarea.* Practic, aceasta înseamnă a da cuvântul actorilor și a accepta trei fapte: sistemul westphalian, bazat pe suveranitatea națională, înțeleasă ca inviolabilitate a frontierelor și neamestec în treburile interne, rămâne valabil; acest sistem, cum a completat la timp venerabilul Henry Kissinger, este de adus la zi – în opinia mea, incluzând în suveranitatea proprie securitatea vecinului, potrivit acordurilor internaționale de după 1972; suveranitatea națională include azi, în Europa, discuția despre violările ei din trecut și efectele teritoriale.

În acest fel, se revine la ceea ce „realismul politic” american de azi, cu școlile Chicago (John Mearsheimer) și Harvard (Steven Walt) a propus: considerarea punctelor de vedere ale supraputerilor de care depinde pacea lumii ca parte a abordării situațiilor istorice. Dacă se vrea pace – să nu zicem „eternă”, cum voia Kant – atunci revenirea la suveranitate națională, înțeleasă la nivelul de azi, este soluția. Ea permite lărgirea „realismului politic” într-o viziune călăuzită de orizontul „păcii durabile”. Nici continuarea războiului și nici pacea compromis nu vor rezolva ceva.

În termeni operaționali, rezolvarea constă în a trece de la consultare democratică, la democrație, de la aplicarea legilor, la justiție, de la proceduralism, la a înțelege justiția, de la ordinea dată a lumii, la legitimarea ei. „Urcarea” democrației de la o tehnică de alegere, la o „formă de viață” (John Dewey, *Ethic of Democracy*, 1898) și trecerea, în viața internațională, de la acorduri semnate, la realități, rămâne salutar.

Legitimarea are premisele și regulile ei. Bunăoară, ea presupune stat de drept democratic, dar și distincția interesului public de interesul de grup ce se dă drept public. Ea presupune democrație ce nu se reduce la alegeri libere, ci cultivă dreptul oricărui cetățean de a pune întrebări și obligația oricărui decident de a răspunde, fiind deliberativă. Această democrație nu se amână pentru altă ocazie. Legitimarea are printre reguli, de exemplu, informarea continuă a cetățenilor și deschiderea dezbaterii publice ori de câte ori este nevoie. Ea interzice rezervarea de teme și pretinde derivarea deciziilor din comunicarea în care deznodământul îl decide nu altă forță, ci forța argumentelor.

Prezentarea normelor legitimației ar depăși cadrul conferinței de față. În orice situație, însă, cerința unor prestigioși judecători din anii noștri la a însoți deciziile cu „neliniște etică” și la a le privi prin prisma „îndoielii (*dubio*)” capătă deplină actualitate. Aceasta pentru că legitimarea conține căutarea acelei forme instituționale de viață în care voința și conștiința decid liber de orice constrângere – inclusiv de constrângerile circumstanțelor.

(Conferință la Uniunea Juriștilor din România, București, 8 decembrie 2022)

Realismul magic latinoamerican și universal: perspective literare și filosofice (III)

Iulian Cătălău

Teme și concepte importante în critica și istoria literară privind Realismul magic Ambiguități sau echivocuri în definiția realismului magic

Criticul mexican Luis Leal a rezumat pe scurt, dar cam simplist, dificultatea definirii realismului magic susținând că: „Dacă puteți să-l explicați, atunci *nu* este realism magic”¹. El oferă totuși propria sa definiție, afirmând: „Fără a se gândi la conceptul de realism magic, fiecare scriitor dă expresie unei realități pe care el o observă în lume, la oameni. Pentru mine, realismul magic este o atitudine din partea personajelor dintr-un roman înspre lume sau către natură”². Atât Luis Leal cât și Irene Guenther l-au citat pe scriitorul venezuelean Arturo Uslar Pietri, care a descris „omul ca un mister înconjurat de fapte, împrejurări realiste. O prefigurare poetică sau o negare poetică a realității. Ceea ce în lipsa altui termen, ar putea fi numit *realism magic*”³. Este demn de remarcat faptul că Uslar Pietri, în prezentarea termenului său pentru această tendință literară, a păstrat întotdeauna definiția lui deschisă mai mult limbajului liric și evocativ decât celui strict critic, ca în afirmația de mai sus, iar atunci când criticii academici au încercat să definească realismul magic cu o exactitate savantă, cărturărească, ei au descoperit că acesta era mai puternic, mai intens decât ceva precis.⁴ Criticii, frustrați de inabilitatea lor în a fixa înțelesul termenului de realism magic, au îndemnat la abandonarea completă a acestuia.⁵ Totuși în utilizarea, înțelegerea vagă, dar amplă a lui Uslar Pietri, termenul de *Realism magic* „a fost plin de succes în sintetizarea pentru mulți cititori a percepției lor mai mari, mai largi despre ficțiunea latinoamericană; acest fapt sugerează că termenul are întrebunțările sale, cu condiția ca sau atât timp cât nu este de așteptat să funcționeze cu precizia prevăzută de terminologia tehnică, savantă”⁶.

Viziunile occidentale și latinoamericane despre realismul magic

Perspectiva critică asupra realismului magic ca un conflict între realitate și anormalitate provine de la/ din disocierea cititorului occidental cu/ de mitologia, o rădăcină a realismului magic mai ușor de înțeles de către culturile non-occidentale.⁷ Confuzia vesticilor privind realismul magic este dată de concepția asupra realului, concretului, realității, să zicem, creată într-un text realist-magic: mai degrabă decât să explice realitatea folosind legile naturale sau fizice, materiale, precum în textele occidentale tipice, scrierile realist-magice creând o realitate „în care relația dintre întâmplări, personaje și cadru care nu se pot baza pe/ sau justifica prin statutele lor în lumea fizică, materială sau

pe acceptarea lor normală de către mentalitatea burgheză”⁸. În căutarea unor formule care să exprime specificitatea narațiunilor și romanelor hispano-americane, cuprinzând atât „romanul-mărturie” cât și „romanul de investigație interioară”, Alejo Carpentier și Miguel Ángel Asturias au propus denumirile de „realism magic” și „angajarea umană” și mai ales „real miraculos”⁹. Hispanistul Paul Alexandru Georgescu este de părere că termenul de „magic” a suscitât ineluctabil, discuții intense și precizări, comentatori precum Ángel Flores și Luis Leal observând că realismul romancierilor sud-americani „nu este magic prin intervenția vreunui element mistic, supranatural”, ci pentru că în creațiile lor narative „realitatea dobândește o iradiere, o aură”, obținute, bineînțeles, în foarte diferite moduri: la Asturias, prin „deschidere spre miturile și mentalitățile indigene”; la Borges, prin „trecere în vis” sau mai bine zis, în „visuri concentrice”; la Cortázar, prin „inserarea fantasticului în interstițiile realității”¹⁰. La rândul său, articolul scriitorului și jurnalistului guatemalez William Spindler intitulat *Magic realism: a typology/ Realismul magic: o tipologie*¹¹ sugerează că există trei feluri de Realism magic, care totuși nu sunt în niciun caz incompatibile: realismul magic „metafizic” european, cu al său sentiment de înstrăinare sau alienare și de straniu, exemplificat mai ales prin prozele și romanele lui Franz Kafka, realismul magic „ontologic”, caracterizat, de fapt, prin relatarea întâmplărilor „inexplicabile” și realismul magic „antropologic”, unde o concepție autohtonă este așezată una lângă alta cu viziunea raționalistă a Occidentului.¹² Tipologia lui Spindler privind realismul magic a fost criticată ca fiind un „act de clasificare” care caută să definească *Realismul magic* ca pe un „proiect specific cultural”, prin identificarea pentru cititorii săi a acelor societăți non-moderne unde mitul și magia încă există și persistă și în care *Realismul magic* ar putea fi de așteptat să aibă loc, existând obiecții față de această analiză.¹³ Modurile raționale sau raționaliste occidentale nu pot descrie de fapt moduri de gândire vestice și e posibil să se conceapă cazuri în care „ambele feluri de cunoaștere sunt în mod simultan posibile”¹⁴. Tot referitor la tipologia, David D. Danow susține că o „poetică a excesului” care caracterizează textele realist-magice, se extinde într-o tipologie larg delimitată, de la fantastic la hiperbolic și de la improbabil la posibil, realismul magic reușind să prezinte o viziune a vieții, care emană un „sentiment de energie și vitalitate într-o lume care promite nu numai bucurie, ci și o cotă echitabilă de mizerie, de nenorocire”¹⁵. De fapt, cititorul este răsplătit cu o *perspectivă* (s.m.) asupra lumii care încă include mult din ceea ce a fost pierdut în altă parte.¹⁶ Acolo unde este posibil, se transformă instantaneu în posibil, deoarece suntem transportați, teleportați, am spune, din domeniul realului în realitatea magică prin „stratagemă

asemănătoare neexprimate, neexplorate ale imaginației artistice”¹⁷. În opinia unui scriitor oriental stabilit în Occident, ca să facem o fuziune între cele două mari culturi, romancierul indiano-britanic Salman Rushdie, realismul magic, cel puțin așa cum a fost practicat de columbianul Gabriel García Márquez, este o dezvoltare din surrealism care exprimă o conștiință autentică a Lumii a Treia, dar și o modalitate de a arăta într-adevăr realitatea cu ajutorul minunat al metaforei.¹⁸

Realul miraculos carpentierian

Dacă tot l-am amintit puțin mai înainte pe scriitorul cubanez de origine franco-rusă Alejo Carpentier, el este cel care a inventat termenul de *lo real maravilloso/ realul miraculos* sau *lo maravilloso real/ miraculosul real*, în prologul microromanului său *Împărăția acestei lumi* (1949), prolog care nu apare, din păcate, în traducerea în limba română a romanului menționat, unii critici interpretând sintagma ca fiind sinonimă cu sintagma de realism magic, cu toate că expresia carpentieriană nu este corectă (a se vedea, de asemenea, opoziția real – miraculos). În general, conceptul de *maravilloso/ miraculos* implică „un sentiment al unei surprize neobișnuite și neașteptate sau un fenomen improbabil”, acest lucru putând avea loc în mai multe moduri: în mod natural, ca rezultat al manipulării deliberate a realității, prin percepția artistului, și, în cele din urmă, prin intenții supranaturale; mai mult acestea determină prezența a ceva diferit decât în mod normal.¹⁹ Departate de surrealiști, Alejo Carpentier ajungea la concluzia excepțional-orgolioasă că *realul miraculos* este „moștenirea Americii Latine”²⁰. Acesta este motivul pentru care unele dintre personajele romanului său *Împărăția acestei lumi* au fost „preluate din *realitate*”, cum ar fi, de exemplu, François Mackandal, cel mai cunoscut lider al Revoluției haitiene, influența acestui roman, și de fapt această teorie, fiind importantă ceva mai târziu pentru scriitorii latinoamericani. Oricum, câteva dezbateri dacă el a fost cu adevărat un scriitor realist-magic, sau pur și simplu un precursor și o sursă de inspirație, există, Maggie Ann Bowers susținând, de exemplu că el este recunoscut pe scară largă ca „inițiator al realismului magic latinoamerican, în dubla postură de romancier și critic”, Bowers descriind concepția lui Carpentier ca un fel, un soi de „realitate crescută”, intensificată unde elemente ale miraculosului se pot ivi în timp ce ar părea naturale sau neforțate.²¹ Ea sugerează că disociindu-se el însuși și prin scrierile sale de „realismul magic pictural” al lui Franz Roh, Carpentier dorea să demonstreze modul în care – în virtutea varietății istoriei, geografiei, demografiei, politicii, miturilor și credințelor Americii Latine – pot fi posibile întâmplări improbabile și „miraculoase”²². În plus, ideea lui Alejo Carpentier, exagerată, în opinia mea, era că America Latină este un tărâm împănate cu minuni și dolda de miracole la tot pasul și că scriind despre acest tărâm se produce automat o „literatură a realității miraculoase”²³. Totuși, teoreticianul realului miraculos se lamenta atunci când analiza inferioritatea naturii americane, pe plan cultural; dacă de exemplu, plantele europene, cele din zona Mării Mediterane în special, își descoperă „arboarele genealogic glorificat ca participant în scene memorabile” din *Vechiul Testament*, ipostaziat ulterior de marea literatură și pictură a diferitelor epoci, în schimb, natura latinoamericană, cu toată agresiva ei splendoare,

era necunoscută, niciun autor sau creator neevocând-o și nemetamorfozând-o în „fapt cultural”²⁴. Pe de altă parte, s-ar putea crede că surpriza pe care a adus-o în câmpul sau pe piața ideilor și al artei, teza realului miraculos este acreditarea viziunii fantastice drept fenomen abisal implicat în natură – dezvoltând incipiențe, asimilând influențe, unele cu caracter de ultimatum, insistând pe devieri sau ramificații posterioare ale unor motive obiective, preexistente; alături efortul artistico-literar se limitează la oglindirea conformistă a unor paradoxuri deja secretate de realitate; încetează de a mai fi un produs al imaginației creatoare – inconsecvente, în același timp – pentru a se recomanda drept o „realitate profund revelatoare a spațiului și umanității latinoamericane”²⁵. Așadar, motivațiile realului miraculos alejocarpentierian pot fi descoperite sau identificate și la baza operei fantastice, chiar dacă expresia fiecăruia va dispune de anumite note particulare, sau pe scurt, fuziunea dintre elementul real sau realitate și componenta fantastică și vice-versa.²⁶ De asemenea, „miraculosul” poate fi ușor confundat cu realismul magic, pentru că ambele moduri introduc evenimente, întâmplări supranaturale fără ca autorul să se implice, în amândouă modalitățile, aceste întâmplări sau evenimente magice fiind așteptate și acceptate ca evenimente cotidiene, de zi cu zi.²⁷ Oricum, lumea miraculoasă este una „unidimensională”; autorul implicat crede că orice se poate întâmpla aici, că întreaga lume este „umplută” cu ființe supranaturale și situații pentru început, basmele fiind un bun exemplu de „literatură miraculoasă”²⁸. Ideea importantă în definirea miraculosului este că cititorii înțeleg că această lume ficțională este diferită de lumea (reală) în care ei trăiesc.²⁹ Lumea „miraculoasă” unidimensională diferă de cea „bidimensională” a realismului magic, ca în urmă, ultima, tărâmul supranatural amestecat cu lumea naturală, familiară (sosind la combinația a două straturi ale realității: bidimensionale).³⁰ În timp ce unii folosesc termenii de realism magic și real(ism) miraculos interșanjabil, „diferența-cheie stă în focalizare”³¹. După alții, atât realul miraculos, cât și realismul magic, întrucât acesta este o variantă a primului, susține José Camacho, atunci când încearcă să reprezinte lumea ca pe ceva virgin, se întorc la o serie de mituri bazate pe: miturile *cosmologice* (care se ocupă cu crearea lumii), miturile *vieții* și miturile *apocaliptice*, în acest fel, opera literară ajungând să fie impregnată de o atmosferă ireală, care se găsește în mijlocul biblicului și mitologicului, unde se întâmplă de obicei „lucruri incredibile”³². Criticul Luis Leal atestă că Alejo Carpentier a fost „pilonul originar” al stilului realismului magic, referindu-se implicit la ultimele sale lucrări critice, scriind că „Existența *realului miraculos* este ceea ce a început literatura realist-magică, despre care unii critici susțin că este adevărata literatură americană”³³. În consecință, se poate trage concluzia că *realul miraculos* al lui Carpentier este în mod special distinct, deosebit de *realismul magic* prin faptul că primul se aplică în mod specific la *America*.³⁴ În acest sens, Lee A. Daniel clasifică criticii lui Carpentier în trei grupuri: aceia care nu-l consideră oricum un realist-magic (Ángel Flores), aceia care îl numesc un autor „*mágicorealista*”/ un autor *magico-realist* sau *realist-magic* cu nicio mențiune la „realul său miraculos” (Gómez Gil, Jean Franco, Carlos Fuentes) și cei care folosesc cei doi termeni în mod interschimbabil (Fernando Alegria, Luis Leal, Emir Rodríguez Monegal).³⁵ Potrivit hispanistului Andrei Ionescu, magicul și miraculosul din arta latinoamericană „nu sunt decât aparent înrudite cu

literatura onirică a suprarealiștilor”, de fapt, după Carpentier sceptico-pesimiști față de creațiile proprii lor imaginații, ci sunt „rodul unei orientări realiste, care înregistrează mentalitatea magică a omului de pe continentul american”, scriitorii latinoamericani nefăcând altceva decât să reprezinte „acte de magie” care au loc în „miraculoasa realitate” cotidiană, nefiind necesare „complicate elaborări imaginative”, prin care să creeze nenatural o „atmosferă magică”³⁶. Autori latinoamericani dotați cu o viziune poetizantă a lumii și vieții, considerând omul ca pe un „mister în mijlocul datelor realității”, se străduiesc să afle „acest mister din om și din lucrurile ce-l înconjoară”³⁷. Așadar, realismul magic nu este nici literatură fantastică, deși conține, în opinia mea, elemente și motive ale fantastului, deoarece „nu desfigurează realitatea”, dar nici literatură psihologică, fiindcă „nu urmărește în primul rând analiza unor caractere și ale mobilurilor interioare ale acțiunii acestora” și nici nu poate fi asemuită cu „literatura magică”, pentru că nu este obsedată să determine „emoții de magie”, ci să le exprime, să descopere „corola de minuni a lumii” și „să nu ucidă cu mintea tainele” întâlnite în calea lor.³⁸

Note

- 1 Luis Leal, „Magical Realism in Spanish American Literature”, in Irene Guenther, „Magic Realism in the Weimar Republic” from *MR: Theory, History, Community*, pp. 33, pp. 127-128.
- 2 Luis Leal, *op. cit.*, pp. 127-128.
- 3 Arturo Uslar-Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, Mexico City, Fondo de Cultura Economica, 1949, pp. 161-161.
- 4 Luis Leal, *op. cit.*, pp. 127-128.
- 5 *Ibidem*, pp. 127-128.
- 6 *Ibidem*.
- 7 Wendy B. Faris and Lois Parkinson Zamora, Introduction to *Magical Realism: Theory, History, Community*, pp. 3-4.
- 8 Ángel Flores, qtd. in *Simpkins, Scott (1988)*, „*Magical Strategies: The Supplement of Realism*”, in



Mircea Popițiu Doamna cu tocă (2022) tehnică mixtă, 70 x 50 cm

Twentieth Century Literature, 34 (2), p. 142.

9 Paul Alexandru Georgescu, Prefața romanului *Moartea lui Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, București, ELU, 1969, p. 14.

10 Paul Alexandru Georgescu, *op. cit.*, p. 14.

11 William Spindler, „Magic realism: a typology”, in *Forum for Modern Language Studies*, Vol. XXIX, Issue 1, January 1993, pages 75-85.

12 Matthew French, Simon Jackson & Elina Jokisuu, eds., „Diverse Engagement: Drawing in the Margins”, in *Proceedings of the University of Cambridge Interdisciplinary Graduate Conference*, UK, Cambridge, June 2010, online.

13 Liam Connel, „Discarding Magic Realism: Modernism, Anthropology, and Critical Practice”, in *ARIEL*, Vol. 29, No. 2, April 1998, pp. 95-110.

14 Liam Connell, *op. cit.*, pp. 95-110.

15 David D. Danow, *The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque*, Lexington, U of KY P, 1995, p. 65 ff.

16 David D. Danow, *op. cit.*, p. 65 ff.

17 *Ibidem*, p. 65 ff.

18 Patricia Merivale, „Saleem Fathereed by Oskar: *Midnight's Children*, Magic Realism and *Tin Drum*”, in Faris & Zamora, eds., *Magical Realism: Theory, History, Community*, pp. 331 și 336.

19 Alejo Carpentier, „De lo real maravilloso americano”, originalmente publicado en *Tientas y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967. Tomado de la edición Calicanto, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, pp. 83-99.

20 Alejo Carpentier, *op. cit.*, pp. 83-99.

21 Maggie Ann Bowers, *Magical Realism*, New York, Routledge, 2004, pp. 1-5.

22 Maggie Ann Bowers, *op. cit.*, pp. 1-5.

23 Clark Zlotchew, *Varieties of Magical Realism*, New Jersey, Academic Press ENE, 2007, p. 15.

24 Iordan Chimet, *America Latină. Sugestii pentru o galerie sentimentală*, București, Editura Meridiane, 1984, p. 129.

25 Iordan Chimet, *op. cit.*, p. 129.

26 *Ibidem*, p. 129.

27 Clark Zlotchew, *op. cit.*, p. 15.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 Dr. Clark Zlotchew, *Varieties of Magical Realism*, New Jersey, Academic Press ENE, 2007, p. 11.

32 Adriana Maria Ortiz Cardozo, *La dualidad en Doña Barbara de Rómulo Gallegos*, München, Grin Verlag, 2013, online.

33 Luis Leal, „Magical Realism in Spanish America”, in *MR: Theory, History, Community*, pp. 122.

34 Juan Barroso VIII, Lee A. Daniel, „Realismo Magico: True Realism with a Pinch of Magic”, in *The South Central Bulletin*, Vol. 42, Nr. 4 (1982), pp. 129-130, Web.

35 Lee A. Daniel, „Realismo Magico: True Realism with a Pinch of Magic”, in *The South Central Bulletin*, Vol. 42, Nr. 4 (1982), pp. 129-130, Web.

36 Andrei Ionescu, „O lume unde se măsoară adâncimea durerii”, prefața romanului *Pedro Páramo*, București, Editura Univers, 1970, p. 7.

37 Andrei Ionescu, *op. cit.*, p. 7.

38 *Ibidem*, pp. 7-8.

Pastorala de Crăciun

†ANDREI

Din harul lui Dumnezeu

Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului

și Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului

Preacucernicului cler, Preacuviosului cin mohanal și dragilor credincioși din Arhiepiscopia Vadului, Feleacului și Clujului,

Har și pace de la Pruncul Mântuitor, cunoștințe pentru tineri și putere pentru bătrâni, iar de la noi arhieresti binecuvântări

„Dacă tinerețea ar ști și dacă bătrânețea ar putea”

„Deprinde pe tânăr cu purtarea pe care trebuie s-o aibă; chiar când va îmbătrâni nu se va abate de la ea” (Pilde 22, 6)

Iubiți frați și surori,

Am meditat anul acesta la importanța rugăciunii și ne-au stat în față ca modele părinții isihasti. Aceste preocupări ne-au însoțit și-n Postul Crăciunului și, iată-ne, la marele Praznic al Nașterii Domnului.

Sărbătoarea este însoțită de dalbe datini, de tradiții ce ne vin de la înaintașii noștri, de bucurii spirituale și materiale, de atenții pe care le facem celor dragi și, mai ales, de Liturghia din ziua Crăciunului.

Din păcate pentru mulți, dalbele datini cu „flori de măr” și „leru-i ler” nu mai reprezintă nimic. Copilăria sfântă de odinioară s-a dus. O spune limpede Eminescu: „Astăzi chiar de m-aș întoarce/ A-nțelege n-o mai pot.../ Unde ești, copilărie,/ Cu pădurea ta cu tot?”¹.

Ioan Alexandru, gândindu-se la înaintașii noștri și la faptul că noi le-am cam pierdut preocupările, ne sfătuiește: „Să-i vorbim de bine pe acești strămoși, să le păstrăm veșnic aducere aminte, să-i chemăm cât mai des în grai, să le cântăm numele și faptele”².

Fiind realiști, observăm situația în care ne aflăm: se face religie în școli, dar preocupările de natură duhovnicească sunt așa de modeste. Nu-i rău că ne preocupă telefonul mobil, laptopul, da-i rău dacă nu mergem la Liturghie în ziua de Crăciun, că nu mai colindăm, că nu-i mai vizităm pe cei apropiați și nu mai realizăm ce lucru mare se petrece la Crăciun.

Ne spune Sfântul Pavel că „atunci când a venit plinirea vremii, Dumnezeu a trimis pe Fiul Său, născut din femeie, născut sub Lege, ca pe cei de sub Lege să-i răscumpere, ca să dobândim înfierea” (Galateni 4, 4-5).

Iubiți credincioși,

În contextul acestei situații, ne aducem aminte cu drag de maxima pe care o repeta mereu Părintele Arsenie Papacioc: „dacă tinerețea ar ști și dacă bătrânețea ar putea”. Pe mulți dintre tineri nu-i mai interesează participarea

la Sfânta Liturghie, colindele și tradițiile de Crăciun, pentru că nu le știu rostul. Iar mulți dintre bătrâni nu mai pot posti, nu mai pot face acte de caritate, nu-i mai pot vizita pe cei bolnavi și vin cu greu la Sfânta Liturghie.

Rezolvarea situației? Cei tineri să fie catehizați de către cei bătrâni, iar bătrânii să fie ajutați în preocupările lor spirituale și filantropice de către cei tineri. Repet îndemnul Înțeleptului Solomon: „Deprinde pe tânăr cu purtarea pe care trebuie s-o aibă; chiar când va îmbătrâni nu se va abate de la ea” (Pilde 22, 6). Iar Sfântul Pavel ne învață că „pe cel bătrân să nu-l înfrunți, ci să-l îndemni ca pe un părinte; pe cei tineri, ca pe frați” (I Timotei 5, 1). Oricum, rolul părinților în formarea religioasă a copiilor și tinerilor e imens. Urmează apoi Biserica și Școala. Marele pedagog Comenius ne spune că rateurile sunt catastrofale: „Ce sunt cei bogați fără înțelepciune, decât niște porci îngrășați cu țărâțe? Și ce sunt cei săraci fără înțelegerea lucrurilor, decât niște mângăruși condamnați să ducă poveri? Ce este cel frumos care n-a învățat nimic, decât un papagal împodobit cu pene?”³. Părinții, preoții și dascălii de religie trebuie neapărat să conlucreze.

În felul acesta tinerii vor învăța să fie buni creștini și mărturisitori ai credinței, iar bătrânii vor fi ajutați ca faptele lor de credință și de implicare socială să le îndeplinească cu rigurozitate.

Dreptmăritori creștini,

S-ar putea ca preocupările noastre religioase să fie așa de firave pentru că e slaba credința. Credința este un dar primit la botez, dar este și rezultatul frământărilor noastre pentru a o întări. Zice Sfântul Pavel: „credința este din auzire, iar auzirea, prin cuvântul lui Hristos” (Romani 10, 17). Iar dreptul Iov, folosindu-se de argumentul imbatabil al cauzalității, face următoarea pledoarie: „La întrebă dobitoacele, și te vor învăța, și păsările cerului, și te vor lămurii; sau vorbește cu pământul, și-ți va da învățătura și peștii mării îți vor istorisi cu de-amănuntul. Cine nu cunoaște din toate acestea că mâna Domnului a făcut aceste lucruri?” (Iov 12, 7-9).

Totuși, sunt situații laudabile în care cei tineri, mediul fiind ostil credinței, Îl mărturisesc pe Dumnezeu. În acest sens, ne-a lăsat o povestire convingătoare părintele profesor Dumitru Călugăr⁴.

Zice povestirea că undeva trăia un împărat care pe măsură ce îmbătrânea, slăbea în credință. Dorința lui cea mare era să-L vadă pe Dumnezeu. Și le-a dat boierilor, slujitorilor și preoților de la curtea sa, o poruncă drastică: în trei zile, să i-L arate pe Dumnezeu. Dacă nu, e în joc viața lor.



Lustiniana Armanca

Ne închipuim ce spaimă pe bieții oameni. A treia zi sunt chemați la palat și erau îngroziți. Cine a salvat situația? Un băiat isteț și credincios al unui păstor. El ieși curajos în fața împăratului.

— *Băiete, zise împăratul, și-i viața în joc! Arată-mi-L pe Dumnezeu!*

Era o zi cu soare torid, cu raze fierbinți și cu lumină puternică.

— *Măria ta, răspuse băiatul, să ieșim în piață. Privește în sus!*

— *Vrei să mă orbești, băiete? Nu vezi ce căldură și lumină se revarsă din soare?*

— *Majestatea voastră, soarele este o creatură a lui Dumnezeu și nu-l puteți privi, atunci cum o să-l priviți pe Dumnezeu?*

— *Inteligent mi-ai răspuns băiete, dar ia spune-mi ce a fost înainte de Dumnezeu?*

— *Măria ta, numără! Și începu împăratul să numere: 1, 2, 3...*

— *Nu așa, împărate, ci numără dinainte de 1...*

— *Înainte de 1 nu mai este nimic!*

— *Nici înainte de Dumnezeu nu este nimic!* zise băiatul.

Răspunsul îl fascină pe împărat și feliicită pe băiat și-i spuse: *Bravo!*

— *Îți mai pun o întrebare, zise împăratul. Ce face Dumnezeu acum?*

Băiatul îi ceru Împăratului să-și dezbrace hlamida împărătească și să se îmbrace cu hainele lui de păstor. Apoi îl pofti să se coboare din tron și se urcă el pe tron și-i zise tare:

— *Iată ce face Dumnezeu, pe unii îi urcă și pe alții îi coboară!*

Împăratul fu uimit de înțelepciunea păstorului și începu și el să ducă o viață spirituală normală.

Iubiți frați și surori,

Vedeți, sunt și cazuri în care tineri inteligenți și credincioși îi convertesc pe cei bătrâni. Noi însă știind că, în cele mai multe cazuri, tinerii au nevoie să fie învățați, iar cei bătrâni ajutați, am pledat pentru lucrul acesta: tradițiile străbune de Crăciun să le transmitem tinerilor și

cei bătrâni văzându-i că le pun în practică, să se bucure.

Colindatul, vestirea nașterii lui Hristos, comuniunea ce o creează aceste preocupări, sunt de mare importanță. Și ce să mai spunem de ajutorarea copiilor săraci, a oamenilor săraci, în care Mântuitorul așteaptă să fie ajutat. Nu citim noi oare în Sfânta Scriptură: „*Flămând am fost și Mi-ați dat să mănânc; însetat am fost și Mi-ați dat să beau; străin am fost și M-ați primit; bolnav am fost și M-ați cercetat; în temniță am fost și ați venit la Mine*” (Matei 25, 35-36).

Și apoi, neapărat în ziua de Crăciun, să participăm la Sfânta Liturghie, unde pâinea și vinul se prefac în Trupul și Sângele Domnului. Ne zice Sfântul Pavel: „*Paharul binecuvântării, pe care-l binecuvântăm, nu este, oare, împărțirea cu sângele lui Hristos? Pâinea pe care o frângem nu este oare împărțirea cu trupul lui Hristos?*” (I Corinteni 10, 16).

Referitor la faptul că, după ce ne-am pregătit în Postul Crăciunului, ne împărțim cu trupul lui Hristos, Vasile Voiculescu a scris un colind minunat: „*În coliba-ntunecată/ Din carne și os lucrată,/ A intrat Hristos deodată.../ Coliba cum L-a primit/ S-a făcut cer strălucit/ Pe bolta de mărgărit/ Iar în ea soare și stele/ Cu Arhangheli printre ele./ În mijloc tron luminos/ Și, pe el, Domnul Hristos,/ Care mult se bucura/ Duhul Sfânt s-alătura/ Și acolo rămănea/ Și acum și pururea...*”

Răspunsul nostru: „*Și noi, Doamne, ne-am sculat/ Coliba-am curățat/ Uși, ferestre, toate-s noi,/ Doamne, intră și la noi*”⁵. În felul acesta vom sărbători frumos Crăciunul.

Iubiți credincioși,

Eu știu că mulți dintre cei care ar trebui să audă sau să citească aceste lucruri, nu sunt aici. Prezenți sunt tot cei ce au preocupări duhovnicești, sunteți dumneavoastră, cei ce prețuiți Crăciunul și tradițiile legate de Crăciun. Dar prin intermediul dumneavoastră, nădăjduim să ajungă și la ei mesajul nostru. Sărbătoarea Nașterii lui Hristos, mesajul Evangheliei Sale, are mare importanță pentru toți. Simion Mehedinți ne spune că „*un om, ca și un popor, atâta prețuiește, cât a înțeles din Evanghelie*”⁶.

Dorim ca sărbătorile Crăciunului, Anului Nou și Bobotezei să le petreceți cu bucurie, cei tineri să știe și cei bătrâni să poată. Sărbători fericite! și La mulți ani! vă zice

Note

1 Mihai Eminescu, *O, rămâi*, în volumul de poezii – proză literară, Editura Cartea Românească, p. 88.

2 Ioan Alexandru, *Iubirea de Patrie*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 75.

3 Jan Amos Comenius, *Didactica Magna*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1970, p. 34.

4 Dumitru Călugăr, *Hristos în școală*, Sibiu, 1934, pp. 228-231.

5 Vasile Voiculescu, *Integrala Operei Poetice*, Editura Anastasia, București, 1999, p. 575.

6 Simion Mehedinți, *Creștinismul Românesc*, Editura Anastasia, București, 1995, p.1.

Scriitorii moderni

Radu Bagdasar

Spre deosebire de orfici și artizani, modernii preferă desfășurările de *tip asociativ*, înlănțuind elemente în contingență. Conținutul-amorsă poate fi un detaliu oarecare al ambientului pentru autorii suprainmaginativi (Hugo, Melville, Cehov, Korolenko...), după cum poate fi un element evocator al memoriei afective capabil să deschidă un întreg univers mnezic (Proust, Julien Green, Henri Troyat, Michel Tournier...), sau o imagine-soc (Flaubert în *Irodiada* sau *Ispita Sfântului Anton*).

Scriitorul rus Korolenko se adresează unui grup de prieteni printre care Cehov: „*Iată [...] priviți această scrumieră, aș putea să scriu chiar de mâine o nuvelă care se va numi Scrumiera*”. Iar a doua zi a venit realmente cu nuvela scrisă. Cum ar fi putut el s-o facă dacă nu explorând câmpul de contingențe semantice ale unei scrumiere, altfel spus de asociații. Julien Green¹ are o adevărată predilecție pentru sugestia ascunsă în obiecte. *Cheile morții* se constituie „[...] în jurul crescendo-ului inițial al vocii umane și al alunecării mnemonice care îi urmează, alunecare către secrete informulabile” (Jacques Petit 1972, 1158). Green este modern nu numai prin constituirea operei în jurul unei axe fragile, aproape dematerializate, dar și prin virtuozitatea asocierilor care înlanțuie ulterior pasajele unul de celălalt. Ceea ce în mâinile unui alt scriitor ar fi avut drept finalizare un text dezlânat, amorf și practic ilizibil, se transformă la el într-o partitură de virtuozitate. De altfel, Green este perfect conștient de această capacitate de construcție imaginativă incitată de obiecte în aparență minore. „*Pentru a putea începe o carte, îmi trebuie să privesc un obiect, o imagine pe care aș putea-o plasa în fața mea și la care aș putea să mă refer. În acest fel, pentru Muntele Cinere, aveam o fotografie de interior luată la Savannah într-o casă necunoscută, către 1880: în mijlocul unui salon de aspect modest se*

vede o masă rotundă acoperită cu un covor iar, pe această masă, o carte închisă; fotolii cu pielea ruptă; pe șemineu, un barometru; iar de fiecare parte a ușii mari perdele solemne care se depărtează pentru a lăsa să treacă personaje invizibile. Cred că toate personajele mele au ieșit din această cameră” (Green 1972, 1158-1161).

Green nu este nici primul vizual, nici inițiatorul acestui tip de glisadă euristică: imagine (bogată, șocantă) – univers ficțional. Înaintea lui, Dumas scrisese prima sa tragedie, *Christine*, impulsivat de basorelieful² prezentat de tânăra sculptoriță Félicité de Fauveau la Salonul anual din 1827 la Paris. Flaubert descoperise la Genova în 1845, în timpul voiajului de nuntă al sorei sale Caroline, un tablou al lui Breughel³ avându-l pe Sf. Anton ca personaj principal. Tabloul îl impresionează puternic și se instalează durabil în spiritul lui, „inducându-i” fantasmatic *Ispita Sfântului Anton* (Flaubert>Alfred de Poittevin, 13 mai 1845). Târziu, în 1871, scrie: „*În mijlocul tristeților mele⁴ termin Sfântul Anton. Este opera întregii mele vieți, de vreme ce prima oară, ideea de a o scrie mi-a venit în 1845, la Genova, în fata unui tablou de Brueghel și de atunci n-am încetat să mă gândesc la ea și să fac lecturi în vederea ei*” (Flaubert>d-ra Leroyer de Chantepie, 5 iunie 1872).

Cu ani mai târziu, tot lui Flaubert, emoția provocată de legenda sfântului Julien narată pe vitraliile catedralei din Rouen (Flaubert>Turgheniev 3 oct. 1875) îi va induce *Legenda Sfântului Iulian Ospitalierul*. Venite din universul artelor, unele șocuri vizuale de acest fel sunt perfect explicabile. Claudel, a cărui credință violentă și profundă impune asemenea surse, găsește substanța celei de a doua dintre *Conversatiile în Loir-et-Cher* în jocurile de lumină pe vitralii contemplate în timpul unui voiaj în 1925. O spărtură în coerența tematică a *Conversațiilor...* este produsă de emergența bruscă a compoziției *Nymphes*



Mircea Popițiu

Umbre (2021), acril pe pânză, 130 x 180 cm

a lui Claude Monet. Oscar Wilde se situează pe liniile impresionismului vizual al lui Whistler în *Portretul lui Dorian Gray*, amalgamând pulsioni, impresii, dorințe, pasiuni. Cel mai mare roman al lui Faulkner, *Zgomotul și furia* (1929), începe cu o imagine inexplicabilă văzută de autor pe fereastră: cea a unei fetițe cu pantalonașul murdar de noroi care se cațără într-un arbore. Această imagine-locomotivă a antrenat anecdotică unei lungi nuvele care la rândul ei a necesitat o continuare într-o altă nuvelă, cea de a doua a condus către o a treia, apoi către o a alta, până când cele patru părți ale romanului s-au găsit asamblate sub titlul *Zgomotul și furia*. Eco se dizolvă în universul literar la un asemenea punct încât se întreabă: „[...] drept cine ne luăm noi? Noi pentru care Hamlet este mai real decât femeia noastră de menaj? Am eu dreptul de a judeca, eu care continui să caut doamna mea Bovary pentru a avea o mare scenă?”⁵. Este interesant de notat că hormo-ul celui mai amplu roman, *Blondă*, al lui J. C. Oates, a ieșit dintr-o fotografie a Normei Jeane Baker, alias Marilyn Monroe, la vârsta de 17 ani: o față cu părul lung, șaten decorat cu flori artificiale și un medalion în jurul gâtului. Decalajul între această imagine insignifiantă și imaginea de mai târziu a lui Marilyn Monroe, așa cum a fost ea fabricată de industria publicitară americană, este atât de șocant încât a propulsat-o pe Oates pe liniile de forță ale menționatului roman. Ieșită dintr-o familie descompusă, respinsă de tată iar mai târziu de mamă, Norma Jeane nu și-a urmat destinul previzibil. Viața i-a rezervat o ascensiune planetară pe cât de fulgerătoare pe atât de neașteptată. Provincială dar autentică, personalitatea ei va fi în curând deturnată și transformată într-un produs iconic, de consum de masă. Schimbarea aparenței, atitudinile provocante, noua icoană comercială marchează, în același timp cu schimbarea numelui, o a doua naștere a personajului într-o postură pentru care nu era făcută, care a nevrotizat-o, și care o va conduce la sfârșitul tragic pe care l-a avut. Romanul, prevăzut inițial pentru 175 de pagini, va număra mai mult de 900. Intenția ambițioasă a autoarei era de a face din Marilyn un personaj tot atât de emblematic pentru epoca ei ca și Emma Bovary.

Autorii trecuți în revistă certifică relația între vizual și fantasmatic scriptural. Dar nici unul, cu excepția lui Goethe, nu descrie introspectiv ce se petrece în incinta psihologică a creatorului la vederea unei imagini care îl tulbură. Lipsește puntea între cauză și efect. Căci iată ce spune Goethe: „Dacă văd un peisaj desenat sau pictat se naște în mine o neliniște indescriptibilă. Încep să-mi tresară în încălțăminte degetele picioarelor ca și cum ar vrea să înclășteze pământul, degetele mâinilor mi se mișcă convulsiv, îmi mișc buzele și, politicos sau nu, caut să fug de societate, mă așez pe un scaun improvizat față-n față cu marea natură, încerc să o cuprind cu proprii mei ochi, să o pătrund și mângălesc în prezența ei câte o foaie [...]” (Goethe 1987, 159).

Goethe însuși descrie efectul inițial dar nu explicitează cum se petrece convertirea lui în fantasmă literară. Ne lipsește veriga mentală cea mai importantă. Din nou, dat fiind că nici un creator nu reușește să clarifice ce se întâmplă în spiritul lui între o experiență vizuală puternică și o operă determinată.

Pentru alte profiluri de creatori, în special pentru poeți, asociativitatea este mai degrabă de natură muzicală. Cu toate că metaforică, faimoasa frază rimbaldiană: „prima mișcare a arcușului”



Mircea Popițiu

Aripi pierdute (2021), acril pe pânză, 100 x 200 cm

atrage după ea întreaga simfonie, atașează creația poetică universului muzical. Se poate atașa un sens acestei fraze? Probabil că poezia acceptă mai degrabă caracterul abstract și coercițiile slabe ale muzicii decât cele ale limbii – gramaticale și semantice în același timp.

Dincolo de elementul declanșator, conținutul însuși al unei opere poate fi modern sau „clasic”. Abandonul unui tip de coerență clasică și preferința salturilor mortale, a surprizelor este în mod hotărât un aspect modern. Cu toate că aparținând unei epoci prin excelență clasice, am notat anterior că La Bruyère este în mod structural un modern. *Caracterele* lui nu au practic linii directe, sunt imprevizibile și nu se conformează nici unei reguli clasice. Iluministul Diderot – altă epocă, alte deschideri – idem. Două sute de ani mai târziu, Raymond Queneau asumă însă un vector perfect opus, făcând elogiul lui Boileau și Racine, campioni emblematici ai codurilor clasice. Dar în contextul liberat de constrângeri al epocii, Queneau face figură originală, deci de modern în modernitate. Valéry, a cărui operă poartă un indeniabil sigiliu, este, ca metodă, mai degrabă orfic. Sau, cel puțin, aspiră să fie: „Munca mea de scriitor consistă în a pune în operă note, fragmente, scrieri în legătură cu orice și în orice moment al istoriei mele. Pentru mine, a trata un subiect înseamnă a proceda în așa fel încât bucățile existente să se organizeze în cadrul subiectului ales mai târziu sau impus. Nu admit niciodată ca materie primă decât bucățile dictate de circumstanțe care îmi vin în minte cum vor ele și sunt ce sunt” (Valéry 1973, 245-246).

Se poate spune că metoda sa este de tip compozit, modernă, în sensul că materia conținutului se cristalizează printr-un fel de brainstorming, iar structura ansamblului se produce în urma unui efort de tip metodic, conștient. Diversitatea metodică are, ni se pare, rolul ei fecund, împiedicând scleroza procedurală, tirania mortifiantă a modelelor.

Un caz interesant ne pare cel al lui Norman Mailer, modern și prin fenomenologia scrisului și prin epoca în care a trăit. Primul său roman, *The Naked and the Dead*, a constituit obiectul unei inginerii minuțioase. Sute de fișe cu descriptive de personaje, notează J. C. Oates (2003, 79), au constituit un prealabil, un adjuvant procedural, înainte ca scriitorul să îndrăznească să atingă hârtia. Următorul roman însă, *Barbary Shore*, ca și *Why are we in Vietnam?*, a fost scris într-o stare extatică: „făcut ca și când mi-ar fi fost dictat de o

fantomă în mijlocul unei păduri. Fenomenul suscită și o altă întrebare: oare în momentul în care Mailer s-a pus să scrie *The Naked and the Dead*, *Barbary Shore* fermenta deja în inconștientul său iar în momentul în care a terminat scrisul la *The Naked*, al doilea roman era deja trasat în structura lui globală la nivel conștient? Altfel spus, lucrul în contrapunct nu dă el impresia că un scriitor este modern când în realitate el n-a schimbat deloc de metodă, diferența consistând în simplul fapt că multiplele „calculare” ingineresti s-au desfășurat în plan mental și nu pe hârtie ca în cazul lui *The Naked*? Aceeași problemă, a sintaxei procedurale genetice, ar trebui revăzută la toți autorii la suprafață par a fi moderni!

Note

- 1 Scriitor francez de origine americană.
- 2 Basorelieful se intitula „Christina, regină a Suediei, refuzând să-l gratieze pe marele său scutier Monaldeschi”. În fapt, Fauveau l-a făcut doar să descopere faptul istoric: execuția lui Monaldeschi, aman-tul reginei, în 1657 la Fontainebleau. Dar potențialul dramatic și psihologic – transformarea dragostei în ură – este imediat simțit de Dumas care îl va utiliza în această tragedie.
- 3 Flaubert va cumpăra o reproducere pe care o va atârna în casa lui.
- 4 Provocate în special de moartea celui mai bun prieten și sfătuitor, scriitor și el, în 1869, Louis Bouilhet. Bouilhet se implicase în multe dintre textele lui Flaubert, îl vizita adesea, iar o afecțiune reciprocă îi lega, la punctul că la moartea lui, Flaubert notează amar: „[...] Nu mai simt nevoia să scriu, dat fiind că scriam special pentru o singură ființă care nu mai este” (Flaubert > G. Sand, sfârșitul lui mai, 1870). Sau „[...] Viața mea a fost zdruncinată din temelii de moartea lui Bouilhet. Nu mai am pe nimeni cu cine să vorbesc! E greu! [...]” (Flaubert > Caroline Commanville, 1-2 iulie, 1870). Starea psihologică a lui Flaubert este aproape identică cu cea a lui Goethe în lunile care au urmat dispariției lui Schiller.
- 5 *Pendulul lui Foucault*, Paris: Grasset, 1990. În ce-i privește pe lectori, dacă marea majoritate fac foarte bine diferența între un personaj fictiv și unul real, o anchetă recentă printre adolescenții britanici citată tot de Eco revelează că o cincime dintre ei consideră că Gandhi, Dickens și Churchill sunt personaje de roman în vreme de Sherlock Holmes și Eleanor Rigby sunt personaje istorice care au existat realmente (Eco 2011, 113 – 114).

Alexandru Ivasiuc, un reformator uitat? (II)

Adrian Dinu Rachieru

Nu trebuie să se înțeleagă că virtuozitatea epică i-ar fi cu totul străină lui Alexandru Ivasiuc. *Corn de vânătoare* (1972) era chiar o capodoperă stilistică, dezvoltând motivul destinului-reflex într-o lume închisă, ritmată ciclic. Ivasiuc, propunând o saga maramureșeană, cobora adânc în Istorie, desfășurând un fictiv arbore genealogic, inclusiv în *O altă vedere*, cealaltă nuvelă a volumului. Analizând acest „intermezzo nuvelistic”, Vasile Spiridon își exprima regretul că hiperinteligentul prozator nu a avut inteligența (artistică) de a persevera pe această linie, rămânând doar un nuvelist „de ocazie”. Fantezistă, *Corn de vânătoare* ne invită, prin nobilul scăpat Mihai de Giulești, un cancelar resentimentar, insomniac, acuzând „un fel de obosită nepăsare”, să descifrăm mecanismele oculte ale puterii. De fapt, aproape toată producția sa romanescă, ca posibilă cronică a familiei Dunca, era localizată în micul oraș din Ardealul de nord; interesul pentru arborele genealogic era probat și de o schiță genealogică, publicată în *Steaua* după dispariția scriitorului.

Depozitul de fapte al memoriei clanului Dunca, reinviind un timp „fără reguli”, își revendica drepturile în *Apa* (1973), roman ce părește oarecum proza de idei; interesul lui Ivasiuc de a plămui *personaje-idei* cedează unei reconstituiri epice de anvergură, fixând dramatismul primilor ani ai revoluției socialiste. *Apa* este romanul conflictului dintre individ și istorie, în perioada de tranziție, când forțele distructive aruncă micul oraș nord-transilvănean într-un vârtej anarhic; epoca lipsei de lege impune o figură memorabilă (ca izbândă portretistică): Ion Lumei, supranumit Piticu, dictatorul ocult, un gangster local, pentru care puterea e o formă a compensației. Piticu, „geniul vremurilor noastre tulburi”, află în avocatul Paul Dunca un personaj de legătură. Debusolat, duplicitar, incapabil de a se decide, acesta nu poate fi un om de acțiune. Forțele revoluționare vor strivi banda lui Piticu, spiritul malefic al orașelului.

Observăm că toate cărțile lui Ivasiuc pun în mișcare personaje fascinate de putere; ele respiră un soi de fatalism, invocând uriașul mecanism, declanșatorul unor forțe superioare, neinfluențabile. Lumea e o piramidă – ne asigură prozatorul; lângă cei cu gustul puterii mișună ceilalți, atinși de „nebunia servilismului”, dovedind o „perfectă docilitate”. Pentru eroii ivasiucieni, marile probleme ale istoriei devin chestiuni individuale. Prozatorul lansează speculații fine, demarează sub auspicii favorabile, atent și la expresivitatea literară. S-a și spus că Ivasiuc ar fi un „prozator al premiselor”, acordând un mai mare interes vieții ideologice decât celei psihologice, deservit apoi de precipitarea finalurilor, expediate neglijent.

Aderența la idei se reflectă în capacitatea debaterii. Scriitorul era o inteligență vie, apt de teoretizări mărunțite cu finețe. Dar Ivasiuc rezolvă geometric tensiunile dialectice. Freământul ideilor se simte la tot pasul, avalanșa întrebărilor hrănește meditația politică și excesul speculativ. Proza lui Ivasiuc este, negreșit, o *proză de idei*; în

ochii unora, ea apare ca un centaur disproporționat, cu picioare epice debile (cf. Valeriu Cristea). Încărcătura cerebrală îi asigură, însă, densitate și intensitate, deși scriitorul – iubind confruntarea la modul apodictic – nu stimula dialogul. Eroii săi intră în aventura cunoașterii de sine, râvnesc posesiunea asupra propriei vieți. Prinși în circumstanțe etice, ei traversează zbateri în gol și cunosc iluminări lăuntrice, intră în criză examinându-și de la distanță propriul destin. Introspecția sfârșește în retorică. Doctorul Ilea (*Vestibul*) avea credința himerică a universului constituit din structuri fixe. Paul Achim (*Iluminări*) descoperă că, unde nu există memorie, nu există morală. Ion Marina, „înalt funcționar” (*Cunoaștere de noapte*, 1969), un „solid și rațional”, un „profesionist al încrederii totale” își zdruncină certitudinile. Conflictul privește, însă, divorțul dintre contemplativismul rigid (Ilie Chindriș) și angajare (Petru). Este, în alți termeni, conflictul dintre ordine (țesut prin proiecțiile gândirii) și aventură, colecționând efectele trăirii. Dezbaterile e ancorată în prezent, se dizolvă în actul imediat. Înfrântii lui Ivasiuc sunt personaje fără viitor, deoarece – ne previne undeva însuși scriitorul – doar „victoria înseamnă viitor deschis”. Or, încheierile prozatorului sunt – cu excepții, desigur – cele ale viitorului barat. O asemenea excepție este Dumitru Vinea (*Păsările*); om de acțiune, el începe să problematizeze. Înfrânt, el manifestă puterea de a reîncepe. Și pentru Vinea, combustionat de o adolescență ambițioasă, ordinea alungă haosul. Puternic și autoritar, el iubește ierarhia; vrea „supuși adevărați”. Este un expert care crede în tehnocratismul glacial, cu „oameni fără iluzii”. Abia când, înfrânt, va recunoaște oamenii în spatele ierarhiei, când recuperarea sa devine posibilă (anunțată de acel „trebuie să iau totul de la capăt”), Vinea descoperă omul. Înfrângerea sa socială este o victorie morală; Vinea face parte din familia celor „puternici”. În antiteză, Liviu Dunca prezintă o biografie în declin. Trecută prin martiriu, această existență mediocră se înscrisese pe „o pantă greșită”. Liviu Dunca se credea liber, „ieșit din toate necesitățile”, un ins pentru care viața a însemnat un eșec. Dar *Păsările*, romanul care anunța schimbarea la față a lui Alexandru Ivasiuc, echilibrează condiția fenomenologică și cea metafizică. Cu un plus de epicizare, el rămâne, desigur, o demonstrație moralizatoare, chemând la rampă pe autoritarul Vinea și versatilul Mateescu, pe oportunistul Victorița și pe exponentul energetic al noului, Domide.

Disputa care dă centrul de greutate al romanului, nu în plan fenomenologic, ci ideologic, pune față în față pe Liviu Dunca, omul cu biografie spectaculoasă și pe Chereșteșiu, cândva, în haosul începutului, cu „viață secretă”, când se impunea „o ordine nouă și foarte dinamică”. Chereșteșiu este adeptul integrării pasive, suportând istoria. Necesitatea e văzută mecanic, ea se motivează în exterior, fiind neinteligibilă. Chereșteșiu pledează pentru normalitatea suferinței, acceptând libertatea impusă. În replică, Liviu Dunca refuză acel *trebuie*, ideea abstractă a unei necesități istorice,

anulând individul, neapărând condiția eului. Liviu Dunca nu aprobă rolul de executant orb, nu alege soluția victimei necesare: „de ce această înscenare?” – se va întreba. El dorește libertatea înțeleasă, luând act de miracolul vieții. De fapt, în *Păsările*, aflăm două romane, comunicând defectuos. Om influent și puternic, cu mentalitate de stăpân, raționând doar pe axa sus-jos, Dumitru Vinea era „confundat cu postul” (director general); uzina i se părea o unitate militară, lumea era o *piramidă*, „un trib cu bătrâni” iar miezul ei era, desigur, *secretul*. „Căderea” lui nu înlătură puțința de a continua, desigur *alifel*. Față de inertul Liviu Dunca, un ratat, un mort viu, pentru care deschiderea unui viitor se plasa într-un trecut inaccesibil, înscris șirului de învinși, sfârșind în „lațul Istoriei”. Chestionând „toleranța” cerberilor față de acest roman, invocând existența penitenciară, o anchetă a Securității, atmosfera de suspiciune și dogmatism etc., Liviu Malița găsea, pe lângă „deplasarea temporală” fructificată de autor, și teza forte a *necesității istorice*, acceptând, pe fundalul temei Revoluției în marș, „greșelile inevitabile” de parcurs, hrănind epidemia romanescă a „obsedantului deceniu” (Malița 2016 : 195).

Și *Racul*, ultimul său roman (1976), recunoscut, curios, de Al. George, drept „capodoperă” lui Ivasiuc, cumulând „toate defectele calităților sale” (George 1993 : 246), discută despre avalanșa puterii și a violenței, fiind, sub scutul parabolei, „curat politic”. El este o sinteză a temelor și obsesiilor scriitorului, abordând – în spatele unui roman exotic, fără culoare locală – problemele veacului. Ivasiuc, cel atât de preocupat de destinul lumii este implicat cu gravitate în problemele ce tensionează viața planetei: lupta dintre rațional și irațional în această lume a puterii, ofensiva iraționalului, eficientizarea terorii. Aici, puterea se rezumă la a fi o tehnică; ea nu e justiție, ci măsură preventivă, numind teroarea o înflorire glorioasă și frica – o pace publică. Arbitrară și misterioasă, puterea rămâne pentru Don Athanasios un joc al exercitării liberului arbitru, împins până la desființarea individului, încât „nimeni nu se va simți la adăpost”. Golit de viață personală, individul e strivit de mecanismul pe care-l slujește; libertatea „programată” și moartea morală premerg și anunță moartea propriu-zisă, fie și întâmplătoare.¹⁷⁾

S-a spus cu justețe că Alexandru Ivasiuc nu e un stilist sau un decorativ. Fraza sa riguros simetrică impune prin densitatea reflecției; satisfacția lecturii este, în primul rând, una intelectuală. În privința acestui ultim titlu, criticii au incriminat formula scrierii (ambiguă, nota D. Micu, considerând că eposul ca atare prezintă puțin interes), dar au subliniat înaltele cote ale dezbaterii.

De o impresionantă vitalitate spirituală, ostil ornamentelor, verbiajului grandilocvent și digresiunilor, respingând ceea ce apărea ca inert sub raportul semnificațiilor, în permanență căutare a „pericolului” și conflictului, cultivând cu frenetie înfruntările la înalt voltaj, preocupat de relevarea adevărului, *marxistul* (declarat) Alexandru Ivasiuc a fost, prin intensitatea inteligenței, un continuu generator de idei. O lectură tehnică a textelor sale ar facilita sesizarea neîmplinirilor estetice, inventariind paginile debile, „anemizate”. Dar inconfundabilele romane ale lui Ivasiuc sunt nu doar ficțiune epică, ci, mai ales, dezbateri etice, o meditație responsabilă și gravă asupra marilor probleme existențiale sau a dramelor intime, proiectate pe ecranul epocii.

În prozele lui Ivasiuc, contaminantă e „patima ideilor”, dirijând o neînduplecată ofensivă a

rațiunii și raționalului; scriitorul s-a vrut antipitoresc. Scriind „cărți de probleme”, autorul și-a dorit nu numai să încânte (sub un unghi riguros estetic) ci să și modifice; o artă sănătoasă – se pronunța cu fermitate Ivasiuc – este o artă ofensivă și, sub acest imperativ, scriitorul și-a construit opera, consecvent crezului său literar. Ivasiuc însuși mărturisea (vezi *Rațiune și afecte*, în *Contemporanul*, nr. 6/1977) că preferă munților de retorică și festivism, deviind în autoîncântare, „uscăciunea” (și, implicit, precizia). Se poate admite observația că producția sa romanescă poate fi „pătrunsă” prin utilizarea unor concepte-chei. Se poate spune că *puterea* ar fi obsesia prozatorului, după cum problematica libertății și a necesității (revenind mereu, sub alte fațete și la diverse niveluri) ar susține tentația filosofiei. Dar filosofia lui Alexandru Ivasiuc, subtil dialectician, este o filosofie a transformărilor necesare. Pentru prozator, omul este, prin excelență, un *zoon politikon*. Ivasiuc refuză evaziunea sau receptarea pasivă, el trăia în istorie angajat și iubea arena politică, dorea conflictul (prin surprinderea și „iluminarea” revelațiilor interioare în evoluția unor conștiințe clătinate, în criză, lipsite de perspectiva tranziției line, dar în devenire), modul existenței lui fiind acțiunea.

Ivasiuc, aproape neîncercător în vocația scriitoricească, a început târziu. Construit din contradicții, el vrea să îmbine rigoarea și pasiunea. Spiritul de sistem, raționalitatea lumii intră în conflict, inevitabil, cu fascinația devenirii. Tandemul Ilie Chindriș-Olga din *Interval*, romanul său preferat, îi definește tocmai personalitatea: o inteligență speculativă mulată pe tentația geometrizării. Din păcate, romancierul nu insistă asupra altui protagonist, Sebișan-acuzatorul, părăsit nejustificat. Controversele dintre cei doi foști logodnici impun drept concluzie teza care domină suveran universul său romanesc: legitatea ignoră dramele individuale, îndoielile, dezvăluirile, abuzurile etc.

produc *crize de conștiință* (precum lui Ion Marina din *Cunoaștere de noapte*), dar „schema” funcționează fără a gripa mecanismul politic (implacabil). Necesitatea își taie vad, empireul ideilor pare a accepta doar adevăruri univoce, nicidecum interpretabile. Dizertativ, dialectician, de extracție sartriană, cu lecturi filosofice (citând cu fervoare din tânărul Marx, cu deosebire), Ivasiuc eșuează, curios, în schematism. Slăbiciunile prozei sale deranjează mai puțin în *Racul*, ultimul său roman (un roman-manual), tocmai fiindcă acolo personajele, ca instrumente ale Necesității, ilustrează explicit schema, pregătind „edificiul verbal” al Utopiei (negative). Chiar propria-i detenție, transmutată romanesc, capătă o ciudată „justificare” prin lucrarea Istoriei, fatal agent al tăvălugului necesității.

Racul era, în fapt, o parabolă despre mecanismul puterii. I s-a reproșat că romanul nu privește realitățile românești. Într-adevăr, într-un secol agitat, „populat” cu evenimente precipitate, demitizând și spulberând iluzii (în care vechile tehnici ale puterii nu mai puteau contracara forțele tectonice ale libertății), Ivasiuc demonstra, prin acest roman politic, o exemplară solidaritate cu lumea, o accentuată deschidere față de istorie, o profundă înțelegere a epocii. Ivasiuc surprinde contrastele unei lumi debusolate, în stare de dezagregare, în care lupta pentru putere (degenerând în violență, fanatism, crime oribile și masacre inutile) macerează scrupulele morale. Destinul lui Miguel, singurul erou interesant al cărții, se derulează implacabil până la, aparent, accidentală sa moarte. Libertatea lui Don Miguel era „controlată”, levantinul Don Athanasios (inspiratorul și artizanul din umbră al puciului fascist) inițiindu-l în „tainele fricii” și programându-i criza de conștiință. Despărțit de foștii comilitoni (Miguel evoluând – involuând, de fapt – din stânga eșicherului politic spre extrema dreaptă), el nu mai este

crezut de aceștia și, în consecință, nu mai poate ajuta pe nimeni, devenind *un rac*: adică un „om nou” apărând vechile privilegii, cerându-i-se nu devotament sincer, ci supunere necondiționată. În acest roman dialectica necesității și libertății ne urmărește continuu. Pentru Alexandru Ivasiuc nu e posibil liberul arbitru deoarece „pentru a înțelege necesitatea trebuie s-o gândești liber” (în sensul unei libertăți în afirmarea ei concretă, pentru toți). Necesitatea este, așadar, înțeleasă ca opțiune și nu supunere (dar în sensul necesității istorice reale, împotrivindu-se falsei necesități, denunțând „necesitatea aparentă”). Astfel, Don Miguel – într-o lume opacă, manipulată de aventurieri – intuiește că preconizatul plan din noaptea carnagiului „nu e numai criminal, dar și cu desăvârșire inutil”. Iar cazuistica politică probantă confirmă din plin că, în acest „proces al inteligenței”, nebunia surclasează logica.

Roman demonstrativ, *Racul* are ca subiect haosul. Miguel, omul-anexă, încearcă a se sustrage planului care „va lovi la întâmplare”, zdruncinând credința în ordine și rațiune, plan minuțios, pus la punct de Don Athanasios, cel care știe totul. „Emanatul” Don Athanasios reprezintă teroarea „dematerializată”, infiltrată peste tot. Miguel nu va putea depăși „zbaterea în nemișcare”. Compus din simetrii clare, romanul lui Ivasiuc aduce în scenă pe terorista Tahereh, unind, fără a împăca, fatalismul oriental cu fanatismul politic. Urmărind avatarurile „dictatorului ca personaj”, Liviu Capșa (v. *România literară*, nr. 43/2022, p. 13) se întreba dacă Ivasiuc a folosit „rețeta” lui Alberto Moravia (*Mascarada*, 1941, un roman satiric, totuși) sau, mai degrabă, modelul sud-american (Bastos, Marquez, Carpentier ș.a.), în explozie romanescă în acei ani. Sub avalanșa întâmplărilor neverosimile, cu inserții meditative, *Racul*, creionând atmosfera de teroare sub himera puterii absolute, oferea transparente trimiteri la prezentul românesc.

Febrilitatea intelectuală sigilează paginile lui Alexandru Ivasiuc. Sub jetul ideilor, descifrăm spiritul raționalist, subjugat de tirania Ordinii. Rațiunea asigură ordinea; ieșirea din ordine înseamnă moarte. Legea, ne reamintește Ivasiuc, își taie drum prin noianul faptelor particulare. Eseișt poftitor de speculații, pentru care visele înșeși de desfășoară ca un sever raționament, Ivasiuc a scris sub refuzul metaforei, amânând revanșa epicului. Eroii săi se desentimentalizează, tocmai pentru a domina. Deși eclipsată de patima ideilor, mișcarea epicului nu e de ignorat; Ivasiuc comentează existența în tipar geometric. El pornește de la idee spre viața concretă, „procustizând-o”. Ceea ce a întreținut o lungă suspiciune, necurmată, privind talentul său prozastic. Alex Ștefănescu rămânea ferm: lipsit de talent literar, Ivasiuc nu poate fi acreditat ca prozator! Eseiștica sa (energică, febrilă, pasională), comunicată sub regimul urgenței, propunea un fascinant spectacol de idei; cu interesante observații sociologice, pledând constatativ, de pildă, pentru emulativa explozie „de grup”, regândind chestiuni controversate pe agenda dezbatărilor sau enunțând idei „neîndoielnice”, ciudate. Cum ar fi prezumția, ambalată apodictic, că valoarea estetică depinde de radicalitate (din fericire, nerespectată). Azi, fostul deținut politic, funcționar o vreme la Ambasada SUA, apoi director al unei Case de film și dispărut, la cutremurul din 1977, sub ruinele blocului *Scala*, pare, într-adevăr, uitat. Cota sa a coborât vertiginos, însoțind un dezinteres flagrant pentru operă. „Țâșnind din necunoscut”, el devenise pentru I.B. Lefter (în 1986)



Mircea Popițiu

Stabil-instabil (2022), acril pe pânză, 90 x 100 cm

o figură exponențială. Dar tot atunci criticul era obligat să recunoască că Al. Ivasiuc, o vedetă a deceniului anterior, nu-și adjudecase un loc cert pe harta prozei noastre.

Categoric, Al. Ivasiuc n-a fost un prozator de finețe analitică. Iar analiza, câtă e, pare „câlțoasă” (cf. M. Ungheanu) și cade în retrospectivă. De unde insuficiența epicii, comentariile excesive, eseismul digresiv. Cărțile sale dezbat febril problematica puterii; protagoniștii încearcă a fi liberi fără a se sustrage necesității și își oferă, astfel, o existență falsă, conștientizând criza. Totuși, conchidea N. Manolescu, ele (cărțile) sunt „cât se poate de realiste”, trăgând „spuza ideilor pe turta realității”, impunând binomul *criză / iluminare*. De vocație constructivă, dezvoltând o viziune deterministă, încorporând idei și vădind o declarată adeziune la problematica prezentului, scrisul lui Ivasiuc, „acut intelectual”, nu poate evita schematismul. Cum „marii neliniștiți” sunt purtătorii radicalității, prozatorul era convins că punctele de vedere radicale „fac cu adevărat Istoria”. Încât, și contribuțiile sale eseistice (vezi rubrica *Pro domo* în *Contemporanul*, apoi în *România literară*) respectă, mai apăsător chiar, „ingineria mentală” denunțată de C. Regman. Prețuit de unele voci ca „ideolog” al generației, Ivasiuc respingea ferm noianul de cuvinte, metaforita, „docta înșiruire de fraze”, invitând, dimpotrivă, la „dezghiocarea” realității. Și înțelegând că, angajat în *căutarea prezentului*, are obligația de a edifica, alături de congeneri, un *supra-ego colectiv*, implicit o nouă față a literaturii în vremuri „ideologice”. Așa-numita proză „de curaj”, de tip justițiar, epidemia romanului „obsedantist” aduceau la lumină, se știe, adevăruri convenabile regimului, în funcție de fluctuantele directive politice și, desigur, de prefacerea contextelor. Virusat ideologic, supus presiunilor unui sistem opresiv, organismul literaturii își dereglase mecanismele de valorizare. Încât problema literalității se eclipsase, trecând în prim plan problema adevărului (literatura ca reflectare), propunând, paradoxal, pagini mincinoase.

Așadar, procesul „comunismului literar”, în desfășurare, pleacă de la o premisă indiscutabilă: *sub comunism*, vorba lui Eugen Negrici, literatura nu s-a bucurat de o evoluție normală. Scăpând de coșmarul realismului socialist, tiranic în anii incipienți, ea nu a scăpat de bruiatul ideologic și de umbra amenințătoare a Cenzurii. Cum poezia, respectiv proza au avut, se știe, „viteze diferite”, cum intervalul comunizant trebuie, la rândul-i, cercetat etapizat, radiografia epocii presupune un lung travaliu, întregindu-se spectaculoase schimbări de climat și deconcertante variații de apreciere. Bineînțeles, și ierarhizări fluctuante, sub semnul revizuirilor critice, inevitabile. Dureros, cazul lui Ivasiuc dovedește că infidela glorie, câștigată trudnic, doar pe lungimea unui deceniu, se pierde ușor. Și că prozatorul, însoțit de propoziții superlative (ofilite acum), de mare ecou în epocă, nu avea *vocația ficțiunii*, cum remarcase Eugen Negrici, ci doar pe aceea a *problematizării*. Bântuit de un productiv frison recuperator, fostul deținut politic va livra ritmic o „rafală de cărți” (Nistor 2012 : 196), cu un „entuziasm ostentativ”, „ștergând linia de demarcație” dintre *limbajul supunerii* și cel *critic*, observa Sanda Cordoș, făcând loc, pe o schemă marxistă, „ideologiei supunerii” (Cordoș 2001 : 12). Convingerile (asumate), răspicat enunțate, așezate pe „terenul relațiilor de putere”, laudând *doctrina forței modelată de acțiune* ar explica, probabil, tăcerea compactă care îi înconjoară acum opera. La care s-ar putea adăuga și alte

observații (valide), privind insatisfacțiile legate de precaritatea epică (Al. Piru), tezism, expansivitatea eseistică (G. Dimisianu), „meditația abstractă” (A. Marino), aducând în scenă *personaje-idee*, simplificând și sterilizând psihologiile. Animate, totuși, sub stindardul revoluției permanente, de „glasul conflictului dialectic”. Deloc întâmplător, primul său monografist (I. Vitner, 1980) își botezase opus-ul „înfruntarea contrariilor”. Iar eroii săi, clonați, înnobilați, „ideologizați”, exersând dialectica, dincolo de șirul de dezvăluiri (frică, suspiciune, abuzuri, crime), confirmă că pentru febrilul Alexandru Ivasiuc cea „meditație politică în planul indivizilor” se rezumă la a înțelege / accepta necesitatea istorică, justificând cauza (*adevărul adevărat*) în numele legității, sacrificând individul. „Tot ce s-a întâmplat a fost bine și necesar”, va spune Troțușeanu, unul dintre „bătrânii” partidului (v. *Cunoaștere de noapte*). Totuși, este excesiv și nedrept a conchide, precum o face bonomul Alex Ștefănescu, că Alexandru Ivasiuc „nu se acreditează ca prozator”, evoluând pe linia minimalismului epic (Ștefănescu 2005 : 630), storcând, însă, „maximum de semnificație”.

Se știe, surprinzătoare sa ascensiunea a trezit mari suspiciuni. În serialul său, rezervat „întâmplărilor celebre” la Facultatea de filosofie din București, Nicolae Iuga (v. *Tribuna*, nr. 482/2022, p. 21) explica această spectaculoasă „reinsertie socială și profesională” prin relațiile soției, Ecaterina (Tita) Chipur. Și tot acolo aflăm despre studiile lui Ivasiuc la acea facultate, brusc întrerupte în 1953 („evaluat”, anchetat, exmatriculat) datorită „plocnelilor în fața filosofiei idealiste”. I s-a oferit „o șansă” intrând la Medicină, dar va fi din nou arestat, în 1956, fiindcă „nu se cumintise”, mărturisirea profesorului Alexandru Valentin, implicat în acele întâmplări de junețe. Ivasiuc, după o detenție de cinci ani, va primi și o pedeapsă suplimentară (doi ani, domiciliu obligatoriu în Bărgăneț²⁾), ieșind ruinat fizic. Deși nu terminase vreo facultate, beneficiind de o temeinică educație de-acasă, în spirit germanic, vorbind câteva limbi, Ivasiuc, după un intermezzo proletarian, va fi angajat ca traducător la Ambasada SUA! Va beneficia și de o experiență americană, în cadrul Programului Internațional de la Iowa, sub directoratul lui Paul Engle³⁾, întorcându-se cu un „noian de impresii”.

Scriitor inteligent, aderent, indubitabil tezist, el a dovedit vocație speculativă, teoretizând febril-crispat. Cum obsesiile vremurilor noastre, constatase Ivasiuc, sunt „obsesii politice”, în romanescul ideilor deslușim sfortarea de a converti generalul „în nuanță”, oferind – potrivit rapoartelor Cenzurii – „rezolvări pozitive, convingătoare”. Altfel spus, în „jocurile cu dictatura”, Ivasiuc a fost, nota Sanda Cordoș, *de partea Puterii*, explicând problematizant accidente de parcurs prin implacabila *necesitate istorică*; având, adică, „o poziție judicioasă” în ochii strategilor propagandei. Ceea ce, potrivit unora, l-ar face, azi, nefrecventabil. Volubil, plimbând ostentativ, în studenție, volumul lui Kant (devenit „corp delict” la proces), Ivasiuc se declara, „izbit de metodă”, fascinat de Dialectică. În numele *marxismului creator*, doritor să întrebe „până la rădăcină”, el respingea categoric teza vehiculată de vechile broșuri propagandistice, conform căreia, în socialism (abolind contradicțiile), „Dialectica va înceta să funcționeze”. Potrivit altor voci, prin *Racul* (ca distopie), un roman „curat politic” (deși o mediocră *political fiction*, nota N. Manolescu), Alexandru Ivasiuc ar face „un prim pas de distanțare și de disidență” (Cristea 2017 : 15). Oricum, vom concede că frisonanța ideatică, deghizată

eseistic, face ca această indubitabilă (principală) calitate să funcționeze prozastic ca principal defect, imputat stăruitor de cohorta analiștilor, câți se mai apleacă azi asupra creației unui sperat reformator. Cândva răsfățat (exagerat) de critică, tratament explicabil prin „formula romanelor lui”, aproape toate romane politice, Alexandru Ivasiuc a căzut într-o „nemerită” uitare (Manolescu 2018 : 8). Greu de crezut că faima sa va fi resuscitată. Nu atât din pricini estetice (deși carența individualului, strivit de general, acea catodetie noicinană rămâne principalul reproș), cât, mai cu seamă, grație etichetologiei simpliste și viziunii marxiste (repudiată azi), îndepărtând cititorul, într-o epocă turbulentă, confuză, răvășită de crize și de (alte) ideologii, confiscată de media.

Bibliografie

- Cordoș (2001) : Sanda Cordoș, *Alexandru Ivasiuc*, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Brașov.
- Cristea (2017) : Tudor Cristea, *Alexandru Ivasiuc – 40 de ani de la moarte*, în *România literară*, nr. 11/10 martie 2017.
- George (1993) : Alexandru George, *Gânduri despre Alexandru Ivasiuc*, în *La sfârșitul lecturii, IV*, Editura Cartea Românească, București.
- Malița (2016) : Liviu Malița, *Literatura eretică: texte cenzurate politic între 1949 și 1977*, Editura Cartea Românească, București.
- Manolescu (2008) : Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești.
- Manolescu (2018) : Nicolae Manolescu, *Alexandru Ivasiuc, un romancier aproape uitat*, în *România literară*, nr. 18/20 aprilie 2018.
- Nistor (2012) : Viorel Nistor, *Pactul ficțional și Istoria. Repere ale romanului politic românesc postbelic*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
- Popa (2001) : Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Fundația Luceașărul, București.
- Ștefănescu (2003) : Alex Ștefănescu, *La o nouă lectură: Alexandru Ivasiuc*, în *România literară*, nr. 28/2003.
- Ștefănescu (2005) : Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, Editura Mașina de scris, București.

Note

- 1 *Racul*, ca roman al puterii, demistificând mecanismele opresive, considerat „excepțional” de Sanda Cordoș, s-a bucurat, surprinzător, de o cenzură îngăduitoare. Motivația ar fi, crede Liviu Malița, „pavăza excentricității”, narând o lovitură de stat militară, „translată” în alt spațiu (sud-american).
- 2 Acolo, în satul bărgănețean Rubla, se va împrieteni cu Corneliu Coposu, în pofida divergențelor lor ideologice. O „prietenie atipică”, prelungită până la dispariția prozatorului, nota Marin Pop (în *Caiete silvane*), viitorul lider țărănist oferindu-i informații prețioase din culisele unor evenimente interbelice, prelucrate romanesc. Chit că Ivasiuc („Eugen Stănescu”) livra note informative (e drept, prietenoase), prezentând organelor „portretul unui om bun”.
- 3 Intervievat de Adrian Păunescu, în 1972, poetul Paul Engle, iubind România „cu ochii iowanului”, încântat de prezența celor cinci scriitori români (atât de diferiți între ei) la Iowa, mărturisise că Ivasiuc era „sclipitor, prietenos, capabil să articuleze – cu buna lui engleză – idei” (v. Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, adăugită, Editura Cartea Românească, București, 1979).

Camilian Demetrescu, de la arta modernă la redescoperirea sacrului

Ani Bradea

În primăvara acestui an, în luna mai 2022, se împlinneau zece ani de la dispariția unuia dintre cei mai mari artiști-cărturari români care au trăit în exil. Recuperat de România abia după 2000 ca artist plastic, Camilian Demetrescu a fost mult mai mult decât atât, după cum spunea și soția sa, în ianuarie, la Accademia di Romania din Roma, cu prilejul expoziției organizate de această instituție ca omagiu adus marelui artist, expoziție care a funcționat în paralel cu alte două din capitala Italiei, deschise în Sala del Cenacolo di Vicolo Valdina, la Camera Deputaților, respectiv la Galeria Națională de Artă Modernă și Contemporană. „A-l considera pe Camilian – afirma Mihaela Demetrescu – doar un artist plastic este un eufemism. Ca mulți alții, s-a exprimat cu toate darurile pe care i le-a dat Dumnezeu: scrisul, cultivat continuu cu ironie și cultură; desenul cu vârful fin al inteligenței; culoarea ca și cum ar fi propriul sânge folosit ca plâns sau mângâiere; mâinile ambidextre; curiozitatea ca foame niciodată satisfăcută; conștiința, cea mai incomodă dintre toate...”¹.

S-a născut la Bușteni în anul 1924, acolo unde locuiau bunicii paterni, tatăl, Camil Demetrescu, fiind ofițer în armată. Este motivul pentru care urmează școala elementară la Miercurea Ciuc, unde părintele său își avea garnizoana. Rămâne orfan de tată foarte devreme, tânărul ofițer moare la doar treizeci și șase de ani. În amintirea lui, artistul de mai târziu își va semna primele lucrări cu acest nume: Camil Demetrescu. Apoi numele artistic, până la finalul vieții, va fi Camilian Demetrescu, cu toate că prenumele care-i fusese dat la botez era Constantin-Paul. Urmează Liceul Militar la Târgu Mureș, apoi studiază și absolvă Academia de Arte Frumoase din București. În paralel urmează și cursuri de filozofie, pe care însă nu le va finaliza. Despre acest episod scrie în volumul autobiografic *Exil*: „Îmi intrase în cap să studiez filozofia tocmai când filozofia nu se mai putea studia la București. Consilierii sovietici aveau sarcina de a extirpa de la Catedrele facultății de filozofie otrăvurile gândirii burgheze, nocive și reacționare, instaurând marxismul ca unică disciplină filozofică demnă de acest nume. Toate celelalte tendințe ale filozofiei occidentale trebuiau să fie analizate critic și denunțate ca periculoase. N-a scăpat nici catedra de logică. Titularul ei, Mircea Florian, unul dintre marii profesori ai Universității din București, a fost arestat și deportat, după noua logică a umanismului socialist” (p.103).

La doar douăzeci și patru de ani, Camilian Demetrescu devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici, din conducerea căreia va face parte mai târziu. I-a avut ca profesori pe Camil Ressu și Alexandru Ciucurencu, i-a cunoscut sau i-au fost prieteni: Theodor Pallady, Ion Țuculescu, Gheorghe D. Anghel, Ion Pacea, etc. Pe lângă creația artistică, a scris și a publicat eseuri pe teme de artă și cultură, activitate care i-a adus o anumită

autonomie financiară, dar care a atras și atenția Securității asupra sa, în urma invitațiilor la unele evenimente și recepții ale ambasadelor, unde a intrat în legătură cu diplomați și oameni de cultură străini. Hărțuit de un oarecare Dumitru, autointitulat „fost coleg de liceu”, securist care încerca să-l racoleze ca informator, Camilian Demetrescu s-a folosit de motivul unei expoziții în Italia, la care fusese invitat să participe, precum și de relațiile pe care le stabilise în activitatea sa de critic de artă, pentru a părăsi România în anul 1969. În memoriile sale, precum și în numeroasele interviuri acordate după 1989, decizia plecării este motivată astfel: „În 1969 am decis să mă «transfer» în Occident, din mai multe motive, printre care, cel mai important era... Securitatea. Încă din 1968, când devenisem cunoscut publicului prin articolele din presă și emisiunile de artă plastică de la televiziune, și cum frecventam ambasadatele, un anumit «inginer Dumitru» – «fost coleg de liceu» (sic!) – a ținut morțiș să mă «cunoască» și s-a ținut de capul meu luni de zile pentru a mă coopta printre informatorii Securității. Când am înțeles cum stau lucrurile, după ce am epuizat toate trucerile pentru a mă eschiva, nu mai aveam de ales. În asemenea cazuri nu ai decât trei alternative: ori accepti jocul, ori te sinucizi, ori fugi. Cum nu aveam nici o vocație pentru primele două, am ales fuga”³.

Occidentul, Italia în cazul de față, nu-i satisface așteptările privind libertatea individului de a trăi, a crea și a se manifesta public. Primul șoc avea să-l constituie un chioșc de ziare cu o reclamă strălucitoare, de la care însă lipseau cu desăvârșire revistele culturale. „Cultura nu se vindea la chioșc – notează artistul -. Puține ziare aveau un supliment cultural, în general grăbit și mediocru [...] nu mi-aș fi putut imagina că și în Occident cultura putea să treacă prin furcile caudine ale aceleiași ideologii, ca la București. [...] Nu trebuia să vii neapărat din est pentru a te simți exilat cultural în Occident. Angoasa morală care lovește omul în această civilizație exclusiv tehnologică îl împinge la autoapărare. Dacă nu e redus chiar la condiția de animal de crescătorie pentru a se face din el un consumator vorace, dacă reușește să folosească alfabetul pentru a se cultiva și a gândi împotriva curentului, și mai ales dacă spune public ceea ce gândește, mai devreme sau mai târziu se trezește a fi un disident incomod și, ca atare, e condamnat la automarginalizare”⁴. De remarcat faptul că aceste impresii se nășteau la impactul cu lumea liberă, în anul 1969, fiind publicate pentru prima oară în volum în anul 1995.

Italia acelor ani era puternic îmbibată de teoriile lui Antonio Gramsci, pe plan cultural fiind ocupată ideologic de ceea ce se chema cultura de stânga. În acest context, cel fugit din România comunistă nu găsea întotdeauna înțelegere pentru motivarea gestului său. „Unui comunist care, – scria Camilian Demetrescu -, văzându-mă preocupat, m-a întrebat de unde veneam, i-am răspuns



Camilian Demetrescu

(foto: cotidianul.ro)

«Am fugit din viitorul vostru». Mi-a replicat cu inevitabilul slogan: «Dar comunismul nostru va fi divers». «Atunci va avea un sfârșit divers», l-am asigurat”⁵.

La fel ca alți intelectuali români din străinătate, Demetrescu publică numeroase articole în presa exilului din Franța, Spania, Germania, Elveția și Canada, poartă corespondențe, participă la congrese, simpozioane, etc., toate acestea menținându-l în atenția Securității din țară, care amenință că-i va răpi copilul (primul dintre cei doi fii ai săi născuți în Italia), pe care, odată adus în România, îl va folosi ca manevră de șantaj pentru întoarcerea artistului în țară. Nu numai că nu se întâmplă acest lucru, dar Camilian Demetrescu începe o colaborare și cu „Europa Liberă”, postul de radio care funcționa la München, în Germania. Doar că, potrivit politicii postului, scrisorile primite de la românii din străinătate nu erau citite direct în emisiuni, putând fi citate doar articole din presa străină. Găsește astfel deschidere la cotidianul *Umanita*, care-i publică textele, traduse apoi de autor în limba română și trimise astfel pe adresa radioului din München. Colaborarea cu *Umanita* durează până când o nouă conducere a acestui ziar al social-democraților va dovedi un filoceausism puternic, după ce ziaristii italieni onorează mai multe invitații ale omologilor din București.

În Italia, Camilian Demetrescu continuă în artă pe direcția abstractismului, orientare cu care venise din România, ca modalitate de a se sustrage realismului socialist impregnat creației artistice de puterea politică din țară. Lucrează cu preponderență sculptură de mari dimensiuni. Arta sa este repede observată și atrage cronici dintre cele mai elogioase din partea unor nume mari ale criticii de specialitate, precum Giulio Carlo Argan (cel care va deveni mai târziu primarul Romei din partea Partidului Comunist Italian, motiv pentru care relațiile artistului cu acesta se vor răci), Arturo Carlo Quintavalle, Giuseppe Marchiori, Italo Tomassoni, Rosario Assunto, și alții. Aerodinamismul lucrărilor sale favorizează trimiterea la Brâncuși, pe care majoritatea comentatorilor o fac. În prezentarea catalogului expoziției de la *Galleria Cadario* din Milano, în anul 1972, Giulio Carlo Argan nota: „Ca pentru orice artist român modern, și pentru Demetrescu este inevitabilă referința la Brâncuși, pentru care România

e un *genius loci*, înainte de a fi un maestru al artei moderne europene. Deși necesară, referința nu poate fi decât indirectă și îndepărtată: în opera sa există o poetică diferită, o lectură diferită, o diferită substanță a imaginii. Racordarea (la Brâncuși) e mai profundă în trecerea de la obscura temporalitate a lucrului la spațialitatea vizibilă a formei, în procesul de constituire a imaginii, în funcția lui de purtător de gânduri, memorii, imagini”⁶.

Urmare a bune receptări a artei sale, îi sunt organizate expoziții în toată Italia, lucrările nu duc lipsă de cumpărători, în anul 1978 mai multe opere, reprezentând sculptură și desen, iau drumul Parisului pentru o expoziție în capitala Franței. Pe fondul acestei activități artistice de succes, la începutul anilor '70, căutând un spațiu adecvat pentru realizarea sculpturilor, artistul și soția sa ajung la Gallese, o mică localitate situată la nord de Roma, în provincia Viterbo. Mai fuseseră găzduiți acolo, pentru o scurtă perioadă, la sosirea în Italia, apoi se mutaseră la Roma. Căutau în primul rând un loc departe de agitația capitaliei, liniștea și verdele colinelor în care inspirația artistică se putea manifesta nestingherită, dar și un spațiu suficient de mare pentru procesul elaborat de realizare a sculpturilor de mari dimensiuni. Au achiziționat o construcție veche, cu o poveste cel puțin interesantă: sub temelie acesteia, în anul 1000, călugării cistercieni ridicaseră o biserică de pelerinaj dedicată Sfântului Sebastian, care apoi, părăsită, a devenit moară, grație amplasării sale lângă o apă, dar lucrurile nu au mers bine clădirea ajungând în timp o fabrică de teracotă, fără succes însă, oamenii locului având credința că Sfântul care patrona locul era deranjat de schimbarea destinației construcției, s-a amenajat apoi o capelă în edificiu, piatra de altar a fost mutată la o biserică nou construită și toate ciudățeniile istoriei locului au fost uitate (din *Exil*, Ed. Albatros, 1997). Când soții Demetrescu au intrat în posesia casei, aceasta era o așa numită *casolare* – termen care definește o casă țărănească, o fermă în cea mai uzuală folosință a denumirii – pe care ei o au renovat-o și au transformat-o în casă de locuit și atelier. Însă în plimbările pe care le făceau în preajma noului lor domiciliu, au găsit ruina unei biserici părăsite, vechi din secolul XI, complet acoperită de vegetație. Zidurile fără acoperiș, înlăuntrul cărora crescuse o pădure de smochini sălbatici, mai păstrau urme de frescă și pietrele de mormânt ale călugărilor cistercieni care o construiseră. Locul a produs o fascinație irezistibilă asupra familiei Demetrescu. Având acordul proprietarului, au defrișat interiorul și au pătruns între ziduri. Pornind de la ideea de a renova biserică spre a o transforma în atelier, au sfârșit prin a reconstrui un lăcaș de cult istoric, cu propriile mâini, cu ajutorul unor prieteni și oameni din sat, cu unele donații și banii proprii, în vara anului 1977, pentru ca în toamnă să fie organizată acolo o slujbă de sfințire la care au participat, pe lângă prelați ai Bisericii Catolice din Roma, toți locuitorii satului Gallese. Întâmplarea nu era una tocmai obișnuită, așa că povestea restaurării bisericii a făcut repede înconjurul lumii, ajungând și la exilații români din alte țări. Astfel, în expoziția pe care o prezintă la Paris în anul 1978, Camilian Demetrescu îl întâlnește pentru întâia oară pe Mircea Eliade, ale cărui cărți erau o permanentă sursă de inspirație pentru sculpturile sale. În seara aceleiași zile, în locuința soților Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, Eliade îi cerea detalii în povestea bisericii, discuția prelungită mult în noapte constituind un declanșator pentru noua direcție pe care arta lui Demetrescu o va

lua ulterior. Întors la Gallese, artistul hotărăște să părăsească domeniul abstract în care se manifestase arta sa până la acel moment, îndreptându-se spre un figurativ de sorginte religios, hotărâre care avea să-i sperie pe prietenii săi artiști și critici, care nu înțelegeau această „sinucidere artistică”, după cum se exprimau. Referindu-se la acel moment și la cea dintâi sculptură care i-a urmat, Camilian Demetrescu nota în cartea memoriilor sale: „Prima lucrare pe care am început-o în noul atelier, adică afară, în fața bisericii, a fost o cămașă de lemn. O formă sinuoasă din faza topologică, vrând să reprezinte o cămașă răstignită. Am făcut mai întâi un proiect cam de un metru, cu gândul să realizez apoi o formă parietală de mari dimensiuni. Dar în timp ce tăiam lemnul m-a cuprins ca o stare de mărturisire: mi-am dat seama că făceam cămașa mea. Cămașa pe care o îmbrăcasem fără să știu când începuse restaurarea bisericii. Rămăsesem cu ea, fără s-o mai scot niciodată. Am construit lucrarea pe mare (pe format mare – n.m.), am legat provizoriu părțile din care era compusă, am pus-o pe peretele bisericii și a rămas așa, mulți ani, neterminată. Până când, într-o zi, am dat-o jos și am desfăcut-o. Nu mai trebuia. O aveam pe mine”⁷. Povestea, emoționant relatată de protagonistul ei, poate fi urmărită și într-un fragment din filmul realizat de Marilena Rotaru pentru Televiziunea Română în decembrie 2004, cu prilejul invitației pe care echipa de televiziune o primise pentru deschiderea expoziției *Camilian Demetrescu – Hiercfanii. Forța simbolului*. Între

speranță și nihilism, de la *Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri* din Roma. Întreaga filmare se constituie într-un document tulburător inclus în cunoscuta serie *Memoria Exilului Românesc*, realizată de Marilena Rotaru.

Noul parcurs artistic al lui Camilian Demetrescu nu a fost unul facil. De la problemele de ordin material pe care vânzarea întreruptă a vechilor opere au creat-o, la care s-a adăugat, la un moment dat, vandalizarea bisericii proaspăt renovate, de către gruparea *Brigăzile Roșii* și furtul instrumentelor electrice pentru modelarea lemnului (eveniment în care artistul a văzut un semn pentru întoarcerea la uneltele rudimentare și forța mâinilor), până la realizarea superbelor tapiserii care astăzi împodobesc sala de audiențe a Papei din Palatul Vatican, drumul a fost unul sinuos. Dar în aceeași măsură presărat cu satisfacții spirituale și recunoașteri pe măsură. În prefața catalogului expoziției *Pentru a înfrânge balaurul*, la Roma, Calcografia Națională, în 1981, Mircea Eliade scria: „Arta actuală a lui Camilian Demetrescu pare destinată unui om contemporan amenințat să piardă treptat toate libertățile pe care abia a învățat să le cunoască, fiind acesta, probabil, prețul pe care civilizația noastră va trebui să-l plătească pentru a evita o catastrofă termonucleară. [...] (El) crede că redescoperirea simbolurilor creștine primitive poate să redeștepte interesul pentru gândirea neoplatonică, fundamentală în aprofundarea valorilor creștine autentice. Dar, mai mult decât atât: convins că în creștinism au



Mircea Popițiu

Pianul de pe plajă (2021), acril pe pânză, 100 x 90 cm

confluit anumite valori din mitologia antică, și că, deci, acest patrimoniu de mituri și simboluri face parte integrantă din vechiul și noul testament, el crede că redescoperind semnificația acestor simboluri, omul contemporan mai poate cobori la izvoarele arhetipale ale experienței umane, pentru a-și înțelege mai bine propriul destin⁷⁸. Filozoful Rosario Assunto, pentru catalogul aceleiași expoziții nota: „Reminiscente romanice și protoromane inevitabile, meritorii la un artist care s-a întors la figurativ și fructifică experiența abstractă. Ecouri îndepărtate dar și mai apropiate, îndelung meditate cu imaginația și sufletul exilatului... Mă gândesc la *Judecata din urmă* de la Voroneț...și la acele mănăstiri, al căror cer înseamnă pentru el *timpul paradisiului pierdut*, după care ființa sa tânjește; și poate că cel mai neînsemnat gest artistic al său reprezintă dorința acelei întoarceri în timpul regăsit al vieții. Ceea ce înseamnă a ridica existența deasupra mărginirii sale⁷⁹”.

Și într-adevăr ființa artistului a rămas mereu conectată la tot ceea ce s-a întâmplat în spațiul care l-a creat și format până aproape de jumătatea existenței sale (cum avea să spună și cum, profetic, avea să se adevărească), la cei aproape patruzeci și cinci de ani împliniți când a părăsit România. Revoluția română din decembrie 1989 îl găsește la Milano, unde participa la o mare manifestație împotriva lui Ceaușescu. Dezamăgit de felul în care sacrificiul de sânge al românilor a fost ilustrat de unele gazete din Peninsula („*Il Gironale* publica titlul de scandal «România, iată un puch în pur stil bolșevic», iar în subtitlu «Inventat un război quasi inexistent, contra unui inamic fantomă». Săptămânalul *Il Sabato* (din 13-I-'90) publica un articol al unui fost funcționar la ambasada din București, Franco Bandini, intitulat «Timișoara, golpiștii în acțiune», în care definea revoluția română drept «cea mai formidabilă balivernă...din toate timpurile»⁸⁰), Camilian Demetrescu își caută aliați pentru a strânge ajutoare umanitare și a le duce românilor din țară. Găsește în echipa editorială *Il Cerchio* din Rimini prieteni de nădejde, astfel se demarează tipărirea *Bibliei* în limba română, în versiunea Gala Galaction și Vasile Radu, cu sprijinul financiar al cetățenilor italieni. Despre această acțiune găsim o emoționantă însemnare în volumul său de amintiri: „Un număr impresionant de italieni au răspuns la apelul Comitetului nostru, fondat la Gallese, imediat după revoluție, pentru editarea *Bibliei*, care preciza, în final: «Dacă vrei să dăruiești o *Biblie* unui frate român, o dată cu contribuția te rugăm să ne dai numele și adresa, care vor fi tipărite pe coperta interioară a cărții, pentru ca acel care o va primi în dar să știe că are în Italia un prieten adevărat. În acest fel se va naște între voi o înfrățire întru Cristos, pentru totdeauna»⁸¹. S-au tipărit până la urmă două ediții, în tiraje mari, *Il Cerchio* fiind și Editura care-i publică volumele italiene: *Nel letto di Procuste (paradoxuri ale secolului XX – Aforisme și desene)*, 1994; *Exil – Le prove del labirinto*, 1995; *Solstizio Eterno – Il Simbolo nell'Arte Romanica* (despre Bazilicile din Etruria), 1997 precum și volumul al doilea al acestei serii, cu titlul *Proverbi di Pietra* (despre domurile din Piacenza și Ferrara), publicat în anul 1999.

Întoarcerea la simbol (sintagma este și subtitlul celui de-al doilea volum din seria *Exil*, publicat de Editura Muzeului Literaturii Române din București, în 2009) este considerată de Camilian Demetrescu o realfabetizare obligatorie a omului modern, considerând că „educația nu constă doar în a ști să scrii și să citești, ci în capacitatea de a

da un sens existențial și moral a tot ceea ce vedem în jurul nostru”. Într-un interviu acordat în Italia, la apariția volumului *Proverbi di Pietra*, acesta afirma că deși „trăim într-o civilizație dominată de comunicarea vizuală, totuși mesajul figurativ creștin al catedralelor a devenit de neînțeles pentru noi. Am inventat mijloace extraordinare de comunicare, dar nu mai știm să comunicăm. Mașinile sunt atât de sofisticate încât pot comunica între ele fără știrea omului. Și cu cât mașinile de răspândire a culturii sunt perfecționate, cu atât cultura se răspândește mai puțin”. Anterior acestei afirmații, în primul volum al seriei *Exil*, publicat în Italia în anul 1995, găsim tema enunțată și mai tulburător: „În ciuda fantasticelor «realități virtuale», construite artificial – care nu au nimic comun cu realitatea invizibilului – omul de astăzi e ființa cea mai săracă în imaginație din câte au trăit pe acest pământ. Spiritualmente, civilizația occidentală de astăzi, construită pe golul miturilor și pe deșertul morții lui Dumnezeu, e cea mai subredă și mai sterilă din câte au existat⁸²”.

Dispariția simbolurilor în iconografia creștină contemporană este un subiect asupra căruia atrage atenția Camilian Demetrescu într-o *Scrisoare deschisă preoților noilor biserici de astăzi și de mâine/Lettera aperta ai sacerdoti delle chiese nuove di oggi e di domani* (publicată pe platforma *architetturasacra.org*): „Avem nevoie urgentă de o revenire la iconografie, evident fără a imita trecutul, într-un spirit de reînnoire în continuitatea marii tradiții creștine, [...] Divorțul dintre arhitectură și celelalte arte a dat naștere acestui vid în cadrul noii biserici parohiale, mari sanctuare și diverse alte garaje pentru suflete care au răsărit în oraș – (citând aici expresia istoricului de artă austriac Hans Sedlmayr, care numește noile catedrale avangardiste «garaje pentru suflete»). [...] Evident, arhitectul modern trebuie să lucreze în libertate absolută, fără nici o obligație de a imita modelele din trecut [...]. Este liber să-și imagineze forme noi, fără totuși să arunce înțelesurile originare, la fel cum preotul nu își poate scoate veșmintele liturgice pentru a celebra Liturgia în blugi, precum «preoții muncitorii» ai teologiei eliberării. Sensul sacru al ritualului arhetipal nu poate fi trecut cu vederea”.

Îngăduirea pe care reprezentanții bisericii catolice i-au făcut-o, permițând expunerea operelor sale în *Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri* din Roma, într-o biserică vie, cum o numește artistul, în care se oficiază zilnic servicii religioase, sub frescele lui Michelangelo, a fost o dovadă în plus pentru aprecierea de care s-a bucurat arta lui Camilian Demetrescu în Italia, și nu numai. La care se adaugă, desigur, dorința Papei Benedict al XVI-lea de a găzdui în permanență tapiseriile donate de Demetrescu în cabinetul său de lucru, precum și în sălile de audiență, unde se găsesc și astăzi. Marele cărturar român, adoptat de însoarta Italie, s-a stins din viață pe 6 mai 2012 la Gallese și își doarme somnul de veci în biserică sa din secolul XI. A apucat să-și vadă împlinit visul de a expune în România, în anul 2000, la invitația Ministerului Culturii. Expoziția a fost deschisă pe 5 iunie în clădirea Teatrului Național din București și a purtat titlul *Camilian Demetrescu 30 de ani de arta in Italia. 1969 – 2000*. Cu acest prilej, dar și cu altele, a revenit de mai multe ori în România. După dispariția sa, Mihaela Demetrescu, soție și colaboratoare fidelă, fără ajutorul căreia mare parte din opere nu ar fi fost realizate (artistul a recunoscut întotdeauna acest lucru, insistând pe pronumele personal la

persoana întâi plural atunci când se referea la activitatea de realizare a lucrărilor), a continuat neobosită munca de promovare a operei marelui om de cultură și spirit. Ulterior, fiul cel mic, Emanuel Demetrescu, doctor în arheologie, a preluat și continuă această muncă.

În România a existat o vizibilitate mediatică favorabilă artistului, prilejuită de expoziția din anul 2000 de la București, sau de difuzarea filmului Marilenei Rotaru. Apoi tăcerea, uitarea, sau pur și simplu ignoranța s-au așternut peste numele Camilian Demetrescu. Manifestări ale unei patologii despre care, prezent la Școala de Vară de la *Memorialul Sighet*, în anul 2005, acesta spunea: „Maladia timpului nostru, cea mai gravă dintre toate, mai rea decât cancerul, decât infarctul, tuberculoza sau sida, este fără îndoială pierderea memoriei, a memoriei individuale și colective, boală molipsitoare ca o epidemie de ciumă fără precedent în istoria omenirii, care lovește mai ales tinerii. Mulți dintre ei, ajunși în faza galopantă a maladiei, nu mai vor să știe nimic din ce a fost înaintea lor”. Grație eforturilor familiei sale, dar și a celor care l-au cunoscut și apreciat, numele și opera artistului sunt încă vii în memoria publică. În Italia, în luna ianuarie a acestui an, la zece ani de la dispariția artistului, așa cum menționam în debutul acestui text, s-au organizat expoziții omagiale, de o instituție românească (Accademia di Romania din Roma) și de altele italiene. Nu știu însă cât de prezent este numele Camilian Demetrescu în lumea artiștilor sau a scriitorilor din țara noastră. A celor disperați să creeze în spiritul vremurilor, anorați excesiv în lumea care le malformează talentul și ceea ce rezultă apoi în urma zbuciumului lor. Dar și despre această stare de lucruri ne vorbește maestrul, de dincolo de vremuri. În jurnalul său de atelier, într-o notiță datată 1980, se poate citi: „Suntem obișnuiți să spunem că arta trebuie să fie expresia timpului nostru. E un punct de vedere cu totul modern. Pentru Goethe «Talentul mediocru este întotdeauna prizonierul timpului și se hrănește cu ceea ce el conține»⁸³”.

Note

- 1 Giuseppe Sergio Balsama, *Omagiu adus marelui artist Camilian Demetrescu, un român ilustru din Italia*, în gazeta românească.com, 20.01.2022
- 2 Camilian Demetrescu, *Exil. Încercările labirintului*, Editura Albatros, București, 1997, volum apărut inițial în varianta italiană, cu titlul *Exil–Le Prove del labirinto*, editat de Il Cerchio, Rimini, 1995
- 3 memoria.ro, *Interviu cu Camilian Demetrescu*, articol preluat din *România literară*, nr. 11/1999
- 4 *Exil*, op. cit, pp.7-9
- 5 *Exil*, op. cit, p.41
- 6 Din *Camilian Demetrescu. 30 de ani de artă în Italia 1969-2000*, album editat de Ministerul Culturii din România, Oficiul Național pentru Documentare și Expoziții de Artă, București, 2000, p.11
- 7 *Exil*, op. cit, p.195
- 8 *Camilian Demetrescu. 30 de ani de artă în Italia 1969-2000*, op. cit, p.73
- 9 Op.cit, p.75
- 10 *Exil*, op.cit., pp.320-321
- 11 Op. cit., p.337
- 12 Op. cit, p.360
- 13 Camilian Demetrescu. *30 de ani de artă în Italia...*, op. cit., p. 78

„Sunt muritoarea care citește”

de vorbă cu Irina Petraș

Daniel Moșoiu: — *Stimată doamnă Irina Petraș, sunteți născută în 27 noiembrie 1947, în localitatea Chirpăr, județul Sibiu. Ce amintiri vă leagă de acest sat?*

Irina Petraș: — Era un sat pe jumătate săsesc unde tata, care era jandarm, a ajuns cu slujba. Când am împlinit 2 ani și s-a născut și sora mea, am plecat de acolo și a urmat o perioadă de „nomadism”, i-aș zice. Firea mea de ardelean așezat a fost obligată să învețe tot felul de deprinderi de ins care nu are o așezare a lui, o casă a lui. Am schimbat mai multe sate, Marpod, Cincu, mai multe case, iar în Agnita, unde am ajuns când eu aveam vreo 5 ani, ne-am mutat dintr-o locuință provizorie în alta vreme de 2-3 ani, până când am avut, în fine, *casa noastră*.

— *Pe Aleea Teilor!*

— Pe Aleea Teilor, minunata Aleea Teilor care nu mai este, cum nu mai e nici copilăria... La Chirpăr m-am reîntors abia când eram studentă. Atunci am descoperit că m-am născut într-o casă lângă biserica săsească, o biserică semănând leit cu biserica din Agnita, biserica-cetate, pe care o vedeam pe fereastra casei noastre de pe Aleea Teilor. Și tot atunci mi-am dat seama că această imagine îmi e dintre toate cea mai familiară, cea care îmi spune *acasă*. Această cetate săsească simplă, cu liniile ei drepte, cu ceasul care numără trecerea orelor, cu dangătul de clopot din sfert în sfert de ceas, era un reper în viața mea de copil, și frumoasă, și simplă (îmi place simplitatea ei în alb și negru, precum costumul românelor din zonă, costumul mamei mele, al bunicii mele). *Acasă* înseamnă, așadar, pentru mine cetate săsească.

— *Cu siguranță, spiritul acesta săsesc v-a influențat, ați preluat de la el cel puțin tenacitatea care vă este proverbială!*

— Înainte de toate, înseamnă disciplină și respect pentru celălalt. Vecinătatea cu sașii (ei chiar așa o și numesc: *vecinătate, Nachbarschaft*, comunitatea care se pune la cale pe fiecare stradă, în fiecare zonă a unui sat, dar și la oraș), această vecinătate a sașilor a fost binevenită pentru români. Cum scria și Bлага, sasul este un ins care își vede de treabă, foarte ordonat și foarte harnic și cu mult respect pentru celălalt pe care îl lasă/îl ajută să crească lângă el. Nu are nici un gest de respingere sau de dispreț față de celălalt. Prin urmare, la Agnita, pe Aleea Teilor, erau așa: sas, român, sas, român, sas, sas, român, așa era compusă strada, și țin minte că ieșeam cu toții, într-un soi de concurență benefică, în fiecare primăvară, să dăm cu var pomii de pe alee, să măturăm, să punem flori. Și că aveam grijă unii de ceilalți. Dar de la sași am mai învățat ceva, am învățat cât de important este să ai casa ta, o curte împrejmuită cu ziduri, cu poartă înaltă, dar care nu înseamnă că te izolezi de celălalt, înseamnă doar că ții foarte mult la ceea ce englezii numesc *privacy*: ești în casa ta, în spatele porții înalte, îți vezi de treburile tale, dar oricând poți deschide această poartă pentru celălalt, oricând îi poți sări în ajutor. Respectul pentru disciplină, pentru muncă,

pentru lucrul bine făcut, cu siguranță l-am deprins și de la sași, până într-acolo că am fost bănuită uneori că sunt de-a dreptul săsoaică! Nu sunt, nu sunt, însă a fost o lecție bună de viață, după mine.

— *De aici vine seva unora dintre temele care aveau să devină obsesive pentru dumneavoastră: comuniunea, vecinătatea, locuirea...*

— ...tot ce înseamnă *împreună*, dar în același timp, da, și singurătatea! Numai așa îmi explic felul în care pot să împac prezența mea activă în lume cu singurătatea mea. Cred că fiecare om este singur, chiar dacă găsește comuniune în diversele etape ale vieții sale; însă în momentele foarte importante, deci în fața morții, de-o pildă, sau în fața unei boli atroce, ești singur, nu poți să fii altfel decât așa, cum ești singur și în visele tale, nu poate veni nimeni cu tine *acolo*. Am putut împăca faptul că sunt o singuratică, pe de o parte, cu firea mea gata să se prindă oricând în tot felul de proiecte comunitare, pe de altă parte. Nu exagerez deloc când spun că sunt o singuratică, țin foarte mult la singurătatea mea și la cuibul meu, la poarta pe care o pot închide ca să fiu singură cu mine. În același timp, însă, n-aș putea trăi fără să fac tot felul de lucruri în ideea că preajma poate fi mai bună. Aceasta ar fi ideea de *singurătate deschisă spre ceilalți*. Până și moartea, una dintre temele mele obsesive, are la mine această față dublă: sunt foarte conștientă de faptul că sunt muritoare, dar mi-am disciplinat acest dat, această știre implacabilă până la a ajunge s-o cred calitatea mea esențială. Faptul că sunt muritoare mă face să nu risipesc timpul pe care îl am, să am grijă ce fac cu clipele, minutele, orele, zilele mele. Mai mult, să ajung prin această *disciplină a finitudinii*, cum îi spunea Gabriel Liiceanu, să fiu mult mai puțin dispusă să mă supăr, să țin supărarea, să mă răzbun pe celălalt – mi se par lucruri cu care timpul meu scurt s-ar pierde.

— *Toate acestea presupun absența deznădejzii, a disperării în fața morții, în fața :fârșitului inevitabil?*

— Am aflat foarte repede că sunt muritoare. Dincolo de faptul că moartea e foarte firească – de vreme ce tot ce este în acest Univers se naște, crește și moare, nu văd de ce ar face omul excepție –, muriturdinea mi se pare..., nu înspăimântătoare, mi se pare cumva... caraghioasă. De o vreme, pe măsură ce trec anii, chiar mi se întâmplă să zic seara, singură și cu voce tare: *ce penibil!*, cu gândul că toată această zdroabă, toată acumularea de cunoaștere se risipește. Dincolo de seninătatea cu care o întâmpin, nu-mi place că are așa de puțin respect pentru tot ceea ce s-a adunat într-o minte de om, cât de repede se poate pierde ceea ce ai gândit o viață întreagă. Mi-a plăcut teribil când am citit în Marcel Moreau, pe care l-am tot tradus, că noi, oamenii, mai ales cei lucizi și fără stare, vrem să știm, să cunoaștem, să facem etc., de parcă scopul nostru ar fi să fim tot mai deștepți și mai frumoși, și mai cuprinzători, să știm tot mai multe, pentru ca, ajungând în fața morții, să-i putem zice: *ia-mă, Moarte, sunt perfect!*



Irina Petraș

— *Am citit undeva că revelația aceasta a morții ați avut-o încă din copilărie!*

— Foarte devreme. Nu știu exact de unde. Adică nu știu exact cine a fost omul care a murit atunci când eu aveam doi-trei ani. Am văzut niște scene, am văzut oamenii supărați. Tocmai pentru că reacționau așa de dramatic – cred că drama era și mai mare decât cum o vedeam eu cu ochii mei de copil –, așa de răvășit în fața unui eveniment pe care ei îl numeau *moarte*, asta m-a făcut să exploatez o vreme această întâmplare: mă întindeam în mijlocul camerei, pe covor, și anunțam: *moare Irina!* Reacția părinților mei era așa de ciudată, atât de supărați erau la acest anunț, încât după o vreme am renunțat, nu înțelegeam de ce nu văd că n-am murit și că nu era decât un joc. De aici încolo am urmărit mereu reacția oamenilor în fața morții, felul în care nu reușesc să ajungă să trăiască firesc cu gândul morții lor. Mi s-a părut întotdeauna că ar fi un foarte bun exercițiu pentru multe lucruri bune. Omul care se crede nemuritor e mai lacom, mai intolerant, mai rău cu ceilalți, mai apucător, mai dornic *să aibă* și mai puțin dornic *să fie*, toate acestea fiindcă el crede că are tot timpul de partea lui. Poate că, învățați să moară, oamenii ar fi mai buni.

— *Prima întâlnire cu cărțile...*

— Prima întâlnire cu cărțile a fost înainte de a merge la școală. Când e vorba să mă recomand, mai nou, spun că înainte de toate sunt o muritoare. În al doilea rând sau aproape la egalitate sunt o cititoare. Pe la vreo patru ani și jumătate, am descoperit o carte cu litere rusești. Mi-au plăcut așa de mult „floricelile”, încât le-am copiat. Am aflat încet, de la cei mari, că sunt litere, apoi am descoperit în ziarul *Scânțea* că pot citi titlurile, evident, silabisind. Dar am mai descoperit ceva: *ce important poți deveni fiindcă știi să citești!* Când venea bunicul meu din Maramureș – am uitat să spun că fețele mele mereu duble, singuratică și deschisă spre lume, obsedată de moarte, dar foarte activă și senină, au probabil rădăcini și în fața mea dublă prin naștere, mama, sibianca, și tata, maramureșeanul –, deci când venea la noi în vizită, și tata îmi zicea să-i citesc despre ce-i vorba în ziar, iar eu citeam titlurile, era atâta bucurie și atâta admirație în jurul meu, încât mi s-a părut că

e ceva extraordinar să citești. Pe urmă, fiecare leu pe care îl primeam pentru bomboane îl dădeam pe cărți, așa că citeam aproape de dimineața până seara. Statul meu cu nasul în cărți foarte devreme, înainte chiar de a merge la școală, m-a făcut să fiu mai sigură pe ceea ce văd în jurul meu, deci *să știu*. Când aveam vreo 10 ani, am fost operată de apendicită și atunci, cu o seară înainte de operație, mi-a adus mama poveștile Fraților Grimm, un cărțoi de vreo 300 de pagini. În două zile l-am terminat, iar „știrea” că am citit această carte în două zile s-a răspândit în toată Agnita, eram o mică vedetă! Prin urmare, relația mea cu cărțile, cu bibliotecile, e foarte veche, constantă, și n-a scăzut niciodată. Sunt muritoarea care citește!

— *În familia dumneavoastră se citea, aveți bibliotecă, părinții cumpărau cărți sau le cumpărați dumneavoastră?*

— Amândoi părinții mei provin din familii modeste, deloc bogate, dar cu foarte mare dragoste de carte. Tata era fiu de ceferist din Ilba, de lângă Baia Mare, iar bunicul lui dinspre mamă era un Cosma care înființase prima școală românească acolo. Pe mormânt am văzut scris „docente de Ilba”, nu înseamnă decât cantor sau ceva de genul ăsta, dar „docente de Ilba” suna foarte important. Așadar, aveam cărți, se vorbea despre cărți în casă. Tatei îi plăcea mai ales istoria, citea despre știință, cărți „adevărate”, nu ficțiune. În schimb, mama era foarte îndrăgostită de ficțiune. Biblioteca din casă nu era mare, dar biblioteca publică devenise un loc important pentru noi, săptămână de săptămână eram cu plasa după cărți. Se și cumpărau mereu cărți, căci lucrul cel mai important la noi acasă era *să știu*.

— *Știind deja să citești, nu v-ați plictisit în primii ani de școală?*

— Nu, fiindcă acolo era interesant să-i urmăresc pe ceilalți ce fac. Eram foarte mică de înălțime în primele clase și stăteam în prima bancă. Puteam să-i urmăresc pe toți cum sunt ascultați, eram cu ochii pe ei. Acum îmi dau seama că aș putea zice că deja aveam apucături de profesoară, ideea de a vedea ce știu, cum știu și unde aș putea interveni. Când eu eram în clasa I, a II-a, veneam acasă și făceam în curtea noastră „școală” cu cei mai mici decât mine. Mi-aduc aminte ce bucurie era când, mai târziu, mergeau și ei la școală și veneau și-mi spuneau: Irina, astăzi ne-a învățat învățatoarea ce ne-ai spus tu!

— *Cine v-a descoperit talentul literar, pentru că ați debutat în 1956 cu poezie în revista Luminița?*

— Nici eu nu știu în ce moment a devenit clar pentru toată familia că eu știu să spun *frumos* tot felul de lucruri. Nu era un talent deosebit, nici vorbă, dar îmi plăcea să pun în versuri întâmplări, urări. Poezia cu care am debutat atunci în *Luminița* și cu care am făcut o vâlvă uriașă în toată țara era ceva cu patria, cu țara întreagă care e un șantier, plin de schele, plin de soare, ceva de genul ăsta, bine ritmată altminteri. După ce a apărut, am primit sute de scrisori din toată țara, de la copii care voiau să corespundă cu „poeta” din Agnita. Pe urmă, ca orice copil, am trecut și eu prin faza de imitație: învățam despre rondel, scriam și eu rondeluri, învățam despre sonet, scriam sonete. La un moment dat, îmi plăcea să scriu un soi de poeme bacoviene, scriam despre morți, viermi, putreziciuni, spre groaza celor din jur. Am renunțat și la faza asta și n-am mai scris poezie, fiindcă era tot mai puternică latura de profesoară, așa zice. Adică ideea că sunt bună-conducătoare-de-texte și vreau să citesc și

ca să știe ceilalți. Citeam cărți și le povesteam. Când am terminat facultatea, am scris prima recenzie, în '70, am publicat-o la Zalău, unde am fost profesoară un trimestru. Și de aici încolo am început să fiu *cea care citește ca să spună celorlalți ce a citit*.

— *Așa s-a născut criticul literar, povestind mai întâi cărțile, povestindu-le altora, apropiaților, prietenilor, colegilor. Ați avut în școală, în liceu mai ales, un profesor care să vă influențeze la modul decisiv? Profesorul de română, poate...*

— Am avut profesori foarte buni, care au picat exact pe pofta mea de a ști. O familie de dascăli care se chema Muscă... Emil Muscă mi-a fost profesor până în clasa a V-a, iar în tot liceul, Elena Muscă. Niște oameni extraordinari. Dar interesul meu nu era numai pentru literatură. Eram bună și la matematică, la chimie, la desen, la științele naturii, ca orice premiantă.

— *Chiar voiam să vă întreb cum v-ați descurcat cu celelalte materii...*

— Mă descurcam pentru că le făceam pe toate cu plăcere și cu o poftă nesecată de a ști. Matematica înseamnă, de fapt, disciplină, înseamnă ordine. Fizica, de asemenea, astronomia, nu mai vorbesc. Până astăzi citesc tot felul de lucruri ne-literare, cosmologie, fizică și toate celelalte. Domnul Muscă ne învăța nu numai cât de importantă este gramatica, dar știa să cânte la vioară, ne introducea în muzica simfonică atât cât puteam noi la vârsta aia înțelege, iubea pictura, îi plăcea să ne stârneasă imaginația. Doamna Muscă ne învăța că manualul este numai un ghid și că noi trebuie să citim în primul rând cărțile. Mai mult decât atât, știa să strecoare tot ceea ce e important chiar și atunci când era interzis. Când am venit în '65 la Cluj, nu mulți dintre colegii mei de facultate știau despre Blaga. Profesoara noastră ne vorbea despre Blaga.

— *Înțeleg că puteați să mergeți la orice facultate, oriunde ați fi dat examen ați fi intrat. Ați ales filologia. De ce?*

— Dintr-un motiv copilăros, așa zice. Eu oscilam între matematică și chimie, dar, din toată clasa noastră de la Real, doar eu și cu încă vreo 2-3 colegi ne simțeam bine la orele de matematică. Dacă voi fi profesoară, mi-am zis, vreau să fiu o profesoară întâmpinată cu plăcere, cu bucurie, și numai profesoara de română poate fi așa, pentru că vine cu povești. Și atunci m-am dus la Filologie.

— *Cum au fost anii de studenție? Ați prins perioada de început a Echinoux-ului, perioada aceea de deschidere de la :fârșitul anilor '60.*

— Anii de studenție au fost cei mai frumoși, nu obolesc s-o spun. Iar '65-'70 au fost anii despre care toată lumea vorbește și astăzi ca fiind anii cei mai deschiși și mai luminoși, și mai prosperi din toată perioada comunistă. Și a fost pentru noi, pentru șaptezeciști, norocul cel mai noroc. Să prinzi studenția, care e frumoasă oricum și în vremuri grele, negre, exact în perioada deschisă! Petru Poantă a povestit și el, dar nu numai el, despre această perioadă, perioada în care în fiecare zi apărea o carte nouă care până nu de mult fusese interzisă, se traducea enorm, puteam cumpăra toate cărțile, aveam abonamente ieftine la operă, la teatru, la filarmonică. Să nu mai spun că în momentul în care studenții au vrut să facă o revistă (nu intrăm în detaliile epocii, s-a scris mult

despre toate astea), au făcut-o. Sigur că am și fost o generație care a trecut înainte prin tot felul de restricții, sărăcie, dar o generație care lua mai ușor lucrurile rele, adică mai dispusă să încerce să treacă peste ele, mai dispusă să înțeleagă că nu totul pe lume e perfect și că, vorba lui Pascal Bruckner, nimeni nu ți-a promis fericirea. Că pe urmă lucrurile s-au stricat, asta e altă poveste.

— *Mergeți și la ședințele Cenaclului Echinoux, la întâlnirile de la Mongolu?*

— Am încercat cenaclurile literare, am fost la foarte puține ședințe. Am fost echinoxistă prin alianță, de la distanță, cumva. N-am fost în redacție. M-am dus și la Cenaclul *Tribuna* care era foarte în vogă pe vremea aia, și acolo, am mai povestit asta, era o hărmălaie de nedescris, lume multă, toți vorbeau, mie mi se părea că nu ascultă nimeni. La un moment dat, unul se ridică și întreabă, pe o anume discuție: *cui prodest?* Și atunci mi-am zis: *mie nu*. Mi s-a părut că biblioteca e cel mai bun cenaclu.

— *Dar v-ați văzut visul cu ochii, ați terminat facultatea și ați devenit profesoară. După o escală de trei luni la Zalău, ați ajuns în Agnita.*

— Da, Laura născându-se la Agnita, iar eu fiind un om fără stare, am suplinat la fostul meu liceu. La Zalău, da, au fost primele luni și a fost o experiență chiar foarte bună, la Liceul Pedagogic, foarte bine pus la punct. După care am fost de prin '73 la Liceul Ady-Șincai, iarăși un loc foarte bun. Și 10 ani, pe urmă, la Catedra de limba română pentru străini de la Filologie. Am exploatat relația românei cu toate celelalte limbi și așa s-a născut *Feminitatea limbii române*.

— *V-ați dorit să ajungeți profesoară și ați ajuns. Cu toate acestea, în 1985, ați renunțat la cariera didactică.*

— Am renunțat dintr-o întâmplare dublă. În cei zece ani am lucrat mult, am făcut tot felul de manuale pentru străini, mi-am dat doctoratul, a fost o perioadă foarte bună și munca îmi era recunoscută. În '85, brusc, a scăzut numărul de studenți străini și trebuia să se reducă și locurile la catedră. Dar s-a întâmplat ca tot în '85, fără nici o legătură cu această reducere de posturi, să se instaleze hipoacuzia: nu mai puteam face față la ore, nu-i mai auzeam nici măcar pe cei din banca întâi. Am fost transferată la Biblioteca Județeană. Ce putea fi mai frumos decât un *cal* cititor să ajungă într-un *lan de ovăz* plin de cărți?!

În 1990, am ajuns redactor la Editura Didactică și Pedagogică, refuzând oferta de director la Direcția de Cultură. M-am întâlnit cu Ioana Em. Petrescu pe stradă, era într-o vineri, și ea mi-a zis: Irina, neapărat să te întorci la catedră, să vii la catedra de română. I-am explicat că nu mă pot întoarce, nu aveam decât 42 de ani, dar mie mi se părea că deja sunt prea bătrână să mă mai întorc. Am ales să rămân la editură, tot cu cărțile lucrez, tot cu școala sau pentru școală. Ziceam că ne-am întâlnit într-o vineri, luni Ioana murea.

— *M-am întors spre calculator și am constatat că ora noastră aproape a trecut. N-am apucat să vorbim despre cărțile dumneavoastră, despre celelalte obsesii ale dumneavoastră...*

— Poate altădată.

Interviu realizat de **Daniel Moșoiu**

Fragmente și noduri

Adrian Lesenciuc

Gheorghe Vidican este un poet cu o voce distinctă, un poet inconfundabil prin luxurianța imaginativă și prin discursul fragmentat, produs în desenul melodic de jazz, în care este permisă utilizarea sincopei, totodată, un poet important, a cărui prezență în literatura română nu poate fi neglijată. Tipicitatea discursivă ține de această fragmentare a discursului, ca într-o formă de sufocare în respirație, mutând emisia nu doar într-un alt univers semantic, ci și pe o altă linie melodică, de cantabilitate diferită. Discursul lui Gheorghe Vidican este singular – această singularitate devine evidentă în antologia proaspăt apărută în seria *O sută și una de poezii* a Academiei Române, prin volumul subintitulat *Ca o pasăre, umbral* –, dar este construit la nivel macro în baza a două alte proiectii: arborescența doinașiană, prelungită în vârsta a treia a creației sale, care presupune acumulări cantitative și calitative și care, în acord cu perspectiva lui Virgil Nemoianu, nu se rezumă la unitatea/ tipicitatea stilistică, ci la unitatea tonală, respectiv „anti-metafizică” stănesciană de după *Măreția frigului* (1972), corespunzătoare unei forme de dogmatizare și recurență în raport cu o serie de concepte golite de rezonanță metafizică, dar care produc o vibrație metafizică diferită la nivelul poemului în unitatea sa constitutivă. Așadar, Gheorghe Vidican proiectează un traiect liric post-baladesc, ca în demersul doinașian al conștientizării posibilității de alunecare în sine și eliberare prin alegerea unui traiect transmodern sau extramodern, de unde se întrevide explicit și calea pastişei, a ironiei, a fragmentării care proiectează trecerea spre postmodernitate, asemănător, totodată, etapei poetice similare în creația lui Nichita Stănescu, cel care, conștientizând alunecarea metafizică, dezbracă această haină, apropiindu-se de poezia tranzitivă pe care o prefigurase cu patru ani înainte de *Măreția frigului* prin *Laus Ptolemaei*, căutând o cale instaurativă transmodernistă. Am insistat asupra acestor două proiectii pentru că: (1) în critica literară autohtonă, aceste faze ale creației lui Șt. Aug. Doinaș și Nichita Stănescu sunt ignorate, dacă nu subordonate fazelor de luxurianță imaginativă din etapele anterioare ale creației lor, aparținând modernismului târziu; (2) aceste faze în creație deschid spre poezia postmodernă românească (adăugând, evident, și ciclul *La Liliaci* al lui Marin Sorescu), care nu putea să apară din neant și (3) Gheorghe Vidican este cel care transformă acest demers al legăturii dintre modernismul târziu al anilor '70 și '80 în traseul bătătorit al propriei creații, una importantă și lămuritoare nu doar pentru sine, ci și pentru un parcurs al unei literaturi, și care se bucură de tipicitate în încercarea instaurativă și în eforturile de menținere a acestei linii discursive. Pe de o parte, antologatorul și semnatarul prefeței, cunoscutul critic și istoric literar Cornel Ungureanu, poziționează demersul lui Gheorghe Vidican pe traiectul unei lupte cu sine și cu anti-poezia (în încercarea ei de expresie neesențializată, menținută într-un stadiu de suficiență sau chiar de manieră), cum a fost, de altfel, și încercarea lui Doinaș și Stănescu de desprindere de propria creație și de suficiența unui parcurs anterior, într-o campanie

sub blazonul „vidicaniadei”: „Cred că e puțin spus că: «Gheorghe Vidican e unul dintre scriitorii de seamă de azi». Lucrul cel mai important ni se pare itinerarul parcurs, felul în care traversează și învinge acel «neant scorburos» al anti-poeziei. E o bătălie pe care poetul Vidican o câștigă, ca în orice bătălie din Istoria literaturii, singur: e vidicaniada lui” (p.7).

Am plecat în demersul unei precise așezări a discursului poetic al lui Gheorghe Vidican în literatura română și din motivul unei imprecizii în aproximarea locului său în raport cu fluxurile discursive majore, cele ale curentelor sau generațiilor literare. Evident, dreptate are Mircea Mihăieș, cel care așază creația poetului orădean sub semnul postmodernismului, în conjuncție cu modernismul spre care tânjește: „Biologic, prin stil, comportament și gusturi literare, Gheorghe Vidican e un postmodernist. Unul atipic, însă care preia cum *grano salis* gesticulația plină de spectaculozitate a congenerilor săi. În propria creație, Vidican rămâne un nostalgic al modernismului calm, de tip Ion Pillat, al patetismului blagian și-al sincerității de primă instanță a expresionismului interbelic. Gheorghe Vidican nu se ferește de confesiunea directă, nemediată, la limita brutalității, dar nici nu-și refuză deliciale cochetării cu sentimentalismul ironic. E o formulă pe care a îmbrățișat-o încă de la primul volum. Purtând această mască, a învins modele și a triumfat asupra contextelor. Masca Vidican conferă stabilitate și dinamism unei voci lirice îngroșate cu sistem și delicată cu metodă” (pp.228-229).

Creația lui Gheorghe Vidican e, prin urmare, una care vine să se așeze în continuarea discursului din etapele ultime ale creației lui Doinaș și Stănescu, creând o legătură stabilă cu postmodernismul românesc, menținând două punți



Mircea Popițiu
tehnică mixtă, 70 x 50 cm

Speranța (2022)

solide cu creația generațiilor post-doinașiene și post-stănesciene: fragmentarismul și ironia. Poetul face ceea ce ar fi făcut, în vremuri mai puțin constrângătoare, literatura română: așezarea sub zodia creației tranzitive prin trecerea naturală, și nu printr-o revoluție, cum a fost cea a generației '80, negând în manieră avangardistă inclusiv creația lui Doinaș și, mai ales, pe cea a lui Nichita Stănescu (în cazul cărora nu au luat în considerare încercarea de parcurs spre poezia tranzitivă).

Odată așezat într-o proiecție literară mai amplă, cea a emisiei poetice autohtone începând din anii '70 până azi – poetul debutase în 1968 într-o culegere de versuri coordonată de Al. Andrițoiu, la acea dată redactorul-șef al *Familiei* orădene –, devine simplu de înțeles parcursul, dar mai ales discursul vidicanian în tipologia sa, în unitatea sa stilistică și mai ales tonală. Asemenea lui Nichita Stănescu din perioada târzie a creației sale, abandonând generalitatea metafizică și încercând să se raporteze la exactitatea și concretețea fizică, Gheorghe Vidican proiectează elemente solide cu rol de reper în expresia fluidă a discursului său, semne care țin de recurența tematică (cu efecte mai degrabă stilistice, decât tonale), care devin obiectele fizice (pietrele) imuabile din curgerea lirică a poemelor sale, în fapt nuclee dense care în proiecția iterativă dau sens curgerii și spargerii micilor valori (unități de expresie/ respirație de regulă nu mai mari de un vers) și care țin de un mod de contemplare stănesciană a lumii: intrarea în peșteră, intrarea în vis, nichita (însuși), somnul poemului, oglinda, frigul (în măreția lui), liniștea, poemul corporalizat (inclusiv poemul în propria piele) la care se adaugă repere din realitatea geografică, imediată, palpabilă: luciul crișului, sau din realitatea experienței profesionale: degetele orbilor, alfabetul braille. În raport cu aceste nuclee, poezia lui se rezumă la o serie de enunțuri cu frecvență variabilă – Paul Aretzu asociază această variabilitate enunțiativă unui puzzle fără desen – care, pe de o parte, lasă impresia emisiei sincopate ca în frazarea în jazz, pe de alta înfruntă coerența și tipicitatea discursivă clasicizante. Unitățile de emisie au frumusețea poemelor într-un vers ale lui Ion Pillat (de ex., „înainte de vecernie pe corso tălpile noastre își plimbă urmele”, *corso*, p.43) și luxurianța imaginativă a etapei baladești a lui Șt. Aug. Doinaș. Gheorghe Vidican propune poeme ample, care au o unitate și o coerență proprie (pe unele le închide în cerc, de ex. „deschid cu șperaclul ușa privirii tale/ [...] / închid cu șperaclul ușa privirii tale să-mi pierd urma”, *privirea*, p.110; „la țețchea poetul petre covaci taie timpul în felii digerabile/ [...] / la pălincărie poetul petre covaci taie timpul în felii digerabile”, *la pălincărie*, p.215), dar care sunt, de fapt, sume de emisii lirice juxtapozabile, așezate în poem fără jonctive și fără să reclame raporturi sintactice între emisiile-propoziții în fraza în care improvizează de asemenea ca în jazz. Senzația este aceea a unui discurs în parasomnia emisiei așteptate, ca tulburare somnambulică, de ce nu ca proiecție de un ermetism particular. În fapt, muzica acestor poeme și libertatea de improvizare în emisia lirică permit o lectură aparte: fiecare poem amplu – poemele lui Gheorghe Vidican sunt construcții solide, impunătoare, aparent impenetrabile – este o colecție de poeme într-un vers, reconstituind din fragmente un întreg care capătă reflexe stranii, atipice. Când unitatea versului autonom este stricată în lucirile apei textuale și, pentru o scurtă perioadă de timp se întinde luciul modern al poeziei, în închiderea

Matematica Poeziei

Christian Crăciun

„Nimeni să nu intre aici
dacă nu e geometru”
Platon

„Mărturisesc că aş dori
să construiesc lumi”
Ion Barbu

construcției ample a poemului lui Gheorghe Vidican se deosebește de o frumusețe și de o gravitate remarcabile: „oamenii se plimbă prin singurătatea poemului la braț cu tăcerile lor/ frigid deasupra ochiului înflorit/ în jurul nostru o construcție lirică a fricii/ dispărem din noi în umbrele noastre” (*singurătatea poemului*, p.30); „îmbătrânesc studenții în culorile picturii/ pierderea tinereții e o convenție stipulată la geneva” (*campus*, p.37); „crișul repede înconjurat de copaci virtuali cu fericiri virtuale pe crengi dimineți virtuale/ trupurile noastre revoltate pe trufia răsăritului aleargă prin tufa de măcieși/ trecătorii cu umbrele compacte se țin de mână într-o gară fără peron/ ne târâm ca o omidă de fluture prin frumusețea dimineții/ distanța dintre gânduri ne înjumătățește instinctele/ îmbrăcând forma erotică a eșecului crișul repede curge prin cântatul cocoșilor/ lătratul câinelui duce luna la culcare/ pasajul vulturul negru plin de trecători înfomețați” (*crișul repede*, p.61); „prin gaura cheii pătrunde umbra mamei să liniștească somnul bunicii/ lumina lunii arde în sobă îmi biciuiește trupul” (*prin gaura cheii*, p.132); „după ușa se deschide o altă ușa duce spre viitor o casă la care zidești ferești/ zidești întâmplări scripeți pentru ridicat amintiri/ și de ce nu lătratul câinilor maidanezi la umbra degetelor noastre/ ne luăm de mână prin imperiul fricii/ pe calea borșului macii roșii cresc până la brâu/ miros de porumb copt prin poemele inedite ale lui nichita/ dora stănescu e un poem al viitorului/ pașii ei plini de capcane îi aud plimbându-se prin muzeul literaturii române/ dorul de nichita e un viitor postmodern al singurătății” (*marginea viitorului*, p.170); „se duc cocorii fluviul yangtze îngrozit privește ușa prin care ies din luciul apei o să le uite zborul/ peștii hrănesc umbra pescarilor trestia coboară foșnetul în bernă se unduie șoldul nopții soare bolnav” (*fluviul yangtze*, p.181).

Aceste minipoeme, deși lasă impresia unei construcții moderniste, deosebește un discurs postmodern atins de fiorul gravității, cum numai în operele târzii ale postmoderniștilor români care au descoperit vibrația metafizică mai pot încăpea. Am în minte, spre exemplificare, postmodernismul târziu și grav al echinoxistilor, al lui Ion Mureșan, Aurel Pantea sau Ioan Moldovan, sau volumele *Regele dimineții* al lui Alexandru Mușina sau *Luare aminte* al lui Liviu Ioan Stoiciu.

Gheorghe Vidican, într-o parcurgere în decupaj diacronic al operei sale, se relevă a fi un poet important, grav, cultivând cu rafinament o poezie într-o emisie discontinuă, cu fracturi de ritm, dar care ascunde în frazarea poetică și imaginarul bogat, și luxurianța și frumusețea unei vârste apuse, și rigoarea, fragmentarismul și ironia unei noi vârste a poeziei autohtone. Poezia lui Gheorghe Vidican, cultivând sincopa, e veriga lipsă dintr-un parcurs fără sincope al literaturii române a ultimelor decenii.

Note

1 Gheorghe Vidican. (2022). *O sută și una de poezii. Ca o pasăre, umbra*. Antologarea, prefața și selecția reperelor critice de Cornel Ungureanu. Bibliografie și note asupra ediției de Paul Aretzu. București: Editura Academiei Române. 248p.

Era inevitabil, era necesar să ajungem aici... Legătura poeziei lui Ion Barbu cu matematicile era, să spun așa, o axiomă a criticii literare. Mărturiile sale „Mă stimez mai mult ca practicant al matematicilor și prea puțin ca poet, și numai atât cât poezia amintește de geometrie” sau „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență...”, sau „Pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei”, sau „Personal mă consider un reprezentant al programului de la Erlangen, al acelei mișcări de idei care, în ceea ce privește întinderea cunoștințelor și răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuit *Discursului metodei* sau *Reformei* însăși. Specializării strănte ori tehnicității opace, de dinainte de Erlangen, se substituie un eclecticism luminat. El continuă adâncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere omogenitatea și unitatea întregului. Astfel, cercetarea matematică majoră primește o organizare și orientare învecinate cu aceea a funcțiunii poetice, care, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășoară structura identică a universului sensibil”... au fost adesea citate. Trebuia însă să vină și un matematician cu ultra-specializare pentru a privi cu maximă competență opera lui Barbu/Barbilian (și din partea temeiului ei matematic, Bogdan Suceavă, al cărui palmares profesional excepțional în domeniu poate fi citit pe pagina de gardă a cărții, pentru a ne propune o lectură a *Jocului secund* din perspectiva programului revoluționar din 1872, la numirea ca profesor la Erlangen, al lui Felix Klein.¹

Miza textului critic este, de fapt, mai mare decât doar a ne propune o nouă lectură a poeziei lui Ion Barbu. În subtext avem o meditație despre curentele de idei filozofico-științifice ale secolului XX, cunoaștere și despre natura și puterile limbajului. Indiferent că este vorba despre limbajul discontinuu, verbal, sau despre cel abstract, simbolic al matematicilor sau geometriei sferice, ni se propune o viziune filozofică și culturală integratoare. Avem schițată o palpitantă istorie a ideilor matematice (care sunt idei despre lume, deci filozofice) din secolul XX. „Bine povestită, geometria poate arunca o lumină întregitoare asupra unei importante părți a umanioarelor” suntem asigurați. Însăși trecerea dintre matematică și poezie, de la Barbilian la Barbu, nu este directă, ci una mediată, în trei pași, nu raționamentul, conceptul abstract ca atare este preluat direct din matematici (cum au analizat în genere filologii, interpretând-l doar ca un alt referențial metaforic) ci *viziunea* asupra realității, avem de-a face, spune autorul „cu o filozofie convertită într-o poetică”. Și încearcă să răspundă la întrebarea dacă „viziunea Programului de la Erlangen poate fi considerată o filozofie”. Și

dacă ea poate fi extinsă la alte domenii, respectiv arte, devenind o *poetică*. Ea întemeiază un „clasicism” atemporal, „helenism neistoric” îi spune Ion Barbu, referindu-se la oda pindarică și la marele matematician Apollonios din Perga. Viziunea lui Ion Barbu, demonstrează Bogdan Suceavă, este una tipic renașcentistă, integratoare, vizând un nou umanism, bazat pe matematică și ținând spre cunoașterea Principiului absolut. „Ca un om universal din perioada renașterii italiene, purtat de curiozitate și având o inteligență ieșită din comun, Barbilian achiziționase o panoplie amplă de informații și ajunsese la o cuprindere impresionantă a tehnicilor”. Este citată spre definirea acestui clasicism formularea eclatantă a lui Minkowsky. „un minimum de formule oarbe unit cu maxim de idei vizionare”. I se potrivește foarte bine operei lui Ion Barbu! Paradigma clasică era una închisă asupra ei însăși, un Isarlâk în care „Sfânt trup și hrană sieși Hagi rupea din el”. Timpul spiritual în care își construiește Barbu opera pe ambele paliere este unul alexandrin, crepuscular (descriș perfect în ciclul balcanic, dar nu numai). Creativitatea matematicianului-poet este copleșitoare în ambele direcții, tocmai datorită situației la înălțimea unei viziuni integratoare, este sensul demonstrației lui Bogdan Suceavă. Lansez ipoteza că pariul celebru cu Tudor Vianu, în urma căruia s-ar fi apucat de poezie, este un fel de cercetare pe un caz dat, de „aplicație pe...”, o urmărire a felului cum funcționează transformările în interiorul limbajului curent. De aici și muzicalitatea inimitabilă, tăietura cristalină, ea însăși purtătoare de sens hermetic, a poemelor barbiene.

În acest punct se petrece întâlnirea fastă a matematicianului de geniu cu *Programul de la Erlangen* al lui Felix Klein, care avea să propună după 1872 una dintre direcțiile revoluționare de schimbare a matematicilor. Iar implicațiile ideatice ale acestor teorii devin pentru autorul nostru chei de lectură a încifratului text barbilian din *Joc secund*. Nu trebuie omis că opera matematică a lui Barbilian este chiar pentru mulți matematicieni la fel de „hermetică” precum sunt textele poetice pentru literați. Nu e doar o observație anecdotică, ține de o unitate a logosului pe care poetul *Jocului secund* a încercat să o investigheze din ambele perspective, cu un aparat ideatic pus la dispoziție de perspectiva lui Klein. Se înaintează pe acest drum de cercetare, se observă că opera matematică a lui Barbu are două perioade: geometrică (1927-1937) și algebrică (1937-1940). Mare parte din carte este dedicată unei palpitante și erudite descrieri a istoriei ideilor matematice din secolul XX: Felix Klein, Sophus Lie, Gaston Darboux, Elie Cartan, Shiing-Shen Chern, Bernhard Riemann, David Hilbert sunt nume la fel de importante pentru cultura veacului ca Proust, Joyce ori Pound. Aici trebuie subliniat că, pe lângă erudiția și geniul matematic pe care Barbu le deținea cu asupră de măsură (demonstrația lui Bogdan Suceavă asupra culturii matematice uriașe este deplin edificatoare), și erudiția lui poetică, literară, cunoașterea poeziei europene erau la fel de profunde. Sinteza se petrece la acest nivel de profunzime a celor două limbaje.

„Filozofia desprinsă din eseul lui Felix Klein a dat în cultura română o poetică, exotic copil al unei neașteptate gândiri”. Eseul lui Bogdan Suceavă ne oferă o panoramă asupra mișcării ideilor științifice pe plan mondial în prima jumătate a secolului XX, dar și asupra spațiului cultural românesc, de o deschidere și efervescență creatoare admirabile. Secvența despre ce însemnau concursurile Gazetei matematice și personalitatea lui Țițeica este o adevărată pagină de roman. Am putea invoca aici o teorie ce se coace în același timp cu experiențele lui Barbu: matricea stilistică teoretizată de Blaga, filozoful demonstra că însăși știința cea mai abstractă, matematica, răspunde unui anumit sentiment al timpului. Biografia și cercetările lui Ion Barbu ilustrează perfect acest lucru, mai mult, cercetările matematicii de vârf *au determinat* forma zeitgeist-ului, a artei din acest interval al modernității. Translat în limbajul nostru, principiul lui Klein s-ar putea reduce la descoperirea *invariabilului*. Partea analitică a cărții urmărește tocmai să scoată în evidență căutarea poetică a acestui *invariabil*, dincolo de strălucirea schimbărilor.

„Găsi-va gest închis, să le rezume” sau „sfânt alterat, neutru, nepereche” sunt interpretate ca atare. Analitica lui Bogdan Suceavă se situează la „polul plus”, încearcă să surprindă matricea *gândirii* lui Barbu, dintr-un „nadir latent” de dincolo de limbaje, îmi imaginez o sinteză în care nivelul tematic, simbolic al poemelor barbiene (cu trimerile obscure la alchimie, Nietzsche sau hermetism tradițional) se va uni cu această analitică excepțională a mecanismului intern al gândirii matematico-filozofico-poetice. „Invariantul care generează lumi” (vezi mottoul nr. 3) este de regăsit în oricare sistem axiomatic cu ambiție de completitudine (are matematica însăși așa ceva? Gödel crede că nu). „Slava stătătoare” este semnul acestei lumi. Autorul crede de exemplu că nu este o coincidență faptul că *Joc secund* are 20 de poeme, exact câte axiome are sistemul lui Hilbert. Capitolul *O lectură a Jocului secund* conține întreaga această demonstrație. Estetica însăși a lui Ion Barbu vine din *frumusețea* matematică, pentru că, spune autorul: „sistemele axiomatiche trebuie să fie minimale, e o cerință logică convertită

într-un principiu estetic”. Lapidaritatea *Jocului secund*, eliminarea decisivă a copulelor, ține evident de o astfel de estetică a concentrării superlative. În splendida ediție Romulus Vulpescu din 1986 a *Jocului secund* sunt reproduse facsimile ale manuscriselor lui Barbu. Ele sunt un icon grafic, putem înțelege vizual drumul spre Thule, efortul încordat spre a atinge zenitul scufundat al perfecțiunii formale. *Programul de la Erlangen* înseamnă o redefinire a spațiului, în poetica sa, Barbu imaginează universul Uvedenrode, „peste mode și timp/Olimp” sau un „Capăt al osiei lumii!/Ceas alb, concis al minunii”.

Ion Barbu scrie firește „în ghicitură”, la fel de hermetic în limbajul matematic, ca și în cel poetic. Asta deoarece el *propune* în ambele situații o problemă gândirii receptorului. „Când citești un asemenea poem, ai sentimentul că rezolvi o problemă din Gazeta matematică, și descifrarea unei atare enigme trebuie să-l fi amuzat pe rezolvitorul de elită./.../ Căci până la urmă, toate problemele de matematică asta sunt, ghicitori inteligente” spune matematicianul de la California State University, adăugând observația despre: „codificarea unui poem de parcă ar fi o problemă de matematică ce invită la rezolvare”. Este o poetică de roman polițist spune Bogdan Suceavă (parcă și lui Wittgenstein îi plăceau filmele polițiste). De aici senzația de provocare la adresa inteligenței pe care o resimți când abstragi de la vraja hipnotică a ritmurilor interne din poeziile lui Barbu. „Emoția pe care își propune să o comunice este cea a soluționării unei dileme, acea emoție a izbăvirii de mister”. Este, sigur, ceva ezoteric în aceste matematici accesibile doar câtorva, ca și în aceste poeme aidoma. Un duh platonician („că-i greu mult soare să îndure” când ieși din întunericul peșterii) stă la temeiul acestei poetici. Pentru că ea se concentrează, demonstrează acest eseu, asupra frumosului imuabil: „... tot ceea ce poetul poate trimite împotriva trecerii timpului e un poem”, „Este frumos să descrii în poem ceea ce nu se schimbă”.

Un inedit al demonstrației lui Bogdan Suceavă este ideea că Ion Barbu este un poet al strălucirii. Textul lui are ceva din suprafața oglinzii, respinge și-ți arată doar strălucirea rece a cuvintelor. Lumina din ciclul balcanic sau din Riga Crypto... este mereu reflectată de ceva. Să nu uităm că, fizicalmente, lumina este o chestiune de matematică. Chiar și textele barbiene în proză, articole, interviuri, note au un sunet aparte, sunt compuse în aceeași limbă specifică, de o mirabilă și inedită metaforizare, limbă de cristal sonor și luminescent. Cele două căi ale lui Ion Barbu sunt analizate și din punct de vedere al coordonatelor biografice. Poemele, ca expresie a unei traume, precedă marile construcții matematice. Ambele sunt însă, și aceasta îmi pare concluzia supremă a eseului, „construcția înlăuntru”. Sunt exerciții spirituale, și asta rezumă tot: și platonismul și geometria și ezoterismul și sinteza limbajelor. Bogdan Suceavă este, la rândul-i, un excelent scriitor, „povestitor al geometriei”. Câștigul intelectual al cititorului este remarcabil, aventura cunoașterii cât se poate de provocatoare. O remarcabilă analiză asupra celui mai straniu dintre poeții noștri.

Note

- 1 Bogdan Suceavă, *Adâncul acestei calme creste. Programul de la Erlangen și poetica Jocului secund*, Polirom, 2022.



Mircea Popițiu

Noaptea învăluită în bucuria iubirii (2022), acril pe pânză, 72 x 52 cm

Minienciclopedie nazistă islandeză

Ștefan Manasia

Sjón, textierul lui Bjork și coscenaristul lui Robert Eggers pentru *The Northman* (singurul film spectaculos din 2022), revine cu un nou roman în traducere românească la Polirom. Am scris în *Tribuna* despre precedenta apariție, *Mánasteinn. Băiatul care n-a existat niciodată* (ediție Polirom, 2020), voi scrie acum despre *Păr auriu ca porumbul, ochi cenușii* (Polirom, 2022). Ambele sînt microromane stranii și experimentale, traduse din islandeză de tînărul Ovio Olaru – cunoaștem astăzi cei mai importanți scriitori norvegieni, islandezi, suedezi, finlandezi contemporani grație programelor culturale generoase derulate de statele nordice, trăim un climax (la nivel mondial) al receptării acestora.

Mánasteinn era un palimpsest ingenios, un mix de proză documentară și mici episoade ficționale dedicat comunității gay din islanda. Pusese reflectorul pe o istorie cînd tenebroasă, cînd permisivă. Incursiunea autorului într-o lume proscrisă, reconstrucția – palimpsestică – a biografiei exotice și mărunte căpăta, în *Mánasteinn*, o forță de sugestie rară. În *Păr auriu ca porumbul, ochi cenușii* întîlnim aceeași dispoziție ludică & experimentalistă, același mix de documentarism erudit și invenție biografică. Sjón documentează aici istoria sulfuroasă a naziștilor și naționaliștilor/arienilor islandezi, dinspre perioada celui de-Al Doilea Război Mondial către anii '60, cînd țara devine membru NATO și adăpost pentru o bază militară americană (ne aflăm în plin Război Rece). *Păr auriu ca porumbul, ochi cenușii* este un mic roman cu ambiții foarte mari. Sjón își dorește acum să deconstruiască rasismul, suprematismul, nazismul ramificat global (din India în Buenos Aires, din Germania în Statele Unite); folosește aceeași tehnică palimpsestică, invitîndu-ne să devenim actanți – detectivi și judecători – ai unui

fenomen social reprobabil. Completăm, cu propria imaginație, istoria lacunară. Descoperim sechele naziste în propriile noastre triburi.

Islanda a avut o prezență evreiască constantă – asta datorită și legilor permissive date de regii danezi. Bine asimilați, educați, evreii stîrnesc instinctele josnice ale unor paria sociali, ale unor devianți adoratori ai național-socialismului aleman și ai figurii hîde a lui Hitler. Trăim realmente într-o „baie” acidă – mass-media, cinema mainstream, documentarele – care nu încetează să ridiculizeze și să condamne mișcările suprematiste. Că vocile (în buclă) de Casandre postmoderne nu sînt deloc inutile, ne-o arată însă recrudescența discursului public inflammat, intolerant la nivel global; extinderea focarelor de război; joaca de-a nazismul/purificarea etnică astăzi. Prin urmare, mica Islandă deconstruiește cum știe ea mirajul rasist. Sjón practică și aici o formă de pedagogie oblică, relaxată, iar asta poate fi un semn bun pentru comunitatea (literară) căreia i se adresează.

Gunnar Kampen s-a născut în 1938 și a rămas orfan de tată de mic. A trăit împreună cu mama sa, cu două surori și cu un frate retardat. Sărăcia nu i-a ocolit, astfel că frustrarea nu-l iartă pe „Gunnar al insulelor”. El își detestă tatăl pentru lășitate – în anii războiului se temea de Hitler. Își alege ca verset pentru confirmare Luca, 14, 16 („Dacă vine cineva la Mine și nu-și urăște tatăl, mama, soția, frații, surorile, ba chiar însăși viața sa, nu poate fi ucenicul Meu”), verset pe care preotul i-l refuză fără explicații. Semnele devianței sînt prezente, iată, din anii adolescenței. Și, providență negativă, Gunnar ia legătura cu un frate al tatălui său stabilit la Oslo, Hjort Helge, condamnat acesta la închisoare pe viață. Hjort fusese un colaborator al ocupanților germani, admirator al guvernului pronazist condus de Quisling. După



eliberarea țării, ca să evite dezonoarea, Helge optase pentru sinuciderea cu stricnină, împreună cu soția lui germană – iată că bărbatul supraviețuise și justiția îl găsisse vinovat și pentru moartea nevastei (abia pentru asta primind condamnarea pe viață). Gunnar are doar 16 ani cînd îi scrie acestui monstru, care îi tutează – fără să îi răspundă la scrisori totuși – radicalizarea, schimonosirea sufletească, eșecul social. Pentru Sjón, naziștii, arienii, naționaliștii islandezi sînt doar o adunătură de ratați, de inși complexați care delirează grupați sub titulatură pompoasă, trădîndu-se reciproc, regroupîndu-se. Gunnar Kampen e un mic studiu de caz, un om fără însușiri care acumulează o ură uriașă (din fericire nu reușește să o arunce decît asupra lui însuși). Alimentat de literatura conspiraționistă, teozofică, de reviste și ziare ale unei tot mai efemere propagande a supraviețuitorilor reichului hitlerist, Kampen crede – încă adolescent: „Că lumea se află la răscruce. Că răfuiala care a început în urmă cu un deceniu va fi începutul sfîrșitului umanității dacă nu facem nimic pentru a o opri. [...] Că atenția oamenilor trebuie îndreptată asupra influenței crescînde pe care «Sinagoga lui Satan» o are asupra lumii prin intermediul organizațiilor internaționale, prin Hollywood, prin marile ziare și prin universități. Că atunci cînd va bate ora întunecată, soarele va răsări din nou.” (pp.72-73) Recunoaștem stilul primitiv și patibular – circulă, uneori fără a fi amendat, și în spațiul public românesc.

Educația, cultura, literatura sînt arme grăitoare în mîna societăților democratice și, folosite cum se cuvine – ironic, relaxat, ca la Sjón –, țin departe demonii războiului. Autorul islandez rîde fără jenă de arienii olandezi care sînt vegetarieni și ecologiști. Sau de islandezii care citesc Jünger fără vreun filtru critic. Rîdem și noi împreună cu el.

Romanul e un asamblaj postmodern corect – ludic, dar nu sclipitor. Asemenea tîmplăriei DIY (*do it yourse.f*) practicate acasă. Sjón (ab)uzează de rețetă: palimpsest, intertext, biografii reale și imaginare. Medicamentul narativ nu-și mai face efectul. Iar cartea lui rămîne un decupaj pedagogic simpatic, fără a avea verva, splendoarea negră din – să ne amintim numai atît – *Literatura nazistă în America* de Roberto Bolaño.



Mircea Popițiu

Rădăcinile viitorului (2021), tehnică mixtă, 50 x 70 cm

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (XXIII)

Nicolae Iuga

O întârziată vânatoare de legionari

Țin minte că era o femeie frumoasă, încă tânără, probabil sub patruzeci de ani, autoare a unor lucrări interesante și citite, dar mai ieșea imediat în evidență și prin altceva: era foarte înaltă și corpulentă, când ieșea de la curs împreună cu grupa era mai înaltă cu un cap decât toți cei din preajmă, probabil era și complexată din cauza asta. O chema Lucia Dumitrescu Codreanu. Publicase o carte despre *Sistemul sociologic al lui T. Parsons* (în 1973), încă o carte scrisă eseistic, cu evidente calități literare, intitulată *De la Sisif la Prometeu* (în 1977), consacrată curentelor de idei în filosofia contemporană și mai târziu *La moartea lui Zarathustra nu plânge nimeni* (1981). Din cărți se vedea că este formată în spiritul culturii germane. Celebra profesoară de Istoria filosofiei moderne Florica Neagoe se îmbolnăvise de cancer, nu își mai ținea cursurile și în locul ei a apărut nu se știe de unde Lucia Dumitrescu Codreanu. La grupa în care eram eu nu a predat. Însă în scurt timp, această doamnă a reușit să-i învrăjbească între ei pe mai mulți dascăli mai în vârstă, anume îi acuza pe unii că ar fi făcut parte din Mișcarea legionară înainte de 1944, îi instiga pe evrei împotriva lor, cerea anchete în stil stalinist și mai cerea ca respectivii să fie dați afară din Universitate. Madama zicea că are probe, inclusiv fotografii cu profesori îmbrăcați în uniforma legionară. Nu știu dacă o fi fost cineva în spatele ei și, dacă da, cine anume. Dar pe atunci, prin anii '70, faptul de a fi făcut cândva parte din Mișcarea legionară nu mai era o chestiune care să fie privită ca un lucru neapărat grav în sine, în condițiile în care comunismul lui Ceaușescu virase spre naționalism / protocronism și reabilitase mulți foști legionari. Evenimentul nu mai era tratat cu dure măsuri administrative, cât mai curând cu bășcălie. Era larg cunoscută vorba de duh a fostului rector al Universității „Babeș-Bolyai”



Mircea Popițiu
acril pe pânză, 100 x 100 cm

Sursa (2021)

din Cluj, Constantin Daicoviciu, el însuși fost legionar devenit comunist, care ar fi zis într-un context de acest gen că și tomata când e tânără e verde, dar apoi când se coace devine roșie.

Discuțiile tensionate pe această temă din ședințele de Catedră au transpirat și în spațiul public. În primul rând, erau acuzați de legionarism doi profesori, logicianul Gheorghe Enescu și epistemologul Ion Stroie. Acesta din urmă fusese cercetător, aterizase și el recent la Facultatea de Filosofie, mi se pare în 1977, în urma restructurării institutelor de cercetare și a propus un curs care se chema „Relația dintre modelul epistemologic materialist-dialectic și cel cibernetic”. Omul voia să reabiliteze Cibernetica, disciplină care anterior fusese decretată de către factorii politici ca o falsă știință burgheză. Preda ideile lui Ștefan Odobleja și ale lui Norbert Wiener. Cursul lui nu avea o tematică riguros stabilită, iar Ion Stroie nu era un dogmatic și ne lăsa să enunțăm tot felul de opinii proprii. Pe mine a ajuns să mă aprecieze într-un mod mai aparte și, după un timp, la seminarii îmi trăgea un scaun lângă el la catedră și mă punea să conduc discuțiile. Eram în anul IV de facultate și mulți îmi ziceau, mai în glumă, mai în serios: „Uite, tu te-ai aranjat, o să rămâi asistent universitar”. I-am făcut profesorului și un mic rău neintenționat. O dată mi-a cerut să prezint un referat despre structuralism. Am găsit monografia lui Virgil Nemoianu *Structuralismul*, am fost încântat de carte și am prezentat-o pur și simplu. Dar era ceva ce eu nu știam, cu puțin timp înainte Virgil Nemoianu rămăsese în SUA, iar în țară devenise un autor interzis. Când m-a auzit ce citesc, profesorul Stroie s-a luat cu mâinile de cap și a încercat să mă stopeze, zicând că e o carte slabă, proastă etc., dar eu nu doar că nu m-am oprit, ci m-am înverșunat să-i demonstrez că, dimpotrivă, e o carte foarte bună. Din acel mic scandal de la seminar, prin Facultate s-a înțeles greșit, anume că profesorul Ion Stroie recomandă și dezbate la seminarii cărți interzise. Cu privire la acuzația de apartenență la Mișcarea legionară, Ion Stroie a ales să respecte proverbul românesc „câinii latră, caravana trece”, nu a negat și nici nu a încercat să se justifice, nu s-a implicat în polemici și a așteptat ca scandalul să se stingă de la sine.

Mai complicat s-a dovedit a fi însă cazul profesorului de Logică Gheorghe Enescu. Era un profesor renumit, ținea un curs greu de învățat, intitulat „Teoria sistemelor logice” și avea reputația că ar fi picat la examen la fără frecvență niște colonei de Miliție, care l-au amenințat în fel și chip, dar omul nu s-a lăsat intimidat. Era stăpân pe disciplina lui și avea un caracter puternic. E adevărat, în discuțiile particulare era un naționalist în sens cultural, un susținător ferm al valorilor culturale naționale. Când a fost denunțat de către Lucia Dumitrescu Codreanu ca fost legionar, profesorul Enescu la fel nu s-a panicat, a adus el însuși problema

în discuția organizației PCR pe Facultate și a cerut să fie prezentate probe. Problema era că Gheorghe Enescu (1932-1997) a avut opt ani atunci când au venit legionarii la putere și nouă ani când legionarii au fost alungați de la putere, deci era absurd să-l acuzi de apartenență la Mișcarea legionară. Se zicea că doamna Codreanu ar fi avut ceva poze cu Ion Stroie (care era mai bătrân) îmbrăcat în cămașa verde cu centură și diagonală, dar asta nu mai interesa acuma pe nimeni, lumea s-a concentrat pe meciul Gheorghe Enescu – Lucia Dumitrescu Codreanu. Mai ales că prof. Gheorghe Enescu a cerut ca, dacă acuzația se dovedește adevărată, să fie sancționat el, iar dacă acuzația este falsă, atunci să fie sancționată denunțătoarea. Era spre vacanța de vară în 1978.

Nu s-a mai organizat nici o ședință de analiză a acestor cazuri, dar la reluarea cursurilor din toamnă lectorul Lucia Dumitrescu Codreanu a dispărut din Universitate. A fost dată în reducere de activitate de la catedră și trimisă (din câte s-a auzit) la revista *Flacăra* a lui Adrian Păunescu. Este posibil ca factorii de răspundere de la partid care au decis această mutare să o fi făcut și la mișto, au trimis pe capul mare-lui poet pe o doamnă care era mai mare, mai grasă și era în stare să strige mai tare decât el. Certurile dintre cei doi dădeau prin ușa biroului zvon de titanomahie. Nu a rămas mult nici acolo, a început să publice prin revista *Era socialistă*, o oficiină a CC al PCR, a dat onorabilul statut de dascăl pe cel de propagandist deșănțat, apoi a fost angajată la TVR. Pe vremea în care Televiziunea Română transmitea doar două ore pe zi, redactorul Lucia Dumitrescu Codreanu avea emisiuni de câte o jumătate de oră, în care servea cu lingura mare dejecțiile demagogiei ceaușiste. Acolo a apucat-o luna decembrie 1989. Apoi a dispărut în același neant din care a apărut prin anii '70, pentru scurtă vreme, cadru didactic la Facultatea de Filosofie a Universității din București.



Mircea Popițiu
tehnică mixtă, 70 x 50 cm

Văzutul nevăzutului (2022)

Prezența vegetalului. Nucul

Mircea Moț

În *Mitologia română* a lui Romulus Vulcănescu creanga de nuc este asociată magiei erotice, în contextul farmecelor de dragoste. Valeriu Butură amintește, în *Enciclopedia etnobotanică română*: „cu frunzele de nuc fierte în lapte și calde încă se înfășura pânțele femeilor, ca să le ușureze nașterile”, iar în „unele locuri apa se vărsa la rădăcina unui nuc, ca să fie copilul frumos” (Apud Ștefan Borbély, *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, 2003, p. 133). Tot Valeriu Butură menționează că nucile sunt legate de ideea de sterilitate. Nici spațiul de sub nuc nu este benefic, consideră Butură: „sub nuc vin ielele și iau puterile celor ce dorm sub el, dintr-un picior sau din amândouă, din mâini sau din picioare” (*Ibidem*, p. 134). Citind *Degețica*, Ștefan Borbély reține coaja de nuc „folosită drept leagăn, ceea ce confirmă că nucul are legătură cu maternitatea și cu nașterea” (*Ibidem*, p. 134).

Semnificațiile simbolice ale nucului rețin atenția în mod deosebit. În *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, se menționează că „în tradiția greacă nucul era legat de darul profeției, existând chiar un cult al zeiței Artemis Caryatis, care a fost iubită de Dionisos, zeiță înzestrată cu darul clarviziunii și preschimbata în nuc cu roade bogate” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1995, p.352). Pe de altă parte, în credințele vechi ale unor popoare, nucul era un „arbor demonic”, acest demonism fiind contrabalansat de semnificațiile fructului său. Nuca e simbolul „fecundității și al fertilității”, uneori universul întreg este „privit ca o nucă” (Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007, p. 284). G. Coșbuc consideră că nucul este apropiat de simbolismul erotic al mărilor, dar și de simbolismul rodniceii, nucile fiind oferite întotdeauna colindătorilor care urează belșug.

Prezența nucului în literatură, în poezie sau în proză, accentuează repere ale imaginarului fiecărui autor, cu modalități artistice caracteristice, câtă vreme scriitorii optează entru anumite semnificații ale nucului și pentru anumite perspective de abordare.

La Eminescu, nucul este asociat trecerii, plecării și unei semnificative „scuturări” a frunzelor într-un anotimp al destrămării: „Vezi, rândunelele se duc,/Se scutur frunzele de nuc,/S-așează bruma peste vii –/De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?”

Într-o poezie mai puțin cunoscută, *Nucul*, G. Coșbuc așază nucul în „dosul casei”, de unde acesta proiectează o umbră protectoare, delimitând în același timp un spațiu al intimității: „Umbră ta-nvăluia rotundă/Masa cea de nuștiu-când,/Și-amândoi pe banca scundă,/Eu robind suflarea-n gură,/Și, eu acu-n cusătură,/Mama-mea cântând”. Spațiul de sub nuc este rezervat, pe de altă parte, jelierii celui plecat,

acest topos dobândind semnificații aparte: „Plânge-acum cântând sub tine,/Nucule, pe cel ce-i dus –/Nu mai vine-o nu mai vine!/Și-și îngroapă-n palme fața:/Cât de tristă-i sting ei viața,/ Neguri din Apus...”

Nucul reține atenția prin dimensiuni ce trimit, prin ideea de *boltă*, la o posibilă *imago mundi*, boltă sub care se spune aproape ritualic o poveste cu accente de mit: „Îl văd așa de bine...ii flutura oftatul/Sub bolta înfrunzită a nucului înalt,/Când începea povestea...” (Octavian Goga, *Poveste*). Să amintesc că la Goga nucii nu sunt doar „înalți”, ci și bătrâni, ca o sugestivă plasare a lor în spațiu și în timp („Zadarnic plânge vântul și nucii plâng, bătrâni”).

În poezia argheziană nucul este prezent într-un distih ce amintește predispoziția poetului pentru ludic: „Cade frunza de pe nuci,/Tălpi croite, de papuci.” (*Toamnă*). Nucul arghezian, surprins în contextul întregului, intră în rezonanță cu steaua, ca o sugestie a comunicării celestului cu teluricul: „Întâlnite-n vârful crucii,/Față-n față, steaua, luna,/Se privesc și, cite una,/Stelele deșteaptă nucii.” (*Miez de noapte*). Cu totul admirabil este poemul arghezian *Frunză palidă, frunză galbenă*, unde vegetalul stă sub semnul morții, al momentului în care ziua și noaptea își accentuează semnificațiile simbolice: „Miroase a piatră și ceară,/Și ziua intră în seară”. Materialitatea anulată lasă loc manifestării frumuseții: „Frunza când moare/Se face floare./Au adunat lună și lumină/Pomii în grădină/Și scutură soare”. Trupul descompus devine fluturele pur și inconsistent, iar nucii eliberează metaforic suflete: „Ați fost niște trupuri/Și v-ați făcut fluturi./ Nucule, suflete scuturi”.

În spațiul citadin din poezia blagiană, mierla își găsește refugiu în *soc* și în nuc. În tradiția românească „socul este integrat cultului strămoșilor”. Dacă ținem seama de faptul că tulpina acestei plante, goală pe dinăuntru, „e asimilată oaselor umane” (Ivan Evseev, *Op. cit.* p.380), cântecul mierlei se substituie vieții înseși: „Ce te miri că-n Cluj, prin soc și nuc,/mierla fluieră ca un haiduc?/Pune mierla-n glas și-n cânt ce știe./Fost-a Clujul scaun de domnie” (*Balada mierlei*). Idee întărită de altfel în același poem: „Unde-i cimitir, erau podgorii,/struguri frământau în căzi feciorii./Li s-a dat de-atunci la toți să-și culce/crucea oaselor în humă dulce”. În umbra nucului se consumă gestul unei figuri mitice: „Pan rupe faguri/în umbra unor nuci” (*Umbra*). Într-un timp în care „se înmulțesc prin codri mănăstirile”, iar „foile de ulm/răstălmăcesc o toacă” și, mai ales, când „o căra-ruie trece umbra/de culoarea lunii/a lui Crist”, zeul se hrănește cu mierea (alimentul socotit sacru, asociat nu întâmplător laptelui matern, după același Ivan Evseev), rupând fagurele ca sugestie a unei ordini severe. De amintit este prezența nucului în alt poem blagian, *Drumul lor*. Cei plecați lasă în urmă „foc”, „vatră”, „greier”, „prag”, „treaptă”, dar și „nuc”. Înainte de

a vedea semnificația nucului în seria acestor termeni cu conotații simbolice, să reținem că greierele este în mitologie un simbol al vieții – și în acest sens apare în textul poetic –, cântecul lui fiind socotit de obicei „de bun augur”. Nucul este, prin dimensiunile sale, un univers reproducând întregul, nelipsit aici de semnificațiile pe care le consemnează dicționarul de simboluri: „Toți morții se duc/undeva, fiecare/în urmă lăsând/foc, vatră și greier./prag, treaptă și nuc.” (*Drumul lor*). Într-un alt poem blagian, *Toate drumurile duc*, un spirit al nucului („duh de nuc”) imprimă zilei *verdele* sugerând vitalitatea și stimulând patima. Toate drumurile duc, în această semnificativă zi, către Joia focului și spre echilibrul amiezii (verdele fiind el însuși o culoare de echilibru între albastru și roșu): „Ziuă verde. Duh de nuc./Toate drumurile duc/unde-i raiul vântului,/dragostei, cuvântului./Toate drumurile duc/către Joia focului,/spre amiaza locului,/unde arde patima, /unde cântă lacrima.” (*Toate drumurile duc*).

Trecând la proză, amintesc doar că hora din romanul *Ion* are loc sub nuci, la Teodosia, văduva lui Maxim Oprea, nucul fiind plasat aici în contextul umbrei și al unei semnificative lumini albe: „Duminică. Satul e la horă. Și hora e pe Ulița din dos, la Todolia, văduva lui Maxim Oprea. Casa văduvei vine chiar peste drum de bisericuța bătrână, pleoștită și dărăpănată. Văduvia-i sărăcie lucie. Femeia a dat din rău în mai rău. Ce agonisește un cap de bărbat într-o viață întreagă, o muiere nepricepută prăpădește într-un an de zile, și mai puțin. Când a împreunat Maxim mâinile pe piept, în ograda erau clăi de fân, în cele două grajduri nu mai încăpeau vitele, în șură și sub șopron n-aveau loc carele. Se vedea de departe belșugul. Acuma ograda-i goală bătătură, iar în grajduri rage a pustiu o închipuire de vacă stearpă și veșnic flămândă.

Hora e în toi ... Locul geme de oameni ... Nucii bătrâni de lângă șură țin umbră. Doar câteva pete albe de raze răzbesc printre frunze gădilând fețele aprinse de veselie. Zăduful ațâță sângele lumii. Peste Măgura Cocorilor atârnă soarele îngălbenit de necaz că mai are o postată bună până la asfințit”.

În *La țigănci* o etapă a trecerii lui Gavrilescu spre spațiul grădinii țigăncilor este, după tei, marcată de nucul despre care profesorul vorbește cu ceilalți călători. Cel puțin în tramvai, Gavrilescu lăsase impresia unui adevărat cunoscător: „Sunt nuci bătrâni, continuă Gavrilescu, de aceea e atâta umbră și răcoare. Am auzit că nucul începe să dea umbră abia după treizeci, patruzeci de ani”. Cu toate că cei din jur nu par deosebit de interesați de problemă, Gavrilescu insistă: „Sunt nuci bătrâni, de cel puțin cincizeci de ani, începu el. De aceea e atâta umbră. Pe o arșiță e o plăcere”. Nucul implică un simbolism demonic și funest (nucul nu se plantează în curte sau în grădină, fiindcă la umbra lui nu cresc alte plante). Este de reținut însă că simbolismul „demonic și funest” este contrabalansat de semnificațiile fructului său, care este „simbolul fecundației și al fertilității”, nucul participând la „actele magice de fertilitate și de fecunditate” (Ivan Evseev, *Op. cit.* p.285).

Oradea în portret teatral

Alexandru Jurcan

Trebuie să recunosc: sunt fericit când primesc invitații la teatru. Ca să nu mai vorbim de festivaluri. Teatrul, ca și lectura, e un viciu... nepedepsit, sublim și magic. O invitație incitantă de la Oradea, 9-16 octombrie 2022. Festivalul *Portret de autor* – Florian Zeller, continuat cu un *Portret trupa Ios.f Vulcan*. Un festival oarecum inedit, coroborat cu lansări de carte și conferințe, plus inaugurarea sălii *Transilvania*, un studio elegant și multifuncțional.

Florian Zeller (n. 1979, Paris) e dramaturg, romancier, scenarist, regizor de teatru și de film. În 2020 a scris un scenariu după piesa sa *Tatăl* și el însuși a regizat filmul omonim, avându-i în distribuție pe Anthony Hopkins și Olivia Colman. Acum la Oradea piesa a fost jucată de Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad, în regia lui Radu Iacoban. Perspectiva epică aparține bătrânului tată, care suferă de demență senilă – boala înfricoșătoare a secolului. Convenția auctorială este ca spectatorul să nu perceapă ce e real și ce nu, mai ales că ambiguitatea identitară se instituie treptat. În rolul principal: Ovidiu Ghiniță, convingător, frisonant, într-o interpretare viscerală. Ceasul devine obsesia lui, adică acel ceva concret care-l mai leagă de o lume care se disipează gradat în mintea sa bolnavă. Scenografia semnată de Tudor Prodan potențează drama în singurării din cauza bolii. E un cub transparent, o cușcă, un acvariu cu lumină lăptoasă, metalică (ca emanații ale creierului). Regizorul e atent la nuanțe, sunetele reverberază, tensiunea crește, viziunile și halucinațiile sporesc... „simt că-mi pierd crengile și frunzele”... Mi-am amintit de filmul lui Gaspard Noé – *Vortex* – pe aceeași stranie temă, cu apartamentul-colivie, unde totul radiază anxietate. E tragedia bătrâneții cu așteptarea finalului atroce.

Piesa *Mama* de Florian Zeller a fost jucată de Teatrul Nottara din București. Regia: Cristi Juncu. În distribuție: Catrinel Dumitrescu și Sorin Cocîș. Aici mama trăiește demența senilă. Copiii au plecat, nimeni nu mai are nevoie de ea, soțul e mereu absent. Ca în piesa *Tatăl*, asistăm la amestecul de realitate și imaginație, la scene reluate cu mici variațiuni. Adevăr, minciună, afecțiunea maladivă a mamei (ca în romanul *Ir.fernul tandreței* de Alain Bosquet), rochia roșie, dansul cu brize incestuoase, halucinațiile, pastilele, crudele adevăruri – totul într-un carusel halucinant, dar perfect orchestrat de regizor. Pereții sunt plini de desene, butucul și securea au accente de *horror* (sugestivă scena recurentă cu mâna din perete care întinde securea vindicativă), din masă răsar capete umane misterioase (scenografie relevantă semnată de inconfundabila Carmencita Brojboiu). În rolul titular convinge Catrinel Dumitrescu, la o maturizare artistică perceptivă, selectivă, pregnantă.

Trilogia se termină cu *Fiul* de același Florian Zeller. De data aceasta piesa e jucată de teatrul-gază – Teatrul Regina Maria, Trupa *Ios.f Vulcan*, în regia lui Bobi Pricop. În rolul tatălui, actorul-fetish al teatrului, Richard Balint, care joacă pentru prima dată alături de fiul său Robert Balint (fiul din piesă), elev de 13 ani la Colegiul Național *Ios.f Vulcan* din Oradea. Nicolas e un adolescent la vârsta complicată a clarificărilor interioare, cu haosul traumelor sulfuroase, între părinți divorțați, oscilând între sentimente contradictorii. Spectacolul e o premieră națională. Alt eveniment notabil: se joacă în sala

Transilvania, inaugurată în seara cu *Fiul*. Da, omul sfințește locul... Bucurii eferescente, perene. Să vedem... Un triumf pe scena cu pereți albi, imaculați (scenografia Oana Micu). E vârsta inocenței, dar în dreapta e un intrând oblic, un fel de... vizuină, unde se retrage introvertitul Nicolas („viața e prea grea pentru mine”). El se plânge că nu e ca alți oameni, poartă uneori măști, într-o pornire autistă, își face răni cu cuțitul. Robert Balint alege o frazare neutră, în acord cu fragilitatea personajului. Richard Balint e omniprezent, empatic, gata să salveze glisările adolescentului. O scenă impresionantă, care devine metafora vizuală conotativă: invazia păpușilor-animăluțe negre, ca un coșmar reiterat. Adunarea lor spre final proclamă speranța. Da, un text didactic, moralizator la vedere, poate prea convențional.

În partea a doua a festivalului am văzut premiera (în prezența autorului) *Până când moartea ne va despărți / Liselotte și luna mai* de Pozsgai Zsolt, în regia lui Daniel Vulcu, cu Răzvan Vicoveanu și Georgia Căprărin. O tragi-comedie la care se râde non-stop, iar uneori e râsu’-plânsu’, mai ales la ritualica plecare a... morților, într-un dans funambulesc (excellentă găselniță regizorală, de liant între scene). Normal că revelația rămâne actorul Răzvan Vicoveanu, care joacă cinci roluri diverse, cinci portrete grotesco-umane, în registru proteic.



Suntem într-o cameră în care trăiește Liselotte cea singură, care-și caută alesul cu emoție (scenografie multifuncțională: Oana Cernea – să nu uităm dulapul și hainele, care tronează la mijloc). Actrița Georgia Căprărin reușește un slalom impresionant printre stări diverse, în confruntări diferite, cu echilibru actoricesc de excepție. O regie curată, tonică, empatică.

Nu am ratat *Opera de trei parale* de Brecht, în direcția de scenă a lui Victor Ioan Frunză. Scenografia: Adriana Grand. Cred că joacă în spectacol toți actorii trupei orădene. Nu lipsesc Richard Balint, Răzvan Vicoveanu, Daniel Vulcu, Adela Lazăr, Alina Leonte... E lumea marginalilor acolo în piesă, se cântă (orchestra e prezentă), se schimbă decorul în ritmuri picarești, iar afară e sărbătoarea orașului (16 octombrie, 2022), cu artificii și muzică, precum un fel de pandant... și din nou am pierdut granița dintre ficțiune și realitate, reconciliind tot ce părea fracturat în universul mundan. *Bref*, un festival de o forță empatică revigoratoare. ■

Tabula Rosa

Codruța Cadar

Printre spectacolele Festivalului Internațional „Puck” de anul acesta se numără și *Tabula Rosa*, venit tocmai de la Teatrul de Păpuși „Hop Signor” din Grecia. Producția ne prezintă în doar 30 de minute povestea unui scriitor absorbit de munca sa și se folosește doar de imagine, sunet și lumină pentru a media povestea.

Intrăm într-un spațiu plin de personalitate, chiar dacă el va rămâne aproape pe tot parcursul spectacolului alb-negru: camera unui scriitor. Vraful de manuscrise și ciorne este frumos sugerat prin tencuirea acestora direct pe pereți, spațiul camerei rămânând astfel în principal curat, simplu, cât se poate de practic – cu un pat, o oglindă, o fereastră și biroul de lucru. Alb. Aproape totul alb, exceptând petele cafenii de pe manuscris – dovadă că au fost muncite, mânuite cu palme transpirate care pocesc cerneala mașinii de scris. Iar scriitorul? Alb și el, făcut din *papier mâché*, cu contururi iregulate, simplu, atât de simplu și de plat, atât de omogen în lumea camerei lui, încât nu are nevoie nici să-i fie punctate hainele. Nimic nu mai contează în afară de munca scriitorului, astfel încât totul devine o pagină goală ce așteaptă să fie umplută, inclusiv el însuși. De fapt, am putea să spunem că el nu așteaptă să fie investit cu un soi de conținut, ci că el se golește de acesta. Noapte după noapte, scriitorul adoarme cu ceva mai înalt și mai mare decât se trezește. La început această schimbare e doar un lucru curios, dar prea puțin important în comparație cu munca ce trebuie făcută. Abia în momentul în care scriitorul ajunge să se cațere pe birou și să poată tasta la mașină doar cu picioarele – acum, foarte micuțe și scurte chiar și acelea –, lucrurile devin serioase. ■

Spectacolul, în 30 de minute scurte-scurte pentru calitatea poveștii, a mânăuirii și a atmosferei, prezintă o problemă reală a creatorilor de orice fel: pierderea sinelui în fața câștigului creației tale. Creația e parte din tine, dar oare ce se întâmplă în momentul în care devine mai importantă decât corpul tău, timpul tău, viața ta în afara ei? Merită să faci acest sacrificiu? Și dacă merită, oare e sustenabil? Oare cât de mult poți să crezi prin sacrificiu? Și, cel mai important, ce se întâmplă în momentul în care creația ta prinde viață sub ochii tăi – și știi că *tu* ai creat-o? Spectacolul pune aceste întrebări fără a rosti cuvinte. Și din cauza asta apasă mai tare, cântăresc mai mult. E meritul artiștilor eleni (Evgenia Tsihliia, Stathis Markopoulos, Thanos Sioris, Antonis Skamnakis) că, deși succint, produsul lor are un impact așa de intens.

Tabula Rosa merită să fie mai lung și merită dezvoltat. Spațiul, personajul, acțiunile, luminile și umbrele, universul sonor sunt mult prea fermecătoare. Dar, chiar și așa, spectacolul se reîntoarce în Grecia cu două premii oferite de Festivalul Internațional „Puck”: premiul pentru „dramaturgia imaginarului” și premiul special al juriului (Luise Lapointe, director al Festivalului de la Casteliers din Montreal, Canada; Sun Wook Hyon, managerul Festivalului din Chuncheon, Coreea; Raluca Sas Marinescu, cadru didactic la Facultatea de Teatru și Film a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca și scenograful Epaminonda Tiotiu) pentru mânăuire. Și pe bună dreptate. ■

Dragostea și cinematograful

Mihai Fulger

Ramona, primul lungmetraj scris și regizat de cineasta spaniolă Andrea Bagney, a avut premiera mondială în competiția „Proxima” a Festivalului Internațional de Film de la Karlovy Vary (KVIFF) din 2022 și, deși bine primit de critică, nu a intrat în palmares. Protagonistei eponime îi dă viață Lourdes Hernández, o cantautoare indie-folk lansată sub pseudonimul „Russian Red”. Căutând interpreta perfectă pentru proiectul ei de suflet, regizoarea nu a găsit-o printre actrițele spaniole, ci pe YouTube, în clipurile cântăreței stabilite în SUA. Decizia cineastei a fost justă, căci Lourdes Hernández este o apariție magnetică și memorabilă.

După ce și-a trăit o bună parte din viață la Londra, la depășirea pragului psihologic de 30 de ani, Ramona (ea preferă să i se spună „Ona”, poate fiindcă varianta completă îi amintește de părinții ei morți într-un accident rutier, care au numit-o astfel după un cântec al lui Bob Dylan) a hotărât să-și construiască o nouă viață la Madrid. Împreună cu iubitul ei, Nico (Francesco Carril), un bucătar-șef cu care are o relație încă din liceu, Ramona s-a mutat în cartierul Lavapiés, într-un apartament cu chirie accesibilă, aflat într-o clădire frecventată de narcomani (ca atare, nevrotica protagonistă tremură de fiecare dată când e nevoită să urce singură pe scări până la etajul ei). În Madrid, ea lucrează ca dădăcă, face traduceri și încearcă să se impună ca actriță.

În ziua de dinaintea primei sale audii, Ramona îl întâlnește pe Bruno (Bruno Lastra), iar între ei se formează o conexiune imediată. După câteva ore

petrecute împreună, Bruno îi declară sincer că s-a îndrăgostit de ea, ca și ea de el, dar Ramona îl respinge ferm. În dimineața următoare, la casting, ea descoperă că Bruno e chiar regizorul filmului pentru care dă probă. El îi oferă instantaneu rolul principal, însă Ramona refuză să joace în film. Totuși, Nico o convinge că nu își permite să dea cu piciorul unei asemenea șanse numai pentru că regizorul cu care urmează să lucreze s-a amoretat de ea.

Ignorându-se componenta sa reflexivă, debutul semnat de Andrea Bagney a fost prezentat adeseori, inclusiv în catalogul KVIFF, drept o comedie romantică. Totuși, deși are romantism cât cuprinde și nici momentele amuzante nu lipsesc, *Ramona* se îndepărtează de *romcom*-ul hollywoodian standardizat după formula „băiatul cunoaște fata, băiatul pierde fata, băiatul recâștigă fata”. Desigur, Andrea Bagney privilegiază perspectiva protagonistei sale, însă totodată conferă coerență și credibilitate și celor două personaje masculine, astfel încât dezvoltarea narativă nu pare artificială. Mai mult, alegerea Ramonei este justificată subtil și în secvența de casting decontextualizată din ultimul act.

Analizând comportamentul celor doi bărbați din viața protagonistei și rezistând tentației de a ține partea pasiunii tumultuoase în defavoarea dragostei trainice, se observă că filmul spaniol răstoarnă ecuația știută. Șarmantul Bruno este de fapt egoist și manipulator, o presează pe femeia dorită să renunțe la tot, aruncând toată responsabilitatea pe umerii ei, dar nu se străduiește s-o înțeleagă. În acest timp,



Lourdes Hernández în „Ramona” credit foto @Best Friend Forever

devotatul Nico, care o încurajează în carieră și are încredere în Ramona, îi creează condițiile necesare pentru a lua decizia cea mai bună.

Filmat pe peliculă de 16 mm (*o rara avis*, așadar), *Ramona* este predominant alb-negru, însă secvențele în care protagonista dă probe și joacă în filmul-din-film sunt color, regizoarea potențând astfel jocul dintre „realitate” și „ficțiune”. În scenele exterioare apare un Madrid aproape pustiu, fiindcă producția a avut loc în plină pandemie, ceea ce conferă poveștii de iubire un aer suplimentar de magie. Narațiunea liniară e structurată inteligent în șase capitole, iar fluența sa beneficiază de pe urma bucăților din Ceaikovski și Beethoven, folosite mai ales în secvențele de montaj.

La prima vizionare de la KVIFF, filmul mi-a amintit de Noul Val Francez, însă Andrea Bagney declară în interviuri că a fost influențată de comedii dramatice nord-americane, precum *Apartamentul* (Billy Wilder), *Manhattan* (Woody Allen) și *Francesca Ha* (Noah Baumbach). Oricare i-ar fi fost influențele, e limpede că *Ramona* își are originea într-o mare dragoste pentru cinematograful. Nu întâmplător, în ultimul cadru din film protagonista, rămasă singură într-o sală de cinema, privește către noi din ecran și parcă ne face cu ochiul.

showmustgoon

Ce a mai rămas din timp (II)

Dana Pughineanu

Dar timpul nu dispare (cel puțin pentru capacitatea umană de percepție) doar în procesele HFT (high-frequency trading). Aici celebrul *time is money* devine *time in no time is money*, prin urmare, timpul perceptibil este o pierdere de timp. Societatea pare să nu facă altceva decât să încerce să țină pasul cu acest *no time*. Industria atenției are ca materie primă dereglarea timpilor pe măsura omului. Sunt multe date și studii științifice care atestă dispariția noastră ca ființe ale duratei. Cartea lui Johann Hari, *Hoții de atenție*, trece în revistă câteva dintre aceste descoperiri: „în medie, un student [american] își schimbă centrul de interes la fiecare 65 de secunde. Cei mai mulți dintre ei se concentrează pe o unică activitate timp de doar 19 secunde”. Situația nu stă mai roz nici în cazul adulților care lucrează la birou. În medie, un angajat se concentrează pe o unică sarcină timp de 3 minute. În plus, „americanul obișnuit petrece pe telefon trei ore și cincisprezece minute. Într-un interval de 24 de ore, ne atingem telefoanele de 2617 ori.” Timpul acordat monitorizării unor informații noi, oricât de dramatice ar fi ele s-a modificat și el. Pe Twitter, de exemplu, „în 2013, o temă rămânea în topul 50 celor mai discutate subiecte preț de 17,5 ore. Până în 2016 timpul a scăzut până la 11.9 ore”. Continua inundare a feedului cu informație degradează nu numai atenția individuală ci și pe cea colectivă. „În 1986, dacă

puneai cap la cap toate informațiile pe care le primea, în medie, un om – în format scris, radio și TV –, ar fi echivalat cu informația zilnică din 40 de zile. Până în 2007, volumul de informație crescuse la echivalentul de 174 zile pe zi.”

La fel ca bunurile de bază, precum un aer curat sau o mâncare sănătoasă, inclusiv capacitatea de a ne folosi în mod benefic propriile capacități mentale va fi un lux. Sune Lehmann care a condus un studiu pe o durată de opt ani privind capacitatea de concentrare crede că în viitor „vom avea o clasă superioară de oameni foarte conștienți” (adică oameni care înțeleg și își permit să trăiască între limitele normale în care corpul și atenția funcționează), și restul societății care va avea „tot mai puține resurse cu care să combată manipularea și, astfel, va trăi din ce în ce mai mult în interiorul calculatoarelor, fiind din ce în ce mai manipulată”.

Concluzia cărții lui Hari este demnă de redescoperirea roșii și a apei calde. Lucruri care păreau de la sine înțeles pentru generații precum cele ale bunicii, au azi nevoie de nenumărate studii pentru a fi „demonstrate”. Se pare că oamenii au nevoie „să facă lucrurile pe rând, să doarmă mai mult, să citească mai multe cărți, să-și lase mintea să rătăcească”. În privința unei revolte pentru atenție (dar cine să o facă?) care ar trebui să fie la fel de urgentă precum acțiunile necesare combaterii crizei climatice, din nou,

răspunsul pare să vină din trecut: nevoia sindicatelor care să militeze pentru „beneficiile deconectării” (revenirea la ziua de lucru de 8 ore...). Puțini patroni luminați au înțeles că oricum, timpul oricât de lung petrecut la birou, în stres, lipsă de atenție și continue întreruperi nu folosește afacerii. Andrew Barnes din Noua Zeelandă a introdus în compania sa săptămâna de lucru de 4 zile după ce a aflat că un angajat obișnuit era „implicat direct în muncă mai puțin de trei ore pe zi”. Angajații lui, la fel ca alți nenumărați cercetători au descoperit (din nou) roata, realizând că „felul în care oamenii sunt construiți este să aibă timp de repaus și atunci vor fi mai productivi”. Sindromul de care suferă angajatul (acasă sau la birou) se numește brain overload. Creierul înecat într-o mare de informații este nevoit să ia extrem de multe „decizii” (pe unele nici nu le face în mod conștient). Cu cât mai multe decizii ia, cu atât incertitudinea crește, deoarece aceste așa-numite decizii nu sunt decât o constantă distragere. Cel mai îngrijorător aspect este că acest șuvoi constant de distrageri este sunt percepute și ca sursă de stres și ca mod de relaxare. După orele de muncă, conectarea la un device, de care, de fapt nu te poți deconecta (rețelele sociale) este forma de „odihnă” pe care mulți o practică. A rula cu orele filmulețe tiktok sau reelsuri este probabil cea mai accesibilă formă de „deconectare”. Aici, după cum vom vedea, se naște economia atenției, unde bunurile și banii vor căpăta alte valori, iar rulara lor se va face prin alte metode decât învechita capturare a loialității clientului.

De fapt este vorba de un timp atât de fragmentat încât el devine un spațiu timp continuu... o unica halcă de timp

Contrapunct în patru game

Ana Amelia Dincă

În data de 7 octombrie s-a deschis la Muzeul Județean de Artă „Ion Ionescu-Quintus” din Ploiești expoziția „Contrapunct în patru game”, pe simeze fiind prezenți Bogdana Contraș, Dalia Bialcovski, Gabriela Aniței și Ion Vișan. Organizatorul evenimentului este colecționarul de artă și scriitorul Victor Adam, cel care și-a lansat, cu această ocazie, volumul de versuri *Cimitir fără cruci*. Expozanții, aparținând unor generații diferite, au o creație plastică în plină desfășurare, putându-se identifica drept personalități de sine stătătoare în arealul fenomenului artistic contemporan. Astfel, epurate de greutatea materiei picturale, compozițiile Bogdanei Contraș evocă armonia totală a ființei sale cu materia, reprezentată printr-o imagine limpede pentru privire, care te liniștește și te îndeamnă să descoperi natura și poveștile ei. Raportul cu starea de meditație a artistei aduce aproape de noi o imagine elaborată, cu formele schematizate expresiv, peste care culoarea devine afectivă datorită vecinătăților și contrastelor ponderate ca intensitate, scoțând la lumină elemente care vorbesc despre frumusețea acestei lumi.

Definite cu mare siguranță a desenului, cu detalii care punctează plasticitatea structurilor, într-un areal cromatic unde forma generală se alătură amănuntului, legendele acestea personale creează alternanțe de spații și profunzimi peste care componentele aplicate construiesc ambianța unui câmp vizual, apropiat uneori de gândirea orientală, alteori lăsând să transpară substratul vechilor fresce romane, în ceea ce privește monumentalitatea expresiei simple, și fiind de o rafinată intensitate tonală.

Una dintre temele prezente într-o serie de lucrări ale Bogdanei Contraș este plutirea, mișcarea lentă a penelor unor păsări în aer sau a bărcilor, stabilind corespondența dintre diferite principii senzoriale. Cu reprezentări de această factură, artista induce o tentă suprarealistă picturii sale, atunci când copacii locuiesc pe insule plutitoare, când sunt luați de vânt sub impulsul unei magii, când sunt hrăniți de pești sau când lumina, care le învâluie coroanele, pare a fi ireală prin strălucirea ei vibrantă și proaspătă. Imponderabilitatea este un sentiment dominant, iar tușa divizată, așezată ritmic sau gestual, cu diferite intensități de nuanțe, creează variate fizionomii, după cum sunt atingerile abia perceptibile ale pânzei ori traseele mai prelungi, exaltând prin picturalitatea lor arealul imaginii. Elementele primordiale se pot citi printre arhitecturile vegetației ominiprezente, păstrând notele lirice specifice Bogdanei Contraș, care o particularizează în contextul picturii generației sale, atât prin stil, cât și prin puterea de a visa.

Natura umană și vegetală conviețuiesc în pictura Daliei Bialcovski, artista pentru care arcurile arborilor și blândețea figurilor feminine se completează într-un discurs vizual, unde face recurs la o cromatică extrem de delicată, având subtilități estetice în susținerea formală și ideatică a unui fragment imagistic, ivit din experiența directă a artistei cu mediul existențial imediat. Sugestii de naturi statice vin să completeze, prin suprafețe largi de culoare, contextul unor compoziții unde subiectul plastic este principalul actant, diseminat în puține nuanțe, elegante și sugestive. Acestea se

proiectează ca aranjamente pe fundalul unor copaci ori ca reluare a unui element prezent în compoziție și repictat la o altă scară, în același câmp vizual. Complementarele roșu și verde, rozul grizat, brunul, roșul și multă lumină sintetizează reperatele morfologice ale imaginilor, punând în evidență expresii obținute prin diafane atingeri de pensulă, părând așezate la prima, dar aplicate cu siguranță și cu o remarcabilă sugestivitate. Portretele de tineri femei, evocate în *Buchetul miresei* sau *Cununa cu rouă*, au o delicatețe ce le apropie de o relatare poetică, tentele ludice rezultând din impresia de vibrație a culorii, evocând aceeași măiestrie prezentă și în datele chipului uman, relevând o trăire interioară, o spiritualizare specifică ființelor pure, cărora Dalia Bialcovski le imprimă emoții sincere. Și arborii sunt înzestrați cu suflul unor ființe care evocă statornicia, dar mișcarea lor rămâne caracteristică prin contorsiunile grafiante ale trunchiurilor și prin racursiuri. Poziționarea variată a acestora în spațiu indică vederi perspective, ecleraje obținute din efectele subtile ale tonurilor, devenite uneori doar o atingere și făcând din metamorfoza reprezentărilor elemente fragile și prețioase, contrar puterii lor biologice. Aceste trimiteri peisagistice au aceeași forță de sugestie ca lucrarea *Veteranul*, comunicarea structurilor din jur fiind extrasă din natură și redefinită prin forme stilizate, modern interpretate, evidențiind corespondențele dintre diferitele componente ale cosmosului din care facem parte.

Percepția asupra motivelor de inspirație vine din lumea fizică la Gabriela Aniței, cea care are acces la figurativul interpretat, prin capacitatea de a înțelege forma, atmosfera de culoare, simplitatea monumentală a naturii și importanța desenului, care transpare în secretul fiecărei lucrări. Seria de compoziții, a cărei sursă se află pe țărmuri și în arealul acvatic, rezonază cu fluxul energetic al artistei, devenit descriptiv în aplicarea tonurilor și în generarea de tușe, lăsând pe pânză urme ale unui timp nenumit. Artista păstrează iluzia tridimensionalului atunci când abordează elementele selectate, dând impresia că rotunjimile structurilor pe care le reprezintă se află în aceeași realitate cu noi. Însă Gabriela Aniței, pentru care picturalitatea rămâne principalul reper vizual al imaginilor create pe armătura desenului, nu se îndepărtează de normele constitutive ale spațiului plastic, păstrându-i toate datele compoziționale. Începând cu respectarea registrelor perspective, a distinselor griuri și brunuri, a entităților preluate din lumea marină sau din peisagistica din jur, cărora le imprimă stilul personal, acestea devin abstracte, în detaliu, dar pot fi reperate ca notă recognoscibilă, în ansamblu. Mijloacele de expresie sunt foarte bine susținute în spațiul bidimensional pe care Gabriela Aniței îl formulează logic, de aceea el are o puternică plasticitate. În acesta, observăm identitatea cosmică a naturii terestre, învăluită în tipul de pensulație, care definește discursul imagistic al Gabrielei Aniței, îndreptat spre detalii de structuri geologice sau spre însăși splendoarea biologică a vegetalului, pe care omul contemporan nu are timp să le mai identifice. *Pe plajă*, *La așfințit*, *Liniștea dimineții*, *Stânci încălzindu-se la soare*, *La mal* sunt lucrări în care dinamismul aplicării tușelor și alternanța de plin și gol pun în evidență capacitatea artistei de a extrage din natură esența unor detalii formale, pe care le



Gabriela Aniței

corelează cu planurile ample de culoare modulată, lăsând să se observe cu ușurință sinteza compoziției, gândită cu rațiune. Acumularea de juxtapuneri tonale este prezentă și în *Căluș de mare*, *Iepurele*, *Berbeci marini*, *Odihna murenei*, *Țestoasa*, prin intermediul cărora Gabriela Aniței creează o ambianță ce pare a veni din zona subconștientului, dând impresia de fantastic. Păstrând convențiile structurale cerute de principiile compoziționale, dar luându-și libertatea de a reconstrui formele cu amprenta stilului său, care o face identitară, artista vine în peisajul plastic românesc cu o mare forță de expresie și cu un rafinament caracteristic.

O altă viziune detectăm în arta lui Ion Vișan, care este supusă experimentelor, dintr-o formă oarecare acesta putând să obțină, prin implicarea tehnicilor, imagini în care o suprafață pictată sau de sinteză redă ipostazele unei permanente comunicări între creator și motivul său de reprezentare. Artistul poate multiplica același motiv vizual, conferindu-i fiecărei compoziții o nouă identitate, o cromatică diferită și un mesaj special. Maxima vizualizare rezultată din alăturarea de planuri largi de culoare cu elemente grafice repetate creează impresia unei tensiuni, sesizabilă în seria de lucrări *Plase pescărești*. Subiectul este incitant prin starea lui de a fi pictogen ca structură și denotă un plastician receptiv la cunoscute norme compoziționale, pe care le aplică și le adaptează contextelor sale de expresivizare. Picturalitatea este discret percepută prin suprapunerile ei nobile, creând scilipiri surdinizate sau aplatizări ale suprafeței, ce par a reda planuri îndepărtate ale peisajului, ele însele lăsând la vedere ritmuri asemănătoare unei mișcări. Nici „fațadele” vechiului lăcaș de cult, reprezentat în serie, nu sunt lipsite de un farmec aparte, atunci când artistul le atribuie nenumărate conotații stilistice, evocatoare și structural, și din punct de vedere al efectului optic. Același segment imagistic este reperabil sub amprenta unor trimiteri către direcții variate, de la pictural la decorativ, de la o fază grafică la una descriptivă, demonstrând că frumusețea elementelor de limbaj plastic nu necesită o complicare a expresiei, ci o înțelegere a principiilor care te fac să ajungi la simplitate. Remarcabilă este și diversitatea tehnicilor folosite, tempera pe carton, colaj, tuș, care completează căutările permanente ale artistului de a face discursul vizual mai incitant în cadrul unui demers care îl definește. Toate aceste explorări cuprind frânturi din realitate, au forme bine conturate și vorbesc despre cutume, despre credință și obiceiuri, fiind mult mai mult decât o selecție aleatorie de geometrii, caracterizate de unicitate prin maniera de lucru, mereu schimbată, dar sub aura unui discurs recognoscibil. ■

Imaginarul tehnologic în arta contemporană

exterioară, devenind o practică artistică care servea explorării modului de utilizare a tehnologiei în producția artistică, dar rămânând un discurs marginal față de arta *mainstream*. Treptat, pe măsură ce folosirea inovațiilor tehnice viza și reliefa un sens complex, adeseori simbolic al mesajelor, în lucrările artistice începea să transpară procesul de internalizare a imaginarului tehnologic, servind deopotrivă reflecțiilor referitoare la relația individului cu mediul și comunicării informațiilor despre o lume în mișcare și evoluție novatoare. Acest proces se diversifică și se consolidează ajungând să devină o calitate intrinsecă a actului artistic în arta contemporană.

Acum imaginarul tehnologic permite chestionarea prezentului ca timp al trăirii într-o civilizație tehnologică, afirmarea tendințelor de negare a spațiului și timpului limitat al condiției noastre planetare și chiar de evadare a omului în alte spații, virtuale sau doar intuite. Provocate de supunerea imaginarului tehnologic impulsurilor creatoare, aceste transformări neașteptate ale fragmentelor realității pot să fie cheia de interpretare a lucrărilor expuse pe simenze la Muzeul de Artă din Cluj Napoca, în perioada 25 oct-13 noiembrie 2022. „Chromatic Incursion of Memory” este o expoziție surprinzătoare, chiar neașteptată. Încă de la prima privire, lucrările de mari dimensiuni expuse de pictorul de mare Mircea Popițiu impresionează prin culorile intense, compoziție, diversitatea formelor și energia gestului.

Impresia de impregnare tehnologică a formelor mai mult sau mai puțin geometrificate regăsite pe pânzele de dimensiuni mai mici poate sugera interpretarea imaginilor. În acest caz, imaginile se constituie din forme neregulate, mai mari sau mai mici, sugerând înfruntarea și rearanjarea fragmentelor civilizației noastre tehnologice după o ordine aleatoare și înghețate pe pânză fără vreun indiciu asupra formei finale.

Alteori, obiecte mai mari sau mai mici sunt așezate la intersecția câmpurilor mari de culoare intensă, sugerând încercarea obiectelor lumii de



Mircea Popițiu

Nocturnă în port (2022), acril pe pânză, 70 x 100 cm

a ființa și de a se menține într-un echilibru fragil prin renunțarea la luptă (*In derivă*) sau prin scufundarea în adâncuri (*Abis, Ultimul voiaj*). Câmpurile de albastru și roșu intens, tonurile de galben și gri, limitate de linii fine sugerează o neliniște profundă, chiar dacă nici o ființă umană nu populează acest spațiu imens. Dar privitorul știe, simte undeva, acolo, prezența umană, ceea ce explică modalitatea plină de emoție în folosirea culorilor, prin crearea unor zone mari de culoare aproape uniformă, care ne amintește lucrările expresionismului abstract al lui Mark Rothko sau Barnett Newman. Liniile subțiri care despart câmpurile mari de culoare funcționează ca elemente de echilibrare a zonelor spațiului pe verticală și pe orizontală. Această alegere minimalistă asigură atragerea și concentrarea atenției privitorului asupra obiectelor plasate la intersecția zonelor spațiului marin și celest și asigură un echilibru desăvârșit acestor lucrări. În plus, nu putem ignora sugestiile onirice ale acestor pânze, impresia de rezolvare a subiectului sub impulsul unei sugestii transcendente.

Alte imagini par să descrie un spațiu care nu are nici o legătură cu ceva cunoscut din lumea

noastră pământească, semănând mai degrabă cu lumile imaginate de Arthur C. Clarke și Isaac Asimov (*Sursa*). Urmând această logică, descoperim că încercarea omului de a căuta alte lumi și de a-și reconstrui lumea pe o altă planetă poate fi marcată fie de eșecul încercării individului de a transcende limitele condiției umane (*Aripi pierdute*), fie de descoperirea posibilității viețuirii într-un nou spațiu (*Sursa*) sau de acceptarea existenței unei lumi transcendente (*Doina Păuleanu în locul ei din cer*). Congruent cu sugestia continuității vieții formele propuse de artist se rotunjesc, liniile se mlădiază, iar culorile devin mai păstoase sau mai rafinate.

Impresia irumperii tehnologiei în lumea imaginată de artist se intensifică pe măsura contemplării, receptării, înțelegerii și construirii semnificației lucrărilor, iar faptul că realitatea prezentată de artist este trecută prin filtrul memoriei mă îndreptățește să spun că Mircea Popițiu vorbește despre lumea noastră într-un limbaj artistic adecvat, dar reelaborat, potrivit intuiției și talentului său creator.



Mircea Popițiu

Triptic (2021), acril pe pânză, 100 x 280 cm

sumar

semnal

Alexandru Șfârlea
Mirosuri și-un pic de... rest 2

editorial

Mircea Arman
Imaginativul poetic transuman, homo oeconomicus și postumanul (I) 3

filosofie

Viorel Igna
Exercițiile spirituale, o terapie filosofică de inspirație stoico-platonică (III) 5

Vasile Zecheru
Philosophia mirabilis (III) 8

diagnoze

Andrei Marga
Justificare și legitimare 10

eseu

Iulian Cătălui
Realismul magic latinoamerican și universal: perspective literare și filosofice (III) 13

religia

ÎPS Andrei
Pastorală de Crăciun 15

istoria literară

Radu Bagdasar
Scriitorii moderni 16

recitiri

Adrian Dinu Rachieru
Alexandru Ivasiuc, un reformator uitat? (II) 18

social

Ani Bradea
Camilian Demetrescu,
de la arta modernă la redescoperirea sacralului 21

interviu

de vorbă cu Irina Petraș
„Sunt muritoarea care citește” 24

comentarii

Adrian Lesenciuc
Fragmente și noduri 26

Christian Crăciun
Matematica Poeziei 27

cartea străină

Ștefan Manasia
Minienciclopedie nazistă islandeză 29

file de jurnal

Nicolae Iuga
Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie
din București (XXIII) 30

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Prezența vegetalului. Nucul 31

teatru

Alexandru Jurcan
Oradea în portret teatral 32

Codruța Cadar
Tabula Rosa 32

film

Mihai Fulger
Dragostea și cinematograful 33

showmustgoon

Oana Pughineanu
Ce a mai rămas din timp (II) 33

simeze

Ana Amelia Dincă
Contrapunct în patru game 34

plastica

Elena Abrudan
Imaginarul tehnologic în arta contemporană 36

plastica

Imaginarul tehnologic în arta contemporană

Elena Abrudan



Mircea Popițiu

Ultimul voiaj (2022), acril pe pânză, 180 x 150 cm

Sincronizarea culturală și tehnologică din primele decenii ale mileniului trei a condus la proliferarea producției culturale realizată, diseminată sau receptată cu ajutorul noilor tehnologii. Apărută încă în secolul al XX-lea, în producția culturală de avangardă, la început de secol în Occident și abia în anii 60-70-80 în Estul European, Arta media s-a diversificat în perioada actuală prin eforturile artiștilor de a construi și a folosi o tehnică de lucru specifică perioadei în care trăim. Necesitatea adaptării tehnicii artistice la inovațiile tehnice a fost anunțată încă din anii '50 de Jackson Pollock: „Pictorul modern nu poate reda vremurile în care trăiește... cu ajutorul tehnicilor vechi din Renaștere sau din orice altă cultură

din trecut. Fiecare epocă își găsește propria tehnică”.

Noua viziune estetică propusă de artiști a fost impulsionată datorită inovării tehnologice a Occidentului și preluată cu entuziasm în Estul European, mai ales în perioada de efervescență care a început după căderea zidului Berlinului. Apariția computerului și a aparatului video permiteau combinarea picturii, sculpturii și arhitecturii în spectacole de sunet și lumină sau instalații care foloseau cele mai neobișnuite materiale industriale, combinate cu fragmente fotografice și grafică sau cu proiecții de secvențe filmate. La început, folosirea tehnologiei părea căutată intenționat, mai mult

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament cu o singură expediție pe lună este 378 lei.

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

