

## 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

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:

Suzana Fântânariu

Expoziția "Sic transit..."

Muzeul Național al Literaturii Române din București



www.clujtourism.ro

## semnal

# „Alungat din mine însumi, (...) scos în afara umanului”

## Alexandru Sfârlea

Ioan F. Pop

*Solilocvii inutile*

Editura *Caiete Silvane*, 2019

**S**criind despre *Solilocvii inutile* – cartea eseistului orădean Ioan F. Pop (care, cum se știe, este și un remarcabil poet) – apărută în 2019 la Editura *Caiete Silvane* din Zalău – mi-am amintit că în dedicația pe care mi-a făcut-o pe exemplarul dăruit, olografiase propoziția „aceste solilocvii aproape inutile”, ceea ce mă îndrituiește, oarecum, să-i propun ca, într-o (eventuală) altă ediție a cărții, titlul să conțină și adverbul aproximant. Cu totul, până acum, IFP- ul are 13 apariții editoriale, din care cinci de eseistică (una fiind teza de doctorat despre Sf. Augustin), celelalte de versuri. Încep *ex abrupto*, spunând că ceea ce pare literalmente frapant la un autor care consumă, ai zice, nihilism, absență, nimicnicie și neant... întinse pe pâine, este faptul că (nu zâmbiți!) – aidoma lui E. M. Cioran – atunci când îl vezi, în varii ipostaze și împrejurări, îți lasă impresia unui cetățean locvace, luminos chiar, cu apetit verbal și intensă volubilitate. Te întrebi cum se face că la masa de scris devine sclavul unui radicalism sumbru, care stoarce de sens viața în sine, inflexibil și sentențios, ba chiar își „semantizează” orgoliul exacerbat cu intempestive energii demolatoare. Volumul despre care facem vorbire aici, are un conținut (simili)entropic de cogitațiuni cu caracter aforistic, privind varii reprezentări socio-umane și psiho-livresști, ca să zic așa, dar și unele cu aprehensiuni strict personale. Este clar că autorul este depozitarul unei culturi filosofice de invidiat, cum spunea Cineva, pornind de la Platon, stoici, Sf. Augustin, Pascal, până la unii gânditori venind în continuarea lui Hegel: Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Șestov, adică linia existențialistă a gândirii sec. al XIX-lea; cu adăugirea că linia urcă până în sec. XX, adică la Heidegger sau Cioran. Cred că acest „cineva” va fi având dreptate, din moment ce însuși autorul *Solilocviilor inutile* ne atenționează, deloc prezumțios, că „Și în scris e nevoie de un ton, ca și în muzică. Și, evident, depinde de unde îți iei acest ton. Căci e nevoie de el pentru a-ți putea acorda reverberațiile eului, ambitusul ecourilor încrustate pe portativul alb al paginii”. Să ne gândim, așadar, la o fărâmă din... *Sinfonia destinului*, de ce nu.

Nu știu dacă Ioan F. Pop se crede *prolem sine matres* (prunc născut fără mamă) – formulare a lui Ovidius Naso (din *Metamorfozele*) pe care Montesquieu o folosește ca epigraf la „*L'Esprit des lois*” – dar fără „cohortele” de filosofi pe care-i citează sau la care face referire („cu o spusă a lui...”, „cum ar fi spus...”, „cu o subliniere a lui”...), sau punerea în paranteză a numelor acestora) paginile volumului ar fi fost mult împușinate. De unde deduc că „solilocvistul” a avut, de la bun început, intenția de metanolicizare, de înnoire a minții, cum ar veni. Sigur că el ar fi putut emite acele considerații pur speculative (chiar și fără să (re)soarbă înțelepciune filosoficească) sau de-a dreptul imprecisiv-contondente asupra

semenilor, în general, ori, să zicem, vizându-i pe „grafomanii glorificați de habarniști”. Doar că, fără „patul germinativ” al culturalității expansive, datorate de perspective autoreferențiale, acestea (considerațiile) ar fi fost diluate, pricăjite și reziduale. Așa că, mai... ușor pe scări cu „pianul” (hiper)orgoliului frământând fulminant și aperceptivități, ambiguizate în siajul intransigențelor surmenate. Ei bine, luând acum o mină solemn-ceremonioasă, voi fi de acord că Ioan F. Pop este, în unele locuri, și adeptul acelei sintagme oarecum proteguitoare – *armonii discordante* – folosită pentru prima dată de Horațiu în cea de-a 12-a sa epistolă, pentru a descrie filozofia lui Empedocle. Un exemplu: „Mă caut acolo unde niciodată nu ajung. Mă captivează filosofia și pentru că este un drum îngust al solitudinii, în care trebuie escaladate doar vârfulurile gândirii, riscurile interrogative fiind pe măsura tentației ascensionale. Chiar dacă nu se poate ajunge niciodată în vârf, priveliștea ideatică merită tot travaliul cogitabund. Apoi, față de alte abordări literare, aici se pot cățăra mult mai puțin”. Un damf de infatuare irefragabilă se cam simte aici, nu vi se pare?

Dar latura forte (mezzoforte!) a gânditorului de la Oradea – cum i-a zis un autorem de prin Argeș – este aceea de moralist sagace, intolerant (sau pe-aproape), decelator tenace și inclement al tarelor constitutive ale ființialității unor semeni, fie aceștia din categoria infamantă a politicianilor, fie a celor care populează cu asiduitate de... necrofagi arealul literar-scriitoricesc: „Mulți vor să-și ștergă *Căderea* din biografie. Nu o să dea bine la unele ierarhii în viața de apoi. Unii, cu efort, reușesc o triplă ratare: culturală, umană și ca... specie. Cei mai mulți se ratează prin reușite. Reușesc cu ceea ce nu pot, avansează cu ceea ce nu știu. Aranjându-și mereu, prin șiretlicuri și parvenitism, viața exterioară, o diminuează până la disoluție pe cea interioară. Progresează exterior pe măsura regresiei interioare. La capătul fantasmelor de glorie și mărire, găsesc câte un mort gata îmbălsămat – pe ei înșiși”. Se poate lesne observa că Ioan F. Pop mizează (plusează) mult pe împingerea cogitațiunii într-o fundătură pe care, deliberat, el însuși și-o pune în cale, apoi se ia la trântă cu câte un sofism pe care îl încarcerează într-o anamneză vecină cu superfluitatea tranzitivă (prin meandrele memoriei, desigur), reușind să găsească o „scurtătură” de ieșire la liman, prin recursul la infailibilitatea unor proceduri de ardere pe rugul semantic a oricărei ontologii rezistente la real. În acest caz, orice aluzie la privarea intenționată de metafizic, cade în cel mai lamentabil derizoriu. Dar omul își flutură drapelul ferfeniț în fața unui tron de argilă fumegândă și andezit incandescent, pe care stă nimeni altul decât E. M. Cioran, făcându-i ghiduș semne cu arătătorul, ba mai și îngăimând fraze ininteligibile, din care se poate distinge, totuși, o sintagmă vibratilă și ascensional-frenetică: „Bravo ție, cel care, cântându-mi în strună, rămâi tu însuși!”

# Iuliu Barasch – Un iluminist evreu în Țara Românească

Mircea Arman

Coordonatori:  
Irinel Popescu  
Lucian-Zeev Herșcovici  
RAO, 2022

Cu atât mai mult cu cât subsemnatul nu este istoric, am aflat cu plăcută surprindere despre personalitatea, și rolul pozitiv pentru cultura științifică românească, a doctorului Iuliu Barasch, personalitate marcantă a curentului maskil, prin urmare iluminist, în istoria poporului evreu trăitor pe meleagurile românești.

Așa stînd lucrurile și abordarea noastră va fi diferită, prin urmare vom remarca aici apetitul pentru promovarea științifică autentică și pentru luminarea prin știință a maselor evreiești și nu numai, prin popularizarea științifică autentică prin intermediul revistelor *Isis* sau *Natura*, precursore, cum afirmă autorii volumului, ale prestigioasei reviste *Nature*.

Deși coordonatorii volumului, Irinel Popescu și Lucian-Zeev Herșcovici sunt cei care dau „tonul” acestui volum masiv despre viața și contribuția lui Iuliu Barasch la popularizarea științei dar și la dezvoltarea instituțiilor medicale în Țara Românească, nu putem să scăpăm din vedere și contribuțiile consistente la conturarea iluministului evreu semnate de către: Jean –Jaques Askenasy, Octavian Buda, Ștefan Petrescu, Lidia Trăușan-Matu, Lya Benjamin, Felicia Waldman.

Fără a avea intenția de a intra în amănunte biografice ale lui Iuliu Barasch și a rezuma contribuția sa esențială la răspîndirea științei și afirmarea religiei iudaice, lăsînd cititorului plăcerea de a le descoperi, vom avea în vedere efervescența științifică care domina secolul al XIX-lea pînă în prima jumătate a celui de-al XX-lea.

În această perioadă, știința ca metodă de cunoașterea naturii a epuizat aproape tot ce înseamnă esență în cercetarea științifică fundamentală. Atunci au apărut marii fizicieni moderni, chimiștii de geniu și cercetările lor, au progresat uluitor științele medicale și s-a structurat o mentalitate științifică autentică, alături de profilul savantului autentic, în construcția genuină a imaginativului poietic științific european. Acest lucru a fost un fapt remarcabil, și, spre surprinderea unora, afirmăm că a constituit fundamentul științific autentic care a produs cercetări și rezultate epocale. Cu toate acestea, știința nu era încă mitologizată și confundată cu descoperirile tehnice și algoritmi matematici creatori de lume virtuală inconsistentă și ideologizată din prezentul contemporan.

În acest sens, Iuliu Barasch a fost unul dintre pionierii promovării științei autentice în Țara Românească. Eforturile lui supraomenești, intelectuale dar și materiale, au dus la moartea

prematură a acestuia datorată epuizării intelectuale.

În linii mari privite lucrurile, după anii 1950, adică după aproape 100 de ani de la uimitoarea activitate de popularizare a științei de către Iuliu Barasch, treptat, știința autentică a lăsat locul dezvoltărilor tehnico-matematice – să nu uităm că matematica este doar metoda științei și nu obiectul ei – și a făcut loc dezvoltării imaginativului poietic tehnologic manevrat de diverse ideologii post și transumaniste legate de o viziune eschatologică și de modificare a ființei umane în concordanță cu viziunile unor alienați care nu înțeleg nici rolul științei, nici pe cel al tehnicii și nici faptul că ființa umană nu poate fi altoită cu cip-uri și nu poate fi creat un model de om fascistoid, pe care oameni neserioși, care nu înțeleg nimic din neuroștiințe, cred că îl pot realiza, la pachet cu o suprimare a libertății și drepturilor fundamentale ale omului în numele unor ideologii false, progresiste, transumane, neo sau sexomarxiste. Dacă, printr-un miracol, oameni ca Iuliu Barasch ar vedea ce s-a întîmplat cu viziunile lor umanisto-științifice, cu siguranță ar prefera să se întoarcă din nou acolo unde își dorm somnul.

Liota de pseudosavanți, minciunile promovate de cercetări ideologizate și plătite au distrus mitul și forța științei propulsînd totul în postadevăr (recte, minciună), manipulare și pseudoștiință. Ceea ce visau oameni de talia lui Barasch a ajuns în mina unor sclerați care produc diverse „studii științifice” un instrument



Mircea Arman

letal pentru valorile științei autentice și ale idealurilor umaniste ale acesteia.

Astfel, principiile raționale de care vorbește Iuliu Barasch în actul științific cu impact asupra socialului ar fi total încălcate, făcînd conceptul de știință să pară atât imatur cât și imoral (amoral am zice noi). Astfel, în viziunea lui Barasch cele patru principii ale binelui sunt:

- 1) corectitudinea omului față de el însuși;
- 2) corectitudinea omului față de semenii săi;

- 3) binefacerea făcută de om lui însuși;
- 4) binefacerea făcută de om semenilor lui;

Tot astfel cele patru principii ale răului sunt:

- 1) incorectitudinea omului față de el însuși;
- 2) incorectitudinea omului față de semenii săi;

- 3) renunțarea omului de a face o faptă bună pentru el însuși
- 4) renunțarea omului de a face o faptă bună pentru semenii săi

Desigur aceste precepte, chiar dacă sunt de natură religioasă și aparțin *Thorei*, se aplică din plin atitudinii științifice și omului de știință genuin pe care îl promova neîncetat Iuliu Barasch. Însă întrebarea legitimă pe care ne-o punem este aceea dacă aceste principii adevărate și raționale mai sunt aplicabile în „știința” contemporană care se confundă astăzi cu afirmarea amorală a tehnicii planetare malefice.

Ceea ce mi se pare interesant în meditația la care ești îndemnat după citirea acestei voluminoase cărți este diferența enormă de viziune a savatului adevărat în comparație cu imensa majoritate a impostorilor care se ocupă azi de manipularea, facerea răului, dorința de extincție care stau în chiar esența tehnicii planetare și în virtualizarea accentuată și amorală a lumii actuale.

În acest sens cred că trebuie cunoscut, valorizat și urmat marele iluminist și savant evreu care a fost Iuliu Barasch. Pentru aducerea la lumină a contribuțiilor acestuia întru dezvoltarea științei autentice și popularizarea lor, autorii acestei memorabile monografii merită îndelung feliicități!

În acest sens cred că trebuie cunoscut, valorizat și urmat marele iluminist și savant evreu care a fost Iuliu Barasch. Pentru aducerea la lumină a contribuțiilor acestuia întru dezvoltarea științei autentice și popularizarea lor, autorii acestei memorabile monografii merită îndelung feliicități!

În acest sens cred că trebuie cunoscut, valorizat și urmat marele iluminist și savant evreu care a fost Iuliu Barasch. Pentru aducerea la lumină a contribuțiilor acestuia întru dezvoltarea științei autentice și popularizarea lor, autorii acestei memorabile monografii merită îndelung feliicități!





# Cunoașterea intuitivă, rezultat al Marii Transformări spirituale (V)

**Viorel Igna**

Este cunoscut faptul că Ignazio da Loyola îi sugera discipolului ca în timpul meditației să considere reprezentarea prin imagini a părților concrete corespunzătoare exercițiilor; este o metodă care face posibilă conceperea prin imagini a părților mai abstracte, făcând astfel ca în procesul contemplației să se concentreze pe o anumită virtute sau pe imagini și simboluri cu o relevanță arhaică.

Avantajul esențial al imaginii este unul foarte important, deoarece dacă este aleasă bine, stimulează forțele din inconștientul uman. Ele se găsesc în subconștient, în mod subiectiv, împreună cu o masă ereditară colectivă, ce cuprinde instinctele și imaginile primitive, pe care C. G. Jung le numește „arhetipi”. Aceste imagini cuprind experiențe arhaice, cu înțelepciunea ereditară a generațiilor trecute, de care omenirea s-a folosit pentru a contempla lumea și viața.

Acest tezaur ereditar este folosit și adus la lumină atunci când suntem în măsură să contemplăm imaginile ereditare. Imaginile originare sunt organele inconștientului nostru pentru înțelegerea adevărului Sens al existenței<sup>1</sup>.

Din tot ce s-a spus până acum putem trage concluzia că o contemplație bine ordonată trebuie să aibă, după filosoful german, următoarea schemă: În primul rând se construiește în mod pur reprezentativ simbolul temei contemplării, după aceea ne vom găsi într-o stare sufletească ce succede imaginii contemplate, dând precedentă stării raționale, care este în măsură să reexamineze toate învățăturile acumulate; de aici, se va trece la meditația sentimentală, adică la transferul sinelui în starea care face posibilă punerea în practică a învățăturii, cu efectivă valoare psiho-afectivă.

Trecerea de la introversiune la viața activă, la extroversiune, trebuie să fie efectuată și ea printr-o anumită modalitate. Scriitorii ecleziastici, aparținători uneia dintre religiile cunoscute, sunt de părere ca exercițiile trebuie terminate printr-o rugăciune. Ea constituie un mijloc de trecere de la momentul reculegerii la cel al îndreptării atenției spre ființa divină, recomandată celor pentru care rugăciunea a devenit o necesitate interioară; alții pot să rememoreze parcursul lor meditativ, prin formule cum ar fi: „Viață, lumină, iubire” sau „pace, bucurie, unitate”. Ceea ce este este valabil pentru sfârșitul meditației este convenabil și pentru momentul de început al contemplației. După acest pasaj nu trebuie să se rămână într-o stare meditativă pentru o lungă perioadă, lăsând conștiinței proprii sa forță morală, proprie exercițiilor, trecând astfel la starea proprie extroversiunii<sup>2</sup>.

Datorită efectului legilor psihicului omenesc, repetiția, exercițiul regulat sunt foarte importante, ele fiind corelate cu prezența constantă a imaginilor caracteriale.

Cine nu se poate dedica contemplației cel puțin zece minute seara sau dimineața, poate să se dedice reculegerii un sfert de oră după masă. Astfel ceea ce era o reprezentare a unei dorințe, o fantazie se va

transforma în mod progresiv în realitate. În timp ce considerațiile și meditațiile până acum examinate aveau scopul de a produce o spiritualizare a caracterului, contemplarea intenționează să ducă la cunoștințele intuitive. Ele pot fi puse în practică mai bine decât toate exercițiile. Odată terminată contemplația conform cu sensul vieții, urmează o vreme în care se face așteptată o anumită stare a conștiinței, determinată de profunde conexiuni ce vor fi în măsură să producă *beatitudinea maximă*, rezultat al întregului parcurs inițiativ.

*Marea transformare*

Filosofia depășește edificiul științelor particulare deoarece studiază conceptul de valoare. Totodată, spiritul analitic al filosofiei, scrie E. Rousselle, are dificultăți în a exprima în mod unitar valoarea cunoștinței și obiectul ei. Unitatea necesității și a ființei (*Sollen und Sein*) nu poate fi concepută. Mai degrabă, necesitatea este declarată independentă de ființa ca atare, în timp ce același lucru nu poate fi spus despre caracterul empiric al ființei: astfel necesitatea transcendentă devine obiect al cunoașterii. Dar ceea ce Logosul nu poate împlini, este ascuns în Eros. Aceasta este caracteristica experienței religioase, concludă Rousselle<sup>3</sup>.

Faptul că o valoare definitivă, absolută nu este recunoscută ca fiind Binele și faptul că toate judecățile critice despre valorile considerate în pluralitatea lor sunt formulate plecând de la această premisă, constituie un factor bazilar al experienței religioase. Acest obiectiv al Binelui, ca mijloc de măsură pentru alte lumi este exprimat prin cunoscuta afirmație despre necesitatea valorii etice: „*Să fiți perfecți, așa cum perfect este Tatăl vostru în ceruri*” (Matei, 5, 48). Acest Bine este experimentat ca fiind peste tot transcendent și independent, fie de experiența umană, fie de realitatea empirică.

Cunoaștința unității valorii absolute și a Ființei transcendente survine într-un mod deosebit în cadrul unei construcții filosofice, care are ca obiectiv construcția universală prin raportarea la întregul discurs științific. Filosofia religiei, la rândul ei, analizând fundamentele religiilor particulare își propune să descopere importanța acestor experiențe printr-un discurs totalizator, cu scopul punerii în valoare a sacralului în contrapozitie cu profanul. Omul devine astfel un observator și un practicant al Eternității, un Simbol al Sensului lumii. Fără conștientizarea existenței Universului și a fundamentului său divin, el ar rămâne un mecanism rece și lipsit de propria sa relevanță.

Astfel se împlinește misterul Transformării, care se ntrupează în mod manifest. Viața omului se face transparentă; în spatele lui și în spatele oricărei transformări strălucește Cel Nemișcat și Atotputernic: „*Intră Lumina eternă care-i dă lumii o nouă lumină*”. Viața se împlinește, Unitatea este ajunsă.

Marea transformare face posibilă viața la un nivel greu de atins în alte epoci, noi putem parcurge infinita diversitate și reciproca compenetrare a lucrurilor. Ființă și datorie, obiect și valoare se întrepătrund

în experiența religioasă. Și în acest domeniu, sacralul este o categorie compusă; și este așa, deoarece elementele raționale și cele iraționale formează un tot inseparabil<sup>4</sup>. În ce privește judecățile despre Ființă, ca o manifestare a absolutului, a perfecțiunii, a necesității și esenței, ca judecată de valoare despre Binele obiectiv și validitatea sa sunt o constantă a discursului metafisic. Sunt elementele conceptuale ale potenței, ale fascinației și misterului care se împlinesc în ființa divină. Dat fiind faptul că conceptul de *sacru* aparține omului ca o categorie de judecată a priori<sup>5</sup>, ca rezultat al procesului istoric și al lucrării spiritului lumii, folosirea lor mai mult sau mai puțin precisă nu trebuie să ascundă faptul că încă din antichitate și până azi, a avut loc o dezvoltare continuă, care menținându-se ca o parabolă a civilizațiilor singulare, a ajuns să se manifeste în personalitățile unor spirite „iluminate”; la fel și filosofia religiei, paralel cu progresiva perfecționare și dezvoltare a științei, a ajuns la un nivel performant, unul normal, dar extrem de controversat din punct de vedere al dezvoltării inegale a spiritualității umane.

Alături de această punere în valoare a inconștientului colectiv, s-a produs o purificare culturală prin folosirea categoriei de sacru, ca o tendință spre integrarea tuturor religiilor. Datorită faptului că religia este în realitate „o totalitate în măsură să se perfecționeze”, cum spunea Heinrich Richert<sup>6</sup>, de unde reiese în mod evident că această trăsătură ce vizează totalitatea îi cuprinde pe toți și pe toate. Prin urmare, o anumită religie, atunci când devine veche, devine un sistem care pune omul și lumea în relația tot mai strânsă cu sacralul, ajungând până la cele mai mici detalii, procedând din toate direcțiile. O religie care este veche închide în sine întreaga sferă spirituală a lumii locuite, aceea a lui *oikoumene*, dând astfel viață unui *tip de spiritualitate cu adevărat ecumenică*, în timp ce religiile mai tinere arată totdeauna o anumită unilateralitate. Așa cum indivizii aparținători unei anumite religii istorice posedă cele mai diverse capacități și necesități, dezvoltate din punct de vedere ecumenic, ca rezultat al totalității din care fac parte; marea parte a credincioșilor participă la riturile religioase și au de aceea o comportare asemănătoare. În această transformare de la o sectă unilaterală la o religie mondială, de tip ecumenic, orice formă a religiei sfârșește prin a ajunge la perfecțiune. Fondatorii religiilor, concludă E. Rousselle, cum au fost Buddha și Isus Hristos, au fost cu totul indiferenți la avatarurile civilizației, ale statului; pătrunși cum erau de valoarea absolută, toate celelalte aveau puțină relevanță.

La fel cum razele Soarelui se distribuie în multe culori la trecerea lor prin prisma triunghiulară, în bogăția formelor târzii ale religiei apare tot timpul același adevăr. Această prismă triunghiulară, ca să rămân fideli metaforei, este o triplă viață spirituală a omului: dorința, cunoașterea, capacitatea de a se sensibiliza. În funcție de activitățile care predomină, se poate vorbi de o religie a dorinței, legată în mod frecvent de o cazuistică legalistă, (cum ar fi mila, pietatea exprimată în religia ebraică), sau a unei religii a Logos-ului adeseori legată de filosofie, cum a fost religiozitatea antică târzie a stoicilor sau a unei religii a sentimentului, adeseori cu caracter sacral, așa cum au fost de exemplu anticele mistere. Aceste trei componente ale vieții spirituale se combină la rândul lor în multe feluri, prezentând un tip ecumenic în toate aspectele sale. Oricine poate fi în măsură să regăsească în fiecare din aceste religii ceea ce-i corespunde propriei linii de viață. Omul meditativ va primi în sinele său individual imboldurile morale, omul dedicat cunoașterii se va interesa de învățăturile maeștrilor, omul sentimentului, cu un înalt grad

de sensibilitate va căuta căldura unei vieți morale personale.

Transformarea completă a unei religii în cazul unei religii ecumenice a fost ajunsă până acum numai de două ori: cu budismul în Mahâyâna și cu religia creștină. E. Rousselle a fixat până aici coordonatele religiei de tip ecumenic. Acest tip este delimitat el însuși de linia care, traversând procesul de formare a personalității este în măsură să parcurgă calea de la Sens spre expresie. O religie cu caracter universal operează în cursul întregii sale dezvoltări, treptat, un asemenea tip de transformare încât să facă posibilă apariția unui conținut plin de mistere. Ethosul unei religii se manifestă în disciplina ecleziastică, în caritatea pe care o promovează și în doctrina sa. Ethosul a dat naștere dreptului ecleziastic. Logos-ul nu se pierde în reprezentări confuze, ci se clarifică și se concentrează în cadrul dogmatismului înțeles în sensul lui teoretic. Erosul nu se oprește la expresii datorate unui entuziasm momentan, ci creează o liturghie, în măsură să dea consistență predicilor și să aducă liniștea necesară meditației. În momentul în care o anumită religie s-a constituit de drept și are un dogmatism propriu și o liturghie adecvată, se poate întâmpla să apară un pericol, de multe ori ignorat, acela al repetiției și al tautologiei; de multe ori este ignorat faptul că între Sens și exprimarea lui poate rămâne totdeauna o anumită tensiune. Dreptul ecleziastic încearcă să realizeze cu mijloace omenești expresia de Împărăție a lui Dumnezeu, dar Biserica și această Împărăție nu coincid niciodată. Dogma religioasă încearcă să atingă Sensul printr-o cunoaștere de ordin spiritual, dar între realitate și adevăr continuă să existe tensiune.

Liturghia se străduiește să ofere omului muritor experiența sentimentală a eternității, dar ritul, cuvântul și liniștea nu sunt în măsură să-l pună în contact pe om cu Dumnezeu, exclusiv *ex opere operato*. Dacă se pierde din vedere această tensiune, în locul ei intră formalismul, sau o dogmatizare extremă.

Omenirea, ne spune E. Rousselle, se află la începutul unei noi epoci ecumenice. Omul ecumenic, va putea să trăiască și să se miște numai într-o formă de religie care să-i corespundă, și care și-l reprezintă, în mod simbolic pe Dumnezeu într-o eternă tensiune, care luptă cu Satana și suferă până la sfârșitul lumii. Filosoful german dă exemplul păstrăvului care își menține poziția atât timp cât posedă energia mișcării, cu toate că pământul își modifică poziția; omul rămâne superior lumii, fidel propriei orbite, atât timp cât în el trăiește dinamismul tensiunii vieții, care-l face să meargă înainte, în același timp cu suprema transformare și mișcare spre o latitudine și o formă clasică de tip ecumenic: *Excelsior!*

Până în momentul când nu este ajuns acest model de om ecumenic, fiecare religie traversează mai multe faze de dezvoltare spirituală. Tot ceea ce a fost dobândit de-a lungul timpului, va trăi în continuare în cadrul tradiției, care poate fi oricând regăsit în amintirile și cronicile istorice; în vechile religii fiecare regăsește atmosfera care-i este mai apropiată, conformă cu aspirațiile și interesele sale.

Erwin Rousselle ne introduce în religia budistă, pentru a putea exemplifica cele de mai sus. Buddha și-a pus în mod simplu întrebarea: Ce este viața? Răspunsul: durere. Pe aceste afirmații banale (Keyserling) el își va edifica întregul său sistem. De ce viața este durere? Deoarece aduce nașterea, boala, bătrânețea, durerea, de multe ori uniunea cu cel pe care nu-l iubești și separarea de cel pe care-l iubești. Ce rezultă? Este nevoie de anihilarea dorințelor, care aduc numai insatisfacții. Cum se poate realiza acest lucru? Parcurgând calea spre perfecțiune printr-o

atitudine în mod decis ascetică, conform învățaturii budiste.

Lucrurile cu adevărat mari nu sunt conținute în aceste sublime și nobile adevăruri; se-nțelege că Buddha a posedat toate aceste lucruri, dar în fața necesității unei atitudini practice, le-a atribuit o importanță minoră. La acest lucru se referă și necesitatea păstrării liniștii ca o condiție sine qua non a meditației profunde. Buddha a spus că este nevoie să fie păstrată o anumită rezervă față anumite lucruri, despre care este inutil să se vorbească. Deoarece cunoașterea lor nu-i folosește, în sensul că nu-l ajută în practica eliberării de durere. Putem înțelege de aici că această atitudine își găsește o ulterioară justificare în cunoașterea limitelor rațiunii.

Atunci când Buddha răspundea la întrebările privind chestiunea metafisică, în loc de a răspunde prin tăcere, trebuie să se răspundă cu formula:

„Nu este astfel, nici nu este altfel, nici nu este în același timp astfel, nici așa și nici invers”; prin aceasta el dorește să exprime că transcendența conceptului are o relevanță metafisică.

Tocmai păstrarea acestei tăceri metafisice a creat în conștiință un gol metafisic, care trebuia să fie umplut într-un anumit fel cu o dezvoltare succesivă a doctrinei. Atâta timp cât impresia despre personalitatea superioară a Maestrului a rămas una vie, acest lucru nu era important, dar după aceea, atunci când distanța care-i separa pe oameni de el se mărea, situația s-a schimbat în mod radical; poziția fiecăruia în lupta cu sine însuși, față de ceilalți practicanți ai altor doctrine l-au determinat să-și dezvolte doctrina. Din secolul al II-lea d. I. Hr., creștinismul care se găsea într-o situație asemănătoare, a trebuit să procedeze la fel. Și în personalitatea lui Isus a predominat caracterul volitiv, acela de a împlini voința Tatălui ceresc. El n-a distrus, ci a împlinit tradiția dogmatică, lucrând în vederea unei schimbări în sensul accentuării discursului escatologic. Tocmai această caracteristică s-a pierdut în secolul al II-lea, atunci când Biserica a început să reorganizeze lumea, abandonând momentan speranța într-o imediată apariție a Mântuitorului.

Creștinismul a întreprins în secolul al II-lea o dezvoltare a mijloacelor de apărare: canon autoritar, Constituția autoritară și regulile credinței, acestea din urmă ca puncte de plecare pentru formarea dogmei.

Budismul s-a confrunța de la început cu aceleași probleme și în cadrul lui au fost create un Canon, o Constituție autoritară, Concilii și Patriarhate și o subtilă filosofie, exprimată în primul rând pe terenul metafisicii<sup>8</sup> Fondatorii religiilor au fost oameni dotați cu o voință de fier; dar în al doilea rând, pentru consolidarea doctrinei a fost nevoie de intervenția Părinților Bisericii, care au coordonat într-un Sistem filosofic întregul discurs spiritual a tot ceea ce Maeștrii au predicat.

Astfel religia a devenit un sistem al adevărului. Această perioadă de dezvoltare a religiei a fost pusă nu numai sub semnul Părinților Bisericii, dar și sub cel al contribuției școlilor care au creat textele apocrife și cele sectare despre care a vorbit Ioan Petru Culianu.

Dacă asupra dogmatismului Bisericii creștine s-a revărsat în primul rând filosofia elenistică, comunitatea budistă a trebuit suportate influența filosofiei brahmanice. Marele Năgârjuna nu și-a formulat considerațiile sale practice despre durerea care afectează bunul mers al vieții, așa cum a făcut Buddha, ci a filosofat despre esența realității, plecând de la învățăturile lui Buddha, conform căruia totul este „anată.”<sup>9</sup>



Năgârjuna predica că toate lucrurile, sau toate conceptele sunt „fără un sine individual”, adică sunt „goale”. Nu se poate spune că un anumit lucru „există”, nici că nu „există”; este deci nevoie să evităm extremele și să alegem „calea de mijloc”. Înțelegând semnificația golului, vom fi în măsură să devenim capabili să înțelegem lucrurile în profunzimea lor și vom putea obține o *εποπție*<sup>10</sup> liberă de influențe externe, corespunzătoare adevărului. La această stare se poate ajunge printr-un antrenament continuu în vederea dezvoltării cunoașterii intuitive. Regulile lui Năgârjuna sunt mai severe decât cele ale lui Buddha. Lumea nu trebuie abandonată pentru că viața este durere, ci pentru că întreaga lume a conceptelor este „goală”. Putem observa în mod clar din acest exemplu, concludem E. Rousselle, cum religia izvorăte din voința fondatorului s-a transformat într-o religie a cunoașterii.

După toate aceste demonstrații, vedem că necesitatea înțelegerii profunde și a găsirii Sensului în spatele imaginilor multicolore proprii gândurilor, lumea ne apare tot timpul nouă. Esența doctrinei analizate de-a lungul timpului, ținând cont de structura lor temporală, ne dă dreptul să constatăm că conștiința omului este în realitate purtătoarea Sensului în Cosmos.

Cu acest atribut de purtător al Sensului, omului îi este dată o mare responsabilitate, aceea de a contribui la realizarea unei părți a Sensului lumii și al vieții în general.

Să ne amintim cu Nietzsche că umanitatea este în ultimă instanță o „confraternitate a morții”<sup>11</sup>. Oroarea stă tocmai în acest lucru: faptul că sfârșitul, în mod evitabil, ne unește pe toți; că omul cel mai extraordinar va cădea în țărână; faptul că până și mica noastră planetă va trebui să dispară. De ce

atunci, atâta epuizare ? Și noutate absolută, că dincolo de începutul acestei lumi, cu datele științei recente, e posibil să se vadă alte galaxii sau găuri negre, ce până acum n-au fost puse în evidență. Lumea fără început și sfârșit, deschisă eternității.

„Sensul vieții i se revelează omului numai în ceea ce este etern” Această „confraternitate a morții” există tocmai pentru a realiza Sensul etern al vieții și al lumii, și această accepțiune constituie totodată o „confraternitate a vieții și a universului”.

Pentru a înțelege mai bine, vom face apel la primul capitol al *Evangeliei după Ioan*, unde se vorbește despre alegerea Sfântului Andrei, la rangul de prim Apostol. El stă alături de Sfântul Ioan Botezătorul. Gândurile lor, cuvintele lor, intențiile lor sunt îndreptate spre ajungerea idealului mântuirii. Atunci trece pe acolo Isus Hristos. Ioan Botezătorul se emoționează și spune: „Iată Mielul lui Dumnezeu !” Atunci Andrei îl lasă pe Ioan Botezătorul și merge spre Isus și-L întreabă: „Maestre unde locuiești?” Nu-l întreabă despre doctrină, Lumina lumii îi răspunde cu acest cuvinte, cu dublu sens și de mare semnificație: „Veniți și veți vedea.” A fost nevoie de tot acest parcurs pe care l-am făcut în aceste episoade și de mult mai mult pentru a vedea unde locuiește Dumnezeu și ceata sa de ingeri. Din aceste trei vorbe, adică din cuvintele Precursorului, ale Apostolului și ale Maestrului se poate dezvolta toată esența creștinismului și importanța discursului propus de el. Încheiem cu cuvintele lui Goethe din „Divanul occidental-oriental”: „Dacă cele cinci sensuri vor avea valoare în Paradis, în mod sigur eu voi dobândi un singur sens pentru toate cele cinci. Și acum voi trece mai ușor cele cinci cercuri pătrunse de Cuvântul și de puritatea Ființei vii a lui Dumnezeu”.

#### Note

- 1 Cfr. E. Rousselle, op. cit., p. 183
- 2 Pentru conceptele de introversiune și de extroversiune facem trimitere la C. G. Jung, *Psicologicele Tipen, Psihologia dell'inconscio*, ed. it. Newton Compton, Roma 1989.
- 3 Rousselle Erwin, *Il Mistero della Trasformazione*, Calea perfecțiunii în marile religii, Fratelli Bocca Editori, Milano 1951, pp.193-253
- 4 Rudolf Otto, *Das Heilige*, p. 140, ed. it. îngrijită de Ernesto Buonaiuti, *Il Sacro*, (Sacral), Despre rațional în ideea de divin și raportul său cu iraționalul.
- 5 Cfr. Lui W. Windelband, *Sacral*, în cap. Preludii, II
- 6 După Platon, *Eros*-ul transformă omul în totalitatea sa, plecând de la o ființă parțială care era la început, la împlinirea sa spirituală de-a lungul timpului. H. Richert a fost exponentul de marcă al școlii neokantene care a găsit la Heidelberg și în școala de la Baden centrul său de manifestare pentru o filosofie al cărui punct de plecare este noțiunea de valoare, premisă a oricărei cunoștințe și a oricărei realități, contribuind la dezvoltarea criticismului german în sensul anti-psihologic. (conf Encicl. Treccani).
- 7 Cf. lui Harnack, *Lehrbuch der Dogmengeschichte*, ed. it. *Storia del dogma*, Claudianum, Torino 2006.
- 8 Cfr. Dalai Lama, *La via del Buddhismo tibetano*, Mondadori, Milano 2001.
- 9 Nu se știe clar dacă și cu acest concept Buddha dorea să spună „fără nici un accent pe sinele individual” sau „fără sinele meu individual”.
- 10 viziune mistică de beatitudine și de purificare
- 11 La Roma exista în realitate, de multe secole, o confraternitate de acest fel, care ca urmare a cercetării efectuate, în Cetatea eternă și regiunea vecină Lazio, cadavrele acestora care erau morți datorită unor dizgrații sau datorită unor crime, li se făcea o înmormântare solemnă.

# Homo Universalis (IV)

**Vasile Zecheru**

...problema problemelor, prima quaestio, [...] rămâne problema generală: ce este tot ceea ce există (tí tò ón, n.n.), împreună cu mine care observ lumea și o cuget?

\*

Prin nouș-ul lui, omul cugetă atunci toate câte există, iar această cugetare este așifel măsură, etalon existențial, întrucât a gândi și a fi este același lucru.

\*

Dirijarea minții [...] izvorăște din partea superioară a ceea ce Aristotel numea nouș apathetikós; și de aceea [...] prcfunzimea idealului uman depinde de înălțimea lui.

Anton Dumitriu

**P**enultima secțiune a cărții *Homo universalis* (capitolele VIII-X) este destinată să re-ducă în atenție *Prima quaestio* – problema problemelor la care ar trebui să răspundă filosofia, apoi, *Mens mensura* sau despre statutul omului ca măsură a tuturor lucrurilor și, în fine, spinoasa problematică binară a realității – *Bonum et Malum* – așa cum se manifestată aceasta în funcție de fluctuațiile nouș-ului. Cele trei teme dau conținut capitolelor menționate și sunt prezentate de către Anton Dumitriu nu doar prin prisma considerentelor provenite din metafizică, ci și din perspectiva filosofiei moderne care, prin umanizarea cunoașterii și continua fragmentare a realității, s-a distanțat, în mare parte, de nobila misiune proclamată la începuturi de către gânditorii antici, anume de a conferi umanității o sinteză utilă asupra înțelepciunii care să prefigureze un sens vieții și construcției societale, deopotrivă.

Pentru antichitatea elenă, Principiul principiilor era *Noūs*-ul iar omul, prin inteligența sa – esența-i divină –, participa la mintea universală ordonatoare căci, prin însăși natura gândirii sale, el reușea să pună întrebări și identifice răspunsuri. Treptat, s-a ajuns la convingerea că șocul existențial al mirării ar fi sorginea filosofiei; perplexitatea trăită pe viu de gânditorul uimit în fața miracolului apartenenței sale la Ființă declanșă varietatea de acte contemplative, *theoretice*.<sup>1</sup> Așa s-a ajuns la conștientizarea identității ființiale a intelectul uman cu *Noūs*-ul universal, dar și la *Prima quaestio* ca fiind tema fundamentală a metafizicii din care toate problemele și domeniile de cercetare se ramifică asemenea unei arborescențe (pp. 123-124).

În mod eronat, scolastica medievală credea că universalele aristoteliene, în integralitatea lor, constituiau *Prima quaestio* în filosofie, cu toate că, Stagiritul specifică explicit în *Metafizica* sa că, din totdeauna, întrebarea care a stat în centrul atenției a fost *ce este tot ceea ce există?* Pentru Heidegger, subiectul cel mai general al filosofiei și prima sa problemă ontologică nu poate fi decât ...*existența a ceea ce există* – realitatea eternă și nemărginită –, cea ...*care se sprijină pe ceea ce are existențialitate*; nota bene, Aristotel a precizat că esența (*ousía*, forma care impregnează materia, *enérgeia*) ar fi răspunsul la acea faimoasă întrebare pe care o considera a fi primordială și întemeietoare a întregii filosofii. Așadar, nu existența în sine era considerată de către Aristotel ca având primatul în filosofie căci, după cum se poate observa, întrebarea

fundamentală era redusă la esență, acea misterioasă *ousía* care acționând asupra materiei determină realitatea în multiplicitatea sa (p. 125).

Identificarea *Noūs*-ului ca Principiu universal și constatarea, prin experiențe directe, nemijlocită, a faptului că ființa umană participă la Acesta a condus, pe cale de consecință, la o separare originară a subiectului de obiectul cunoașterii sale și astfel, agentul cunoscător și-a dat seama că are facultatea de a cunoaște universul și de a conferi un sens existenței sale în acord cu realitatea care-l cuprinde. Totuși, scindarea în eu și *non*-eu avea să afecteze întreaga cercetare ulterioară întrucât această ruptură ignora în mod vizibil faptul că omul ca subiect cunoscător este, în același timp, parte din cele existente, asupra cărora exercită actul cunoașterii. Târziu, în plin secol XX, savanții din fizica cuantică vor proclama ferm că atitudinea observatorului este de natură să determine starea de corpuscul sau de undă a particulelor elementare. În plus față de toate acestea, dacă se afirmă că mintea umană este de-o ființă cu Mintea absolută, atunci se atribuie intelectului uman o valoare universală făcându-se abstracție, prin aceasta, de caracterul său strict personal și, ca atare, *noūs*-ul prezent în mine devine, concomitent, transpersonal, *dincolo de mine*, sau, cu alte cuvinte, ...*universalul se găsește imanent în individual* ( p. 126).

În timpurile moderne, Immanuel Kant pare să fi fost primul care a realizat că există o lume obiectivă a fenomenelor și, separat de aceasta, o lume a intelectului, ca un *lucru în sine*, în cadrul căreia se individualizează un subiect cunoscător; de aceea, va fi proclamat el, cu deplină convingere, că marea încercare metafizică a tuturor timpurilor constă în descifrarea și clarificarea acelu *lucru în sine* – esența existențială cu efect ordonator asupra materiei, esență impenetrabilă și indefinibilă care scapă, oarecum, asaltului cunoașterii umane. Și astfel, în finalul cercetării sale, Kant va fi fost nevoit să conchidă fără rezerve cu privire la existența unei probleme filosofice reale ce decurge din faptul că, iată, un *intellectus agens* transformat în subiect cunoscător își poate propune, la un moment dat, să cunoască o entitate distinctă, aflată în afara sa, fără să țină cont că, de fapt, obiectul cercetării îl conține organic (pp 126-128).

Mai apoi, pornind de la ipoteza supremă că cineva ar găsi toate propozițiile prime ce descriu corect realitatea *fenomenală*, Ludwig Wittgenstein sugerează că, în acest caz, pentru a se realiza o reprezentare ireproșabilă, incluzând și realitatea *noūmenală*, toate acele propoziții prime se impun a fi depășite și, astfel, integrate într-un Adevăr atotcuprinzător care, prin natura sa universală, se află dincolo de ele; de aceea, spune Wittgenstein, ...*despre ce nu se poate vorbi trebuie să tăcem*. În mod similar, Arthur Eddington cercetând *sfârșitul lumii* în baza principiilor termodinamicii și referindu-se la entropie ca la un criteriu unic de departajare a trecutului de viitor, ajuns cu investigația sa în punctul de maximă obiectivitate, se vede nevoit să precizeze finalul universului fizic în afara vreunui martor la acel eveniment. Pe bună dreptate, concluzionează Anton Dumitriu, în cele din urmă: ... *obiectivitatea științifică nu poate face abstracție, în niciun fel, de subiectul gânditor și-l presupune că*



există [...] chiar după ce el a dispărut; mai mult decât atât, subliniind incapacitatea omului modern de a-și stabili corect identitatea, autorul cărții menționează că știința ...nu are nicio vină în această chestiune. Vinovat [...] este modul nostru de a gândi, incapabil să se desprindă de conștiința eului observator, care se desparte de non-eu și-l examinează din afară tot timpul (pp. 128-131).

La rândul său, încercând să fondeze o epistemologie fără obiectul cunoscător, Karl R. Popper propune o împărțire a universului în trei subdiviziuni: (i) o lume a fizicalității, a obiectelor / corpurilor fizice; (ii) o lume a universului psihic, a stărilor mentale și a modului de acțiune; (iii) o lume a conținuturilor logice și a produselor minții omești. În baza acestei tipologii și a analizelor pe care le produce, Popper conchide că cea de-a treia lume a sa este de natură să faciliteze o continuă autodepășire a omului în raport cu cele mai importante esențe universale (imuabile, eterne și având origine divină) așa cum au fost acestea nominalizate de către Platon ca fiind Adevărul, Binele și Frumosul. Toate aceste încercări popperiene care-și propun să descrie o lume fără subiect cunoscător, prezentate foarte succint în cadrul acestui paragraf, sunt catalogate de către Anton Dumitriu, ca fiind eșuate, pe fond, din moment ce ele nu fac decât să exprime o reprezentare vădit subiectivă (pp. 131-133).

Werner Heisenberg și al său principiu al incertitudinii, au zdruncinat din temelii, la început de secol XX, determinismul fizicii newtoniene și aceasta îl capacitează pe Anton Dumitriu în probatoriul său privind faptul că filosofia modernă evită strategic o dezbatere despre *prima quaestio* și se complace în situația de a spune totul despre toate și nimic despre Tot ca univers de sine stătător. În esență, Heisenberg demonstrează irefutabil că subiectul (observatorul) perturbă, prin atitudinea sa, obiectul supus cercetării și, astfel, din acel moment, conștiința a intrat pe tărâmul rigid al fizicii mecaniciste, realismul materialist fiind desființat. Spre edificare, redăm un pasaj consemnat de către însuși Heisenberg, în acest sens: *Cu toate că teoria relativității apelează [...] la facultatea de abstracție a minții noastre, ea este totuși de acord cu exigențele tradiționale ale științei prin aceea că permite separarea lumii în subiect și obiect.* Pentru a se rezolva indeterminarea, fizicianul german face observatorului o recomandare insolită, anume ca acesta să se lase cuprins în obiectul observat spre a se șterge granița dintre cei doi poli ai cunoașterii (pp. 133-136).

Pentru problematica circumscrisă sintagmei *prima quaestio*, concluzia finală se conturează pornind de la afirmația că ideea în sine vine din gândirea indiană unde eul individual nu este privit ca o realitate efectivă; transcenderea eului, survenită după ce aspirantul a parcurs un anevoios proces de dezindividualizare, este cea care asigură atingerea stării de conștiință pură în care dispare distincția dintre eu și non-eu. În căutarea *obiectivității totale*, savantul occidental se lovește, precum Huserl, de pragul subiectivității sale din moment ce teoria pe care o susține este produsul unei minți individuale. De aceea, Anton Dumitriu spune că, *...tema fundamentală a filosofiei perene, aceea de a lua contact direct cu ceea ce cunoscătorul este în realitate și care, până la urmă, este însăși realitatea cunoscută.* Din această perspectivă, eliberarea de ego-ul limitat și perisabil este primul pas întru realizarea spirituală deplină, acesta fiind urmat cu necesitate de asumarea identității supreme în cadrul căreia subiectul cunoscător devine totuna cu obiectul cunoașterii sale și, printr-o astfel de contopire ființială,



alcătuiesc, împreună, o unică și eternă realitate (pp. 136-138).

În capitolul următor, *Mens mensura*, problematică este cercetată, inevitabil, pornindu-se de la enigmaticul aforism ce ne-a parvenit de la Protagoras din Abdera – *Omul este măsura tuturor lucrurilor...* Protagoras nu spune direct că *gândirea este măsura tuturor lucrurilor*, dar chiar și așa se înțelege clar că, de fapt, doar facultatea umană de a raționa reprezintă etalonul (instrumentul) la care ne raportăm atunci când emitem o judecată de valoare. Sub aspect ontologic, omul are capacitatea de a conferi o măsură întregului ansamblu cosmic. Trebuie spus, totuși, că nu orice individ uman este capabil să înfăptuiască acest artificiu ci, în mod exclusiv, cel care a atins statutul de om veritabil, cel care a realizat plenitudinea posibilităților stării umane și, astfel, întrucât dă semne că a atins un nivel maxim de claritate a mentalului, el poate să atribuie o justă măsură realității. (Guénon, 2005, p. 228 și 2008, pp. 269-280)

Problema poziției omului în Univers, ne spune Anton Dumitriu, a preocupat dintotdeauna pe cel care, cu luciditate, metodă și echilibru, a încercat să găsească răspuns la marile întrebări existențiale. Pentru un astfel de protagonist, gândirea a fost, este și va fi unicul instrument calificat prin care totul poate căpăta un sens în raport cu care să se edifice construcția socio-umană; mintea este, așadar, la originea tuturor interpretărilor și numai prin aceste sensuri care se obțin în urma actului cognitiv, este capabilă ființa umană să măsoare realitatea și să confere valoare existenței. În judecata și concepțiile omului pot apărea, în mod inevitabil, grave erori de interpretare (utopii) și cele mai semnificative dintre aceste vor fi analizate în continuare (p. 139).

Mai întâi este menționată eroarea solipsismului, cea care presupune că întreaga existență nu ar fi decât un conținut de conștiință al eului individual; subiectul cunoscător ar fi, așadar, tot ceea ce există, el incluzând, sub o formă sau alta, întreaga realitate. Absurditatea unei asemenea interpretări a fost ușor demontată și pentru a se mai atenua sensul extrem, unii susținători fervenți au lărgit conținutul concepției solipsiste prin diverse adosuri din afara subiectului cunoscător. Cea de-a doua eroare vine din considerarea lumii ca fiind o iluzie. Platon, de pildă, vede *lumea sensibilă* ca pe o simplă reflectare a *lumii inteligibile* a ideilor-arhetip. Tot astfel, termenul sanscrit *maya*, tradus mecanic fără a se lua în seamă toate sensurile sale,

conduce la o concepție greșită care induce credința că lumea ar fi o imensă iluzie. În fine, cea de-a treia eroare menționată de Anton Dumitriu se referă la faptul că practicantul unei asceze se concentrează pe dobândirea unor puteri supranaturale (*siddhi*) în loc să aprofundeze cunoașterea Ființei, singura abordare care poate justifica sacrificiul în sine (pp. 139-141).

Revenind la Protagoras, Anton Dumitriu va sublinia că acesta era o personalitate de prim rang a timpului său chiar dacă sofistica, din care și el făcea parte, a fost puternic contestată de către contemporani. Începând cu Hegel și continuând, apoi, cu Eduard Zeller, sofistica intră într-o perioadă de reconsiderare și aceasta îndeosebi pentru că filosofia respectivă a pus în centrul preocupărilor sale omul ca ființă individuală și a stimulat cultura, dialectica și retorica. Cât privește fondul gândirii lui Protagoras și a sistemului său filosofic, un cercetător din vremurile noastre va trebui să declare cu onestitate că este aproape imposibilă o judecată obiectivă din moment ce scrierile lui nu s-au păstrat decât sub forma unor fragmente disperate iar referirile înregistrate sunt cele semnate, îndeosebi, de către adversarii săi (pp. 142-144).

De remarcat, apoi, că traducerea, în limbile moderne, a dictonului atribuit lui Protagoras nu este, defel, o sarcină ușoară și sigură sub aspectul conservării înțelesurilor originare și aceasta pentru că terminologia elenă e foarte nuanțată și bogată în semnificații. Spre edificare, redăm aici principalele traduceri luate în considerare de către Anton Dumitriu, după cum urmează: (i) *Omul este măsura tuturor lucrurilor; pentru acelea care sunt, măsura existenței lor; pentru acelea care nu sunt, măsura non-existenței lor;* (ii) *Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt pentru existența lor, și a celor ce nu sunt pentru non-existența lor;* (iii) *Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce sunt că sunt, și a celor ce nu sunt, că nu sunt* (pp. 144-146).

De remarcat, totodată, că interpretările care au fost consemnate, de-a lungul timpului, pe marginea misteriosului aforism nu se suprapun decât parțial, acestea evidențiind, în unele cazuri, diferențe semnificative în ceea ce privește esența mesajului original. În antichitate, Socrate și Platon vor pleda împotriva conceptului *homo-mensura* care inducea, prin el însuși, o relativitate a cunoașterii; în schimb, Sextus Empiricus va susține că mesaj transmis de către Protagoras constă în enunțul potrivit căruia *...omul este criteriul tuturor realităților*

și, astfel, se introduce în cercetare relația cu existența ca existență, din moment ce adevărurile sunt enunțate de către fiecare subiect cunoscător în parte, din perspective diferite (pp. 146-147).

În timpurile moderne, Carl Prantl susține că, în cercetarea subiectului (ființa umană), Protagoras va fi căutat, cu deosebire, sorgintea cunoașterii, aceasta constituind, în reprezentarea sa, unica intersecție a unei filosofii valide cu legitimitatea individuală a lui *intellectus agens*. La rândul său, Zeller adoptă, în linii mari, interpretarea lui Platon care proclama că *...știința nu are valoare generală* (universală, n.n.), *ci este numai o opinie* (doxa, n.n.), *idee care conduce la [...] relativitatea lucrurilor...*; filosoful german susține, totodată, că aforismul lui Protagoras vrea să spună un lucru foarte simplu: adevărul este întotdeauna al omului și, de fapt, nu există decât opinii subiective și relative în ceea ce privește citirea (măsurarea, judecarea) realității (pp. 147-149).

O altă interpretare interesantă vine din partea lui Heidegger care face o asociere între propoziția lui Protagoras și celebrul dicton cartesian, ambele aforisme indicând un subiectivism de nivel absolut. Heidegger propune și el o traducere a textului original care, extinsă fiind, are inclusă și o interpretare ad-hoc menită să pună în ordine mesajul în sine cu fondul său: *Fiecare om este măsura tuturor lucrurilor (anume a acelor pe care omul le are în întrebuințare și folosință obișnuită, și prin aceasta le are constant în jurul lui), a celor prezente că sunt prezente, cum sunt prezente, și a celor cărora le este refuzat să fie prezente, că ele nu sunt prezente. Și încă, mai mult decât atât, Heidegger, amintindu-l pe Aristotel, va sublinia că omul, înțeles ca egoitate (*ichheit*), este, totuși, o ființă bio-psiho-socială, dotată cu *noûs-lógos*, el fiind, deci, subiectul cunoscător și, în același timp, *mêtron* – măsura existândului ca existând (pp. 150-151).*

Așadar, ne spune Anton Dumitriu concludând, omul era considerat de către metafizica elenă asemenea unui etalon care măsoară existența. *Punctul arhimetric ontologic a fost găsit, el este existența umană. Descartes nu a făcut decât să identifice același punct...* Cel care operaționalizează măsurarea / judecarea este omul însuși care, pentru aceasta, își fixează subiectiv repere, limite, proceduri... Unitatea constantă de măsurare (etalonul) și, concomitent, judecata umană calificată în a pronunța o apreciere, decizie, verdict etc. alcătuiesc, în opinia lui Anton Dumitriu, cele două fațete ale interpretării sale referitoare la dictonul lui Protagoras, atât în ceea ce privește cunoașterea, ca atare, cât și existența ca existență (pp. 151-155).

În capitolul X este prezentată dualitatea de tendințe *Bonum* (Bine, bucurie) – *Malum* (Rău, suferință), cea care marchează în mod dominant întreaga existență cosmică, această realitate fiind o constantă universală omniprezentă; în tot acest cadru general al contrariilor, *homo universalis* vine cu însușirea sa inefabilă de a transcende realitatea care, uneori, poate să-i fie potrivnică și știe (pentru că deține cunoașterea) să-și impună o conduită în armonie cu forțele exterioare astfel încât să obțină rezultatul preconizat indiferent de conjunctură; prin contrast cu aceasta, ignoranța este considerată a fi originea tuturor erorilor, rătăcirilor, exceselor și a Răului, în genere (Grayling, pp. 501-515). Eterna confruntare dintre Bine și Rău a fost personificată, mai mult sau mai puțin detectabil, în toate spiritualitățile și religiile lumii; în cultura și civilizația persană, de pildă, apare ca deosebit de pregnantă tendința de a se ridica la rang de principiu această dualitate, Binele, reprezentat prin zeul Ormuzd

fiind zugrăvit mereu în opoziție cu Ahriman – zeul Răului. Mai mult decât atât, antagonismul menționat a fost prelucrat și sintetizat, prin intermediul vechilor mituri și transformat într-o problemă autentic metafizică; astfel apare, în iudaism, legenda pomului cunoașterii Binelui și Răului ca o atenționare severă asupra faptului că omul poartă intrinsec (în ființa sa) cele două tendințe, în egală măsură (pp. 156-159).

Continuând demonstrația sa și având ca pretext un eveniment considerat cert, dispariția dinozaurilor, Anton Dumitriu sugerează ingenios că acel dezastru ecologic s-ar fi produs deoarece uriașele și fioroasele reptile s-ar fi devorat între ele, în ultima fază a existenței lor, până la autodistrugerea totală. În mod similar, stirpea umană, considerată a fi cea mai inteligentă specie din câte au existat vreodată pe pământ, a ajuns în pragul extincției sale din moment ce și-a pierdut în așa măsură instinctul conservării și facultatea de a gândi încât merge orbește înspre anihilarea proprie-i existențe. Sophocle, cu *Antigona* sa, este cel care-l inspiră pe Anton Dumitriu să exemplifice utilizând similitudinea dintre dispariției dinozaurilor și starea actuală a omenirii aflată pe buza prăpastiei, la toate acestea adăugându-se și o surprinzătoare și expresivă coincidență etimologică. Omul apare în istorie ca un amestec de Rău și Bine și a devenit, date fiind puterile adjudecat în etape succesive, un real pericol pentru viața de pe întreaga planetă. Numeroasele inițiative de a se contrabalansa puterea acumulată cu ajutorul unor reguli etice s-au dovedit a fi total lipsite de eficacitate și astfel o speranță reală ca omul să depășească dualitatea (diplicitatea) sa morală pare, în prezent, de domeniul imposibilului (pp. 159-162).

La timpul său, Socrate vorbește explicit despre o știință a Binelui și Răului, dar nu în sensul epistemic, presupunând raționare și act dianoetic ci, mai curând, ca despre o cunoaștere launtrică, ființială, sugerând descifrarea a ceea ce este universal și permanent în natura umană. Pentru Socrate, rațiunea este virtutea, iar temeiul acesteia din urmă este gândirea; Binele socratic vine cu necesitate din cunoașterea de sine, în timp ce Răul derivă din ignoranță. Mai departe, vom constata că în *Ethica nicomachica* sa, Aristotel va fi acordat și el spații largi virtuții, Binele, în cel mai înalt grad al său, fiind virtutea în act; existența Binelui este un dat necesar, acesta rămânând de domeniul transcendentului și, de aceea, Stagiritul, ca și Platon, de altfel, identifică Binele cu *Arché* – *Primum movens* nemișcat, etern și absolut (pp. 162-165).

Doctrina stoică, preponderent etică, are la bază convingerea că rațiunea celestă (cu prelungirea sa în om) solicită individului să trăiască în moralitate, evitând excesele, viciile și urmărind să atingă o stare de *apátheia*. Mai târziu, Plotin va susține că cel mai mare Bine pe care omul îl poate realiza în timpul vieții constă în reintegrarea sa, ca spirit, în lumea noetică, Binele fiind prima și cea mai importantă ipostază a *Unului* – Entitatea supremă conștientă de sine; anterior reintegrării, aspirantul va trebui să obțină eliberarea inteligenței sale din chingile materiei, virtutea fiind, în acest caz, o consecință a conștientizării, de către om, a naturii sale divine. Sfântul Augustin va completa toate aceste spunând că Răul nu are o natură proprie ci este, pur și simplu, o absență a Binelui care ordonează lumea prin acțiunea sa iar Thomas de Aquino, interpretând opera lui Aristotel către final de ev mediu, va identifica temelia Binelui în actul de contemplare (*visio, vedere*) a esenței divine ca lumină interioară (pp. 165-168).

După aprecierea lui Anton Dumitriu, cel mai interesant edificiu livresc, sub aspect etic, este *Critica rațiunii practice* (1788). Immanuel Kant, autorul acestei lucrări magistrale, a reușit să ridice legea morală la rang de principiu și, de la această altitudine, să proclame maximele moralității ca imperative categorice cu statut de reper călăuzitor în plan socio-uman. Potrivit concepției kantiene, voința, ca dimensiune practică a rațiunii, ar trebui să fie aceea care afirmă și garantează transpunerea în fapt a imperativului etic. Acest imperativ (judecată sintetică *a priori*) devine, la rândul-i, puntea de legătură între voința propriu-zisă și datorita de a face ceva dincolo de orice altă condiționare empirică (pp. 168-170).

Este remarcată, de asemenea, de către Anton Dumitriu, contribuția lui Baruch Spinoza care, în opera sa de căpătâi, *Ethica ordine geometrico demonstrata*, stabilește, încă de la început, că singurul lucru util sub aspect etic constă în înțelegerea realității; din această perspectivă, intelectul este unicul instrument calificat care relevă adevărul în contrast cu eroarea și, astfel, el risipește ignoranța – cauza Răului. După ce definește Binele (ceea ce știm în mod sigur că ne este util) și Răul (ceea ce nu ne este util), Spinoza insistă asupra conceptului de libertate launtrică, aceasta obținându-se, în opinia sa, doar prin rațiune lucidă și prin ieșire efectivă (eliberarea) din dualitatea morală obișnuită. Virtutea, la rândul-i decurge numai din înțelegerea corectă a Ființei obținută în urma unui autentic parcurs de elevare spirituală (pp. 170-173).

Urmează, în carte, un survol asupra problematicei *bonum-malum* în varianta sa orientală, survol care face trimitere, cumva, și la conceptul de om veritabil. Reținem că, pentru civilizația chineză, exigența încadrării individului în societate este marcată de reguli (*li*) stricte de conduită. Reținem, de asemenea, că un adevărat înțelept este fericit la modul absolut pentru că a reușit transcenderea separării lui interioare (în eu și non-eu), și pentru că a depășit distincțiile dintre el și lume. Tot astfel, în India, se consideră că numai un discernământ născut dintr-o veritabilă eliberare spirituală este în măsură să potențeze cunoașterea Ființei; un aspirant care a finalizat procesul de dezindividualizare și a atins acest cel mai înalt prag al cunoașterii poartă denumirea de *jivan-mukta*, adică om eliberat încă în viață fiind (pp. 173-174).

Concluziile lui Anton Dumitriu cu privire la Bine și la Rău, în om și în lume, vin să consolideze convicțiunea potrivit căreia, de fapt, nu știm cu claritate care este esența acestor idei. *Ni s-a spus când apar, în ce condiții se produc și ce le-ar putea împiedica să se producă, dar motivul logic pentru care nu s-a putut găsi o definiție a binelui în sine și nici a răului în sine nu ni s-a arătat* – notează autorul cărții. Binele și Răul apar odată cu intrarea omului în cunoașterea dianoetică și, de aceea, s-ar putea conchide că imperativul etic este pendinte de actul cunoașterii. Totuși, dramatismul mărturisirii kantiene despre *...cerul înstelat de deasupra...* și *...legea morală...* încriptată în sufletul omului aduce un plus de clarificare, căci, iată, contemplarea cerului (a înaltului) este, pentru ființa umană, același lucru cu actul introspecției destinat găsirii resortului launtric esențial care să-l poziționeze pe individ în armonie cu Întregul (pp. 174-178).

Notă

1 Anton Dumitriu, 1974, pp. 26-32.

# Realitate și complexitate

Andrei Marga

**A**zi avem, în noi ideologii ale mesianismului politic, ce pretind cunoașterea fără resturi a realității și că rezolvă orice, proiecte de a trece peste complexitatea realității. Dogmatismul revine sub chipuri noi.

Paradoxele logico-matematice ne avertizează, însă, că nu putem cunoaște riguros în orice condiții: este contradictoriu să vorbească despre toți sau toate cel care este implicat de acestea. Principiul lui Heisenberg ne spune că nu putem stabili în același timp poziția și viteza unei particule la nivel subatomic. Teorema lui Gödel ne avertizează că axiomele unui sistem nu se pot demonstra în acel sistem.

Mai mult, avem astăzi și încercări de a stabili „ceea ce nu vom cunoaște niciodată” (Marcus du Sautoy, *Ce que nous ne saurons jamais. Voyage aux frontières de la science*, Flammarion, Paris, 2020). Nu vom cunoaște, de pildă, niciodată cum mulțimea nesfârșită a variațiilor mici afectează evenimentele lumii. Ca urmare, previziunile noastre sunt lovite fatal de o limită lăuntrică, oricare ar fi ecuațiile diferențiale pe care, urmându-l pe Newton, le-am folosi. Concret, nu vom putea stabili dacă Pământul rămâne în poziție stabilă față de restul universului, matematica haosului opunându-se clar (p.92 și urm). Nu vom cunoaște nici altele – precum natura timpului, obiectul infinit mic, tot ceea ce se petrece în conștiința altuia – căci suntem într-un sistem al realității care ne permite să formulăm doar probabilități. „Ecuatiile teoriei haosului ne spun că viitorul depinde enorm de reglajul extrem de fin al zecimalelor ce controlează tot ceea ce intră în ecuații. Deci eu nu voi cunoaște niciodată suficient prezentul pentru a avea o șansă de a cunoaște viitorul sau trecutul” (p.565). Nu mai luăm în discuție limitele fizice ale creierului uman, care pun, de asemenea, limite cunoașterii. Ca să nu mai vorbim de limitele limbajului cu care operăm.

Nici cunoașterea completă și nici ceea ce nu vom cunoaște niciodată ca oameni nu afectează prezența complexității. Ea este în realitate și în viața oamenilor o caracteristică imanentă și, ca urmare, inevitabilă a lumii în care suntem plasați. *Lumea actuală este una a sporirii radicale a complexității.*

Complexitatea o înfruntăm deja în viața cotidiană. Bunăoară, ne împărțim greu între a ne bucura de vacanță, a termina un proiect și a merge la serviciu, căci fiecare are rațiuni suficiente. Avem de ales cariera între pasiunea pentru anumită profesie, calculul șanselor de a fi admiși la pregătire sau al viitorului. Întreprinderea în care lucrăm are de luptat simultan cu păstrarea personalului, procurarea de materii prime și comenzi, asigurarea competitivității pe piață, exploatarea oportunităților, rentabilitatea și desfacerea produselor. În localitatea în care trăim presiunea la a construi apartamente este mare, ca și aceea de a facilita accesul la ele al celor care au nevoie și de a recupera investiția sub imperiul împrumuturilor de la bancă. Participăm la alegeri și suntem în fața situației date, care trebuie corelată cu ceea ce poate fi pe durata mandatului, cu ceea ce candidații promit, cu calificarea lor, cu devoțiunea lor, cu surprize și necunoscute pur și simplu ale situației. Medicul

trebuie adesea să trateze simultan diabetul, boli de inimă și insuficiențe respiratorii.

Complexitatea este uneori atât de mare încât pare dezarmantă. Unul dintre profesorii pe care i-am auzit în anii de pregătire a doctoratului, cunoscutul Niklas Luhmann, spunea că s-a ajuns în lume la o complexitate atât de ridicată, încât tot ce se poate face este inventarea de mecanisme și tehnici de reducere a ei pentru a putea trăi oarecum funcțional, fără mari idealuri. Teologul Joseph Ratzinger, cu rațiuni ce se dovedesc tot mai profunde, vorbea de „o lume deja pierdută” pentru valori. Actualul secretar general al ONU declara deunăzi că lumea este doar la o apăsare de buton de coborârea în infernul războiului nuclear.

Nu doar în decizii de acțiune avem de înfruntat azi complexitatea, ci și în cunoaștere. Vrem, de pildă, în situația dată, să stabilim legătura între democrație și cultura oamenilor, dar știm cel puțin câteva lucruri: aleși inculți au dezamăgit, fiind egoiști, aleși precar pregătiți au decepționat, fiind nepricepuți, combinația dintre pregătire și devoțiune trebuie atinsă, dar candidații sunt cei care sunt, cu însușirile și vulnerabilitățile lor.

Un matematician ne dă ca „frumos exemplu de complexitate” (Marcus du Sautoy, *Ce que nous ne saurons jamais. Voyage aux frontières de la science*, p. 84-85) următorul. Să presupunem o populație de girafe cu gâtul mic ajunse într-o zonă în care hrana lor se găsește doar în copaci. În această situație este clar că au șanse mai bune de supraviețuire girafele cu gâtul lung. Să punem întrebarea: care este șansa de mutație la generația ce urmează schimbării zonei în care trăiesc girafele cu gâtul scurt? Dacă se dă cu zarul atunci este clar că la 1,2,3,4,5 girafa din noua generație va avea un gât de aceeași talie, poate chiar mai scurtă, iar 6 ar corespunde situației în care girafa obține un gât mai lung. Dar abia girafa cu gâtul lung va supraviețui în virtutea mutației aleatorii pe care a suferit-o în raport cu girafele de start. Restul nu vor supraviețui și nu se vor putea reproduce. Numai ea va putea să o facă. Același lucru se repetă pentru generația următoare. Dacă se dă din nou cu zarul este clar că 1,2,3,4,5 corespund situației în care girafa are gâtul la fel ca părinții, iar 6 un gât mai lung. Fiecare generație este cu ceva mai numeroasă decât precedenta, dar esențială nu este mărimea populației, ci împrejurarea că mediul a favorizat girafa cu gâtul mai lung. Este vorba aici de o combinație de hazard și selecție naturală ce explică lungimea gâtului girafelor. După cum poate explica diversitatea speciilor din natură. O poate explica fără a recurge nici la vreun „proiect” prealabil și nici la simpla „întâmplare”. Ne putem întreba, desigur, care este proporția hazardului și selecției naturale și multe alte lucruri, dar rămâne fapt această complexitate a emergenței de specii cu noi caracteristici și de specii în general.

Percepțiile cele mai larg răspândite astăzi ne spun că nimic nu este liniar și simplu. Ele impun conștiințelor trei constatări: lumea în care trăim este complexă; această lume este nesigură; ceea ce este nu este ceea ce am vrea să fie. *Dacă în lumea actuală s-ar ocoli aceste percepții, atunci reflecțiile ar deveni nerealistice.*

„Complexitatea” redă o realitate. Ce înseamnă



ea? Ce orizont deschide? Să observăm deocamdată exemplele deja date.

În fiecare exemplu este un subiect care constată complexitatea. Nu există complexitate fără „subiect” care să o ia în seamă. Complexitatea este ceva ce se constată, fiind determinare a realității date.

Ceea ce este complex este unitar. Complexitatea nu este nici ceva aidoma „haosului”, dar nici „ceva uniform”, ce prezintă neapărat numitor comun. În mod curent, ea este o unitate plină de diferențe, discordanțe și tensiuni.

Complexitatea se poate reda cu ajutorul distincțiilor pe care le posedăm în virtutea tradiției culturale – de pildă, părți-întreg, individualitate-asociere, atomi-molecule, părți componente-ansamblu. După elaborarea teoriei sistemelor, descrierea cea mai răspândită este în termeni de „elemente”, „relații”, „sistem”. Altfel spus, descriem complexitatea ca fiind a unui sistem și căutăm să observăm elementele acestuia și relațiile lui plecând de la scopul pe care noi, ca subiecți, îl avem în fața acelei realități.

Nu toate sistemele complexe sunt formate ca urmare a acțiunilor oamenilor. Sunt sisteme complexe, precum cele ale planetelor, ale funcționării naturale a organismelor, ale emergenței naturale a speciilor etc., care nu sunt dependente de subiectul care vine în fața lor pentru a-și implementa unul din scopuri. Ele funcționează, să spunem așa, și dacă omul nu ar exista. Dar avem și astfel de „sisteme complexe dependente de subiect”, care au ca elemente oameni, relațiile fiind între oameni, cu obiectivări în tradiții culturale și instituții, iar viața oamenilor are loc de fapt înăuntrul lor. De fapt, dinăuntrul acestora din urmă sistemele oamenilor se raportează la sistemele complexe ale naturii.

Se înțelege că sistemele se etajează, în înțelesul că un sistem complex este cuprins în alt sistem și mai complex și așa mai departe. De aceea, în conformitate cu teoria sistemelor, se poate vorbi, la limită, de „sisteme de maximă complexitate”. De exemplu, la această oră se consideră „sisteme de maximă complexitate” din aria experienței noastre ca oameni, deci ca subiecți, mintea umană, natura, societatea modernă, umanitatea.

Complexitatea stabilită în acțiunile oamenilor este la propriu atunci când elementele sistemului asumat în funcție de scop și relațiile lor sunt atât



de numeroase și felurite, încât scapă posibilităților noastre de prelucrare, cel puțin imediată, în timpul aflat la dispoziție. În situația în care scapă posibilităților de control din partea subiectului, este inevitabilă din partea acestuia o „selecție” de elemente și de relații în funcție de capacitatea sa de intervenție, cognitivă și mai mult decât cognitivă, în acel sistem.

Ca subiecți care avem scopuri întreprindem eforturi, cognitive și acționale, de a stăpâni complexitatea sistemelor cu care avem de a face. Această stăpânire presupune din capul locului „selectivitatea”. Or nu poți face selecția nelacunară fără adoptarea perspectivei „întregului”. A lua în seamă întregul realității, nu pentru a dizolva obiectul considerat în el, ci pentru a-l putea descrie, explica și înțelege este parte a cunoașterii edificatoare și a acțiunii de succes.

Pentru a ajunge să stăpânim complexitatea unui sistem este nevoie de „selecția” de elemente, dar și de „valorificarea” lor în scopul amintit. Nu este de ajuns simpla operație a „selecției”, mai este nevoie și de „valorificare”, iar în cazul sistemelor complexe compuse în fond de acțiunile umane și rezultatele lor nu este posibilă valorificarea fără a lua în seamă înzestrarea lor cu conștiință și voință. De aceea, *stăpânirea complexității în sistemele societale poate fi realizată, cum s-au mai petrecut lucrurile în istorie, prin „disciplinare” – administrativă și juridică. „Ideologiile” sunt cele ce servesc „disciplinarea”, scopul lor fiind controlarea oamenilor înainte de orice. Dar stăpânirea complexității nu este dusă la capăt decât dacă este una în forma „comunicării”. Forma instituțională a comunicării nelimitată de structuri – fie ele ale tradiției, fie ele ale modernității – este „democrația”.*

Dacă, însă, „selectivitatea” este operată arbitrar sau doar convențional sau „valorificarea” este făcută lacunar, din „complexitate” se obțin abuzuri – de la inadecvare, trecând prin dezorganizare, la „haos”. În sistemele societale, „haosul” ia, la rândul său, forme variate, de la nemulțumiri la revolte și revoluții violente. În plus, în acest sistem nu funcționează neapărat regula proporționalității efectelor în raport cu cauzele, observată în cazul corpurilor inerte de către fizica clasică. Aici este valabilă regula după care cauze socotite mici pot produce efecte le scară mare.

Azi democrația este pe frontispiciul unei vaste ideologii. Aceasta a promis democrație, dar, în fapt, a dus, la rândul ei, democrația în criză. După 1975 este continuă discuția despre „criza democrației”. *Teza mea este că abia democrația permite astăzi, în societățile de complexitate ridicată în care am intrat, stăpânirea complexității, dar o democrație care a învățat din istoria ei și a devenit reflexivă.* Argumentele în favoarea democrației sunt oricum independente de ideologia amintită (A. Marga, *Soarta democrației*, 2022), de ideologie în general, o preced, de altfel, pe aceasta și trec de ea.

Pentru a înțelege operațiunea cheie a „selecției” din sistemele complexe, de care vorbeam, să luăm în considerare exemple simple.

Să ne amintim, ca un exemplu, omagiul pe care Einstein i l-a adus lui Newton fondatorul fizicii moderne, prin care fizica s-a desprins de cea antică greacă, a lui Aristotel. Și Newton, ne spune Einstein (*Comment je vois le monde*, Flammarion, Paris, 1979), a avut în față complexitatea fenomenelor de mișcare a corpurilor, împreună cu observațiile lui Tycho Brahe, pe care Kepler le-a folosit pentru a formula legile observabile ale mișcării planetelor, și legile inerției și ale mișcării rectilinii și uniforme a corpurilor, stabilite de Galilei. Dar el

a făcut marea străpungere a orizontului prin „selecția” ce i-a dat fenomenul mișcării unui punct material într-un timp infinit mic sub influența unei forțe exterioare. Newton a adus în discuție accelerația și masa corpului și a ajuns să formuleze legea gravitației și să dea o reprezentare clară a relației de cauzalitate. El a avut curajul să identifice cauza mișcărilor corpurilor cerești cu greutatea din experiența curentă. „Iată unirea legii mișcării și a legii atracției, iată capodopera admirabilă a gândirii sale. Căci ea permite a calcula, plecând de la starea unui sistem ce funcționează la un moment dat, stările sale anterioare și posterioare, evident în măsura în care fenomenele se produc sub acțiunea forțelor gravitației” (p.165). Calculul diferențial a avut importanță crucială, iar relația cauzală s-a dovedit a fi „ultimul postulat fundamental al întregii naturi” (p.170). Toate acestea au făcut din Newton mai mult decât un maestru – un savant, gânditor al naturii deschizător de orizonturi.

Să ne amintim și că la un moment dat părintele economiei de piață a procedat precum părintele fizicii. Înăuntrul fizicii sale, Newton a conceput mai precis mișcarea rectilinie și uniformă a corpurilor, iar Adam Smith a privit prețul produselor ca echilibru al ofertei și cererii, în condițiile în care piața nu este afectată de intervenția vreunei forțe exterioare. Aidoma mișcării corpurilor, economia de piață își continuă desfășurarea, controlată de o „mână invizibilă (*invisible hand*)”, câtă vreme nimic din afara ei nu o afectează. Adam Smith, ca și Newton, operează cu un sistem pe care îl putem socoti „liniar”. Într-un astfel de sistem se înregistrează succesiuni de stări ce se lasă înțelese ca relație cauză-efect, în care cauza și efectul sunt proporționale (Klaus Mainzer, *Komplexität*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2008, p. 110). Cunoscând o stare și forțele ce acționează se poate reconstitui trecutul și anticipa viitorul.

Avem aici o abordare a realității economiei – una ce conține o idealizare, bazată pe o abstracțizare, realitatea aceasta fiind și ea complexă. În fapt, realitatea rămâne diferită de abordările ei. Prețul produselor nu a depins decât rareori de echilibrul dintre cerere și ofertă, căci preferințele de consum, schimbări ale producției, speculațiile de pe piețe, inovațiile tehnologice, revoluțiile industriale, mișcările din burse, șomajul și multe altele afectează mereu chiar echilibrul.

Din câte cunoaștem, un matematician, Louis Bachelier, a propus, deja în 1900, înlocuirea



descrierii mișcărilor individuale cu descrierea mișcărilor agregatelor de indivizi (ceva analog „moleculilor” față de atomi) ca mișcări browniene. S-a deschis astfel în economie preocuparea de capturare a unei realități în care interacționează „factori” nenumărați, în care relația cauză-efect nu mai este proporțională (cauze mici putând genera efecte pe scară mare, chiar globale) și în care aducerea sub control a „factorilor” nenumărați („stăpânirea complexității”) are prioritate față de orice altă temă.

Abordarea actuală a „complexității” are, însă, premise în evoluția din mai multe discipline. Este vorba de evoluția din termodinamică (datorită lui Ludwig Boltzmann), din fizica matematică (prin Henri Poincaré), din informatică (odată cu Alan Turing), din biologie (prin Manfred Eigen), din neurologie (cu Warren S. McCulloch și Walter Pitts), din neuroștiințe (cu Humberto Maturana). Cei menționați au înaintat spre conceperea ordinii din sistem ca rezultat mai mult al interacțiunii componentelor, decât a orice altceva.

Cum am arătat în alt loc (Andrei Marga, *Cunoaștere și reflexivitate*, Editura Academiei Române, București, 2020), culminația abordării „complexității” s-a atins cu Niklas Luhmann, care a dat o sociologie generală – cea mai recentă, cronologic vorbind, și axată pe explorarea „complexității”. Aceasta ia „complexitatea” drept realitate indestructibilă a vieții din societate, iar „stăpânirea complexității” o urcă la rangul de problemă de bază a vieții societăților.

Oricum am evalua-o, nu mai putem face abstracție astăzi de „complexitatea” sistemelor de orice natură – inclusiv a sistemelor de gândire și de acțiune, a sistemelor persoanei și societății. *De la „complexitate” este de plecat la un moment dat, în explorarea a ceea ce se trăiește, inevitabil.* Cu atât mai mult astăzi, când la diferite nivele ale realității se poate vorbi de sisteme și de complexitate, iar aceasta este trăită adesea cu temeri.

Este sesizabilă în jurul nostru tentația de a socoti „complexitatea” ceva atât de copleșitor, încât scapă ordonării conceptuale și complică deciziile de acțiune până la a le inhiba. Sunt de părere, la rândul meu, că nu trebuie economisit efortul de a capta „complexitatea”. Obiectiv, nici nu se poate economisi la infinit, căci se destramă viața – maladiile pot copleși, anomiiile din societate o pot bloca, rătăcirile pot fi periculoase. A ignora „complexitatea” se plătește cu nerealism și riscuri.

*Numai că trebuie făcuți și pași dincoace de constatarea „complexității”. Pași spre a o descrie, explica și înțelege și pași spre a controla și a o controla în mod adecvat în raport cu elementele sistemului.*

Tot Niklas Luhmann lega indestructibil „complexitatea” de tema sistemelor (*Einführung in die Systemtheorie*, Carl-Auer Systeme-Verlag, Heidelberg, 2002). El ne și amintește o seamă de contribuții care ajută la a gândi „complexitatea” ca însușire a „sistemelor”. În succesiunea celebrei teorii a sistemelor a lui Ludwig von Bertalanfy, bunăoară, s-a perceput că orice „sistem” este legat cu „mediul înconjurător (Umwelt)”, iar acesta este mai complex decât sistemul. W. Ross- Ashby spunea că nici un „sistem” nu are capacitatea de a răspunde la toate solicitările mediului. Alții au propus ca „sistemul” să fie conceput ca subiect al „reducerii complexității” – a „mediul înconjurător” și a propriei „complexități”. Psihologia a și pus problema reducerii complexității în relația scop și mijloace. Jerome Bruner a apărut ideea unei „reduceri a complexității” conținută în scopuri. Niklas Luhmann spune că s-a atins, cu

aceste demersuri, problema acțiunii în „sistemul de înaltă complexitate”.

Într-un „sistem de înaltă complexitate”, odată cu creșterea efectivului de elemente, fiecare element este suprasolicitat de cerințele de relaționare. Creșterea în interacțiuni aduce astfel, oarecum indirect, și o creștere a limitărilor pentru fiecare element. De aceea, duc mai departe această abordare și susțin că *stăpânirea complexității nu este o simplă reducere, ci pretinde o operațiune mult mai pretențioasă. Concret, organizarea și tehnologia sunt indispensabile în sisteme, dar fără reflecție și comunicare, ce ia instituțional forma democrației, nu se ajunge la stăpânirea complexității într-un sistem în care elementele sunt oameni. Iar doar cu o democrație corfuză, în care nu valoarea opiniilor, persoanelor și soluțiilor contează, ci descurcarea, se ajunge tot în impas.*

Între timp, o seamă de percepții și constatări au fost prelucrate la nivelul unei filosofii cuprinzătoare axată pe stăpânirea complexității. Niklas Luhmann, a fost izbit de faptul că societățile timpului nostru, atât de organizate în sisteme, sunt nu doar inserate într-un „mediu înconjurător” care le solicită continuu să-și asigure stabilitatea. Fiecare este alcătuită din subsisteme multiple, ce intersectează, interacționează și se ierarhizează în mod schimbător și are criterii de performanță specifice. Concluzia trasă este că raționalitatea acțiunii orientată de un scop va trebui înlocuită cu conceptul unei raționalități mai realiste, cea a sistemului în care acțiunea este încadrată. Nu „acțiunea individuală” a unui agent este de acum referința, ci „sistemul acțiunilor”. Acesta multiplică agenții, diversifică mijloacele și este mai complex. „Raționalitatea nu mai poate fi înțeleasă ca desfășurare comprehensivă și considerare a unui sens dat în prealabil. Ea este înainte de toate o reducere a complexității” (*Zweckbegriff und Systemrationalität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, p.14). Niklas Luhmann s-a referit precumpănitor la „sisteme sociale”, dar constatarea era aplicabilă pe scară mai largă, sistemelor vii.

Cu timpul, am ajuns, în fața realităților, să trag, la rândul meu, două concluzii. Anume, teza „complexității” crescute a lumii se confirmă cu brio. *Oamenii depind, fiecare, mult mai hotărâtor de sistemele în care se desfășoară viața lor decât de scopurile individuale.* „Complexitatea” covârșește viața în societățile timpului nostru. Orice subiect este încărcat de acum, din capul locului, cu solicitarea la a proceda selectiv. *Selectivitatea devine problemă de viață, individuală și colectivă.* Cum se rezolvă ea?

*Nu avem la îndemână – aceasta este o asumție a filosofiei pragmatismului reflexiv, pe care am conturat-o în scrieri anterioare – altă soluție decât să legăm selectivitatea de stabilirea „sensului”.* Altfel apare pericolul dizolvării oamenilor în evenimente ce duc în orice direcție. A sta smirnă în fața realității, fie și cu uimire, nu rezolvă ceva. *Viața umană este legată de aspirații și scopuri proprii – ahfel se stinge, chiar dacă omul respectiv rămâne viu.* Așa stând lucrurile, tocmai „complexitatea” conjură filosofia să interogheze sensul și să caute o raționalitate care rămâne legată de scopurile oamenilor, individuale și comunitare, luând în seamă „complexitatea”.

(Din volumul Andrei Marga,  
*Stăpânirea complexității*, aflat sub tipar)

# Intrare-n muncile de primăvară (I)

Christian Crăciun

„Nu eu mă lupt cu limbajul, el se luptă cu mine. Tot timpul m-am suspectat de inadecvare la limbaj. De aceea în anumite etape ale conștiinței mele, mă gândeam dacă limbajul nu poate fi depășit printr-un metalimbaj, lingvistica printr-o metalingvistică, cuvântul printr-un metacuvânt. Dar era numai o perioadă de impas, pentru că, de fapt, avem nevoie de un metatrup și de o metaconștiință, pentru un cuvânt zdravăn, sănătos, real. Nu cuvântul trebuie perfecționat, ci trupul, nu verbul și substantivul trebuie acordate. Ci nervii pe care ei cântă, ei spun și ei pronunță. A te spăla pe mâini e mai important decât a șterge cu guma un cuvânt scris pe hârtie sau cu buretele unul alb scris pe tabla neagră”<sup>1</sup>

Un cuvânt inventat și forțat stă în centrul acestei însemnări străfulgerate, ca multe altele ale poetului: *metatrup*. Oximoronul conținut în cuvântul compus vine însă a lămurii tensiunea esențială a liricii lui Nichita, cea dintre concret și abstract, dintre literă și duh. Nominalist (poate fi altfel un poet?) crede în realitatea „zdravănă” a cuvântului. Neașul epitet este o figură nu numai retorică, e de conținut. *A unsprezecea elegie* propune tocmai o altă perspectivă asupra corporalului decât cea „ontologică” din *Elegia a zecea*. Este perspectiva trupului care „se acordă” (muzical, fin) cu absolutul, cum se spune în citatul de început. Motto-ul: *Intrare-n muncile de primăvară* a derutat. Alături de el, în mod abuziv, decupându-se din poem doar ultima parte, a opta, ea a putut fi citită pe la serbări ca un fel de omagiu ideologic al muncilor agricole de primăvară la care partidul chema mobilizator, și e sigur că poemul nu are nimic a face cu asta. „Eu construiesc misterul/nu îl admir” (*Defăimarea răului*), spune poetul, asumându-și cu superbie postura demiurgică, învăluind blagian minus cunoașterea, contemplația, în aura tainei. Acestui gest demiurgic i se opune escatologic „cuvântul bun de mâncare”: „Cuvântul care-l zic este pus pe masă/și de mâncare este”(tot *Defăimarea răului* în *Epica magna*). Se construiește astfel traseul pascal de la putrezirea seminței la frângerea împreună a pâinii. Elegia aceasta este una foarte bună de meditat în perioada Triodului. „El era un singur ochi peste tot,/o singură gură de jur împrejur,/un singur piept peste tot,/o singură frunte de jur împrejur” (*Nod 5*) este una din seriile nesfârșite de imagini „organice” răspândite în toată lirica nichitiană. Această hiper-prezență a organelor este exact metatrupul căutat. Trup al splendorii, trup al luminii, iată ce caută necuvintele poetului.

Elegia seminței este o elegie a centrului, a inimii, opusă fragilității abstracte din cel de-al zecelea poem al ciclului. „Între concept și imagine nu există nicio sinteză”, spune Bachelard<sup>2</sup>. Asta explică poetica rupturii, imaginile coșmarești ale decapitărilor și dez-articulării corporale care abundă în lirica îngerului blond. „Conceptele” lui Nichita sunt imagini onirice care se coagulează într-o poezie ce-și inventează permanent propriul limbaj. Pe care trebuie „să-l jupoi de înțeles” (*Voci*

*de mulți oameni*), este singura „metodă critică” potrivită pentru elegiacul poet. Și una dintre dificultăți este tocmai corporalitatea acestui limbaj<sup>3</sup>. „Inimă mai mare decât trupul,/sărind din toate părțile deodată/și prăbușind-se din toate părțile-napoi,/asupra lui,/ca o distrugătoare ploaie de lavă”. Este un „bing bang”, o geneză explozivă, un univers cu centrul (inima) invadând totul. „Conținut mai mare decât forma”, poemul crește din această „alergare” venită dinspre strămoși. „materia-n dureri ia naștere din ea însăși,/ca să poată muri”. „Când materia vrea să se distrugă își inventează omul său. Când omul vrea să se distrugă își inventează materia sa. Primul fenomen se numește conștiința de sine. Al doilea fenomen se numește sinea singură” (*Dintr-un abecedar marțian*). Apoftegmatice rostire, specifică acestei vârste a creației nichitiene, vrea să deslușească tema fundamentală a singurătății și singularității: „Moare numai cel care se știe pe sine,/se naște numai cel care își este/sieși martor”. „Sinea singură” e vocea îngerului neconvențional care bânuie lirismul acesta de dincolo de cuvinte. A-ți fi sieși martor este o poziție poetică obsedantă la poetul care se percepea locuind într-un ochi. Alergarea („Ar trebui să alerg”) este engrama acestei „deplasări spre roșu” care este moarte sau este naștere, împreună cu toate „formele” precedente care sunt strămoșii. („Voi alerga, pentru că numai ceea ce este/nemișcat în el însuși/se poate mișca./numai cel care e singur în sine/e însoțit...”). Dedublarea este figura principală în această elegie. Iar dedublarea, frângerea, este ofrandă. Iar ofranda ține intim de primăvara ființei, „cu moartea pre moartea călcând”. „...și știe că, nearătată, inima/se va prăbuși mai puternic spre propriul ei centru/sau,/spartă-n planete, se va lăsa cotropită/de vietăți și de plante...”. Poem despre sămânța-cuvânt, elegia ultimă este sfârșitul-început al ființei: „Totul este atât de perfect/în primăvară, încât numai înconjurând-l cu mine/iau cunoștința de el...”. Elegia finală se alcătuiește prin acest permanent joc al dimensiunilor, în care cel mai mic îl conține pe cel mai mare.

„Totul e simplu, atât de simplu, încât/devine de neînțeles”. După cum există o reducere fenomenologică, există și o reducere lirică, de care sunt capabili marii poeți. În fermitatea tăieturii se vede mâna poetului de geniu. Aici, Nichita Stănescu face reducerea la inimă, sămânță, centru. Asta înseamnă „muncile de primăvară”, nu hectarele arate la televizor. Ne spune Annick de Souzaenelle: „Inima-centru este acest nucleu-*Alef*, inima-organ e celula *Yod*, *Alef* se retrace, *Yod* este; Omul devine NUMELE său și e prins cu harponul de *Elohim*-Tatăl. Astfel bate inima lumii, în taina unui unic și multiplu Sabat”<sup>4</sup> Aceasta este Sărbătoarea cu care se încheie ciclul Elegiilor. În calitatea lui de poet trans-modern, Nichita Stănescu pulverizează percepții și limbaje pentru a expulza durerea de a fi. Simplitatea aceasta transcende posibilitatea de înțelegere, este monada din prima elegie. Totul se închide asupra lui



însuși. „Totul e atât de aproape, atât/de aproape, încât/se trage-napoia ochilor/și nu se mai vede”. Sunt *hipersemne*, cum le spune Sorin Dumitrescu în fundamentala sa analiză<sup>5</sup>, care, odată decelate, dezvăluie o mirabilă unitate a operei nichitiene. Inima-în-alergare-spre-centrul-pământului este un astfel de hipersemn, ca „mașele luminii ducând cu viteză/cuvintele-nghițite” (*Vechi câmp de luptă*).

„În orice lucru (Dabar) este prezent Cuvântul (Dabar); dacă acesta nu este recunoscut, lucrul este atins de ciumă (Deber)”<sup>6</sup> etimologizează cabalistic și psihanalitic doamna Annick de Souzenelle. Similitudinea ebraică între lucru – cuvânt – plagă pedepsitoare ține de o filosofie pe care nu o pot apropria aici, dar este perfect congruentă cu planul de adâncime al limbii nichitiene. Nodul înnoadă... trebuie rostită această tare afirmație tautologică. Volumul cupolă al post-poeticii sale (*Noduri și semne*) este pre-vestit de unele alcătuiți poetice din *Elegii*. Iar „primăvara” subiect al ultimei alcătuiți din ciclul deschide spre perspectivele alchimiei sensurilor din volumele din urmă ale poetului. „Suntem fructificați./Atârnam de capătul unei priviri/care ne sugerează...” descria un traseu similar în *A treia Elegie*. De la sămânță la fruct, înnodarea sensurilor poate fi desfăcută prin asemenea tăieturi gordianice. Eliberarea este o îmbrățișare: „strângând la sine totul și deodată/într-o îmbrățișare atât de puternică,/încât îi sare printre brațe mișcarea”. „Anotimpurile” poetului mută corpul în abstracția pură a mișcării. „Corpul nostru face ca toate celelalte precum și lumea să fie corpuri” observa acut José Ortega y Gasset<sup>7</sup>. Diafanul poet al lui alef, zero, unu, cub și alte abstracțiuni construiește, prin tot ceea ce scrie, un trup. Durerea de a fi este cosmică pentru că însuși cosmosul este un trup. Din această perspectivă, secvența VII a poemului este nucleul său semnificativ: „...trup ciudat, trup asimetric,/mirat de el însuși/în prezența sferelor./mirat stând în fața soarelui,/așteptând cu răbdare să-i crească luminii/un trup pe măsură”. Ne aflăm în nodul de interogații al elegiei seminței, unde rămânem hipnotizați de două întrebări: ce caută trupul (mirat el însuși de această situație) în lumea sferelor? Și care este trupul pe măsura luminii? Este felul lui Nichita de a nota existența trupului splendorii, a trupului de lumină, precum și nevoia luminii de a se „îndoii”, devenind trup. Adică devenind sămânță care putrezește.

#### Note

1 Nichita Stănescu, *Fiziologia poeziei*, Eminescu 1990, p.517

2 Gaston Bachelard, *Poetica reveriei*, ed. Paralela 45, 2005. p. 60;

3 Schimbând *filosofie* cu *poezie* este perfect valabilă următoarea observație: „...aș spune că locul propriu al filozofiei, sălașul ei, nu este cartea sau articolul academic, ci trupul filozofului. Ea nu există cu adevărat decât dacă e întrupată într-un om. Filozofia este cuvântul devenit carne”.

Costică Brădățan, *A muri pentru o idee. Despre viața plină de primejdii a filozofilor*, Humanitas, 2018. P.51;

4 Annick de Souzenelle, *Simbolistica corpului uman*, Herald, 2019, p. 261;

5 *Tablouri cu orbii, Metalingvism și marginalizare*, Fundația Anastasia 2013.

6 *Egiptul interior sau cele zece plăgi ale sufletului*, Amarcord, 2001, p. 103;

7 *Omul și mulțimea*, Humanitas, 2001, p. 69.

# Fabula în literatura universală: definiții, etimologie, dimensiune morală și scurtă istorie (I)

Iulian Cătălui

## Definiții. Structură

Cine mai citește fabule în ziua de astăzi? Cine-i mai lecturează pe bătrânul înțelept Esop, pe persecutatul pesimist Fedru, pe persiflant-răutăciosul La Fontaine, pe ironicul moralist Krilov, pe românul sfătos Grigore Alexandrescu și pe mulții alții? Toată lumea, poate tocmai deoarece fabula este un gen rezervat multor scriitori și chiar filozofi importanți și, deci, având gustul fructelor din grădina vecinului, după cum sublinia scriitorul honduriano-guatemalez Augusto Monterroso, citându-l pe arcadianul poet spaniol Garcilaso de la Vega. În eseul de față, vom încerca să răspundem acestor întrebări dar și altora, legate de fabulă, fabuliști și fabulism. În opinia mea, fabula este un text în proză sau poezie cu multe înțelesuri filosofice, cu unele răsturnări de situație, cu o morală explicită, dar care predispune la seriozitate și la gândire critică, dincolo de un anumit infantilism al ei.

După etnologul Arnold van Gennep, o fabulă este o scurtă povestire în versuri sau în proză care își propune să dea o lecție plăcută de viață și care se caracterizează adesea printr-o narațiune fictivă de compoziție naivă și alegorică ce prezintă animale vorbitoare, ființe umane sau alte entități cu aspect de animale, dar personificate.<sup>1</sup> De asemenea, o morală este exprimată de multe ori într-o singură frază ori în câteva, de regulă tezist-demonstrative și uneori enervante, la sfârșitul sau la începutul fabulei, acest lucru fiind uneori implicit, căci cititorul este nevoit, el însuși, din fericire, să identifice moralismul sau moralitatea fabulei respective. Pentru fabulistul latin de origine tracă Fedru, „Meritul fabulei este dublu: stârnește râsul și dă o lecție de prudență”<sup>2</sup>. Această semnificație didactic-tezistă a fabulelor poate explica faptul că fabulele au circulat fără opreliști de la o cultură la alta. Potrivit scriitorului britanic G. K. Chesterton, „fabula este un fel de alfabet al omenirii prin intermediul căruia am putea scrie primele certitudini filosofice; și din acest motiv figurile trebuiau să funcționeze ca niște abstracțiuni algebrice sau piese ale unui joc de șah”<sup>3</sup>. Fabula are „o intenție didactică și o scriere de natură etică și universală”<sup>4</sup> care apare aproape întotdeauna la sfârșit și mai rar la început, numită în general morală sau afabulație. În *Dicționarul de retorică și poetică* al Helenei Beristăin<sup>5</sup> se arată faptul că fabula „este un gen didactic prin care critică de obicei obiceiurile și vicile locale sau naționale, dar și caracteristicile universale ale naturii umane în general”. Utilizarea nu a fost întotdeauna atât de clar distinsă, astfel, în versiunea Regelui James a *Noului Testament*, termenul „μῦθος” („mythos”) a fost redat de traducători ca „fabulă”<sup>6</sup> în „Prima

Epistolă către Timotei”, „A Doua Epistolă către Timotei”, „Epistola către Titus” și „Prima Epistolă a lui Petru”<sup>7</sup>. În fine, criticul și istoricul literar Dumitru Micu consideră că fabula posedă ceva în plus; ele fiind povești și, ca atare, au darul de-a ne „copilări”, astfel, dând grai și, în genere, însușiri omenești dobitoacelor, ne catapultează în plin fabulos, deci la sursele gândirii poetice.<sup>8</sup> Personajele fabulelor nu sunt animale de rând, dar nici oameni, ci „făpturi de extracție specială, ființe năzdrăvane, de mitologie indică”, fiind urmărirea faptelor și conflictele cu încântarea cu care asistăm la „luptele dintre maimuțe și demoni”, din *Ramayana*.<sup>9</sup>

Fabula are următoarea structură: povestea sau povestirea propriu-zisă ori istorioara cu tâlc și morală sau învățătura; figura de stil utilizată de obicei este personificarea, fabula având un dublu caracter, unul satiric (atrăgător pentru marele public) și altul moralizator (de multe ori enervant).

## Etimologie

La origine (primul sens), cuvântul „fabulă” (*fabula*, ae: legenda) desemna povestea sau lanțul de acțiuni care stă la baza unei povești imaginate, oricare ar fi aceasta. Tocmai în acest sens, în *Poetica*, Aristotel desemnează „fabulă” ca fiind unul dintre cele șase elemente care constituie o tragedie, alături de moravuri, limbaj, gândire, aparatul scenic și cântec.<sup>10</sup> Cuvântul „fabulă” provine din latinescul *fabula* sau *fabella*, de la *for, fari*, a cuvânta sau cuvânt, vorbire<sup>11</sup>, care desemnează faptul de a vorbi în timp ce inventezi sau fabulezi, din care derivă și termenul de „a fabula”. În limba greacă, nu exista niciun termen special care să numească genul fabulei, care era desemnat prin cuvântul care înseamnă poveste: μῦθος (*mythos*, care a dat cuvântul „mit”).<sup>12</sup> Pentru a face referire la gen, obiceiul s-a răspândit foarte devreme pentru a desemna fabulele ca *aesopica* (literal: „Despre Esop”), care în Evul Mediu ar fi tradus ca *ysopets* sau *isopets*.<sup>13</sup> Ysopet sau Isopet (tradus prin *Micul Esop*) a fost inițial numele unui anumit număr de colecții medievale de apologuri sau fabule, dintre care cel mai cunoscut este *Dit d'Ysopet* de Marie de France; este un proces de expunere didactică și morală care face posibilă identificarea „propoziției” sau „moralității” unei povești scurte sau narațiuni<sup>14</sup>. Această denumire a fost folosită frecvent în secolul al XIX-lea, când filologii și medievaliștii au pus la îndoială în mod activ originile limbii franceze<sup>15</sup>. De atunci, ysopet-ul sau isopet-ul desemnează un gen literar prin care autorii din perioada evomediană, inspirându-se dintr-un repertoriu străvechi, comun și

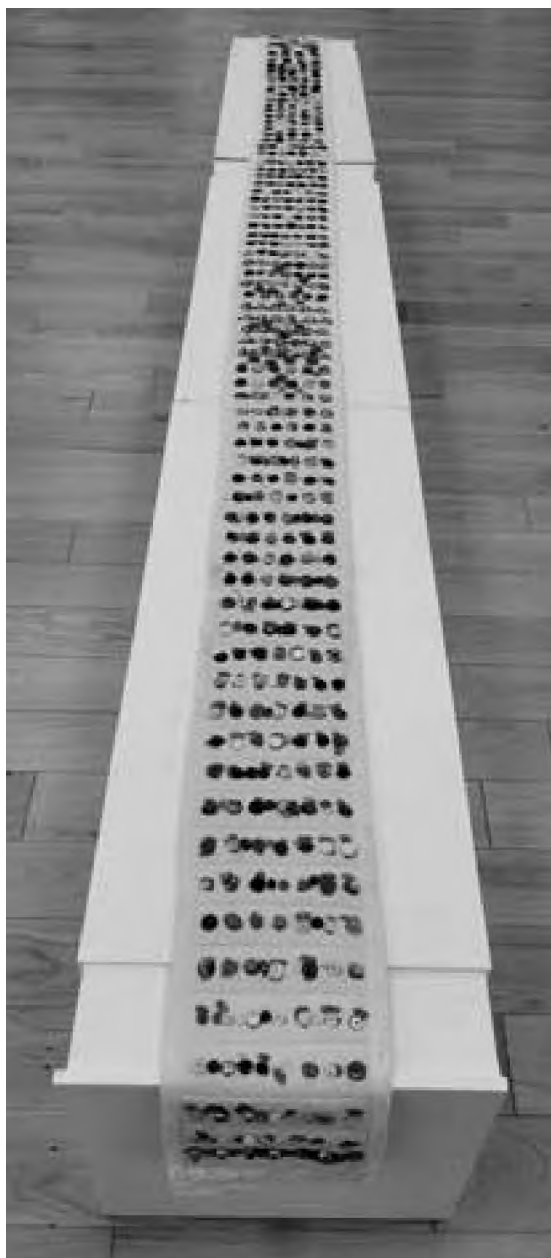


universal de apologuri, găsesc o metodă de expunere didactică și morală (literatura didactică), care să permită identificarea „propoziției” sau a „moralitatea” unei povești sau fabule<sup>16</sup>.

## Dimensiunea sau latura filozofică morală sau etică a fabulei

Departate de a fi o anexă a unei povești, morala (sau moralitatea) ori etica, de fapt, latura filozofică, este rezumatul ei, argumentul pe care se construiește, ea constituie un element esențial al fabulei. În *Panciatantra*, de pildă, morala este menționată la începutul și la sfârșitul fiecărei fabule<sup>17</sup>. Filozoful Hippolyte Taine, compară moralitatea fabulei cu o „demonstrație matematică a teoremelor geometrice”<sup>18</sup>. În timp ce fabula este adesea definită ca o „poveste mică, cel mai adesea în versuri, din care se trage o morală”<sup>19</sup>, nobelizatul Claude Simon, reprezentant al *Noului Roman francez* din anii 1950, alăturându-se lui Houdar de La Motte, inversează procesul în creație: „Pentru fabulist, există mai întâi o morală și apoi povestea pe care o imaginează ca o demonstrație picturală, pentru a ilustra maxima, preceptul sau teza pe care autorul caută prin acest mijloc să o facă mai frapantă”<sup>20</sup>. Valoarea „morală” a fabulelor a fost adesea criticată, potrivit filozofului iluminist Jean-Jacques Rousseau, morala fabulei este adesea dubioasă, chiar pur imorală și nepotrivită pentru educația copiilor: „Toți copiii sunt puși să învețe fabulele lui La Fontaine și nu există niciunul care să le asculte. Când i-ar auzi, ar fi și mai rău; căci moralitatea este atât de amestecată cu ea și atât de disproporționată cu vârsta lor, încât i-ar conduce mai mult la viciu decât la virtute. [...] Astfel, morala primei fabule citate (*Corbul și vulpea*) este pentru copil o lecție de linguire cea mai josnică; cea a celui de-al doilea, o lecție de inumanitate (*Greierele și furnica*); cea a celui de-al treilea, o lecție de nedreptate (*Vițelul, Capra și Oaia, în compania Leului*)”<sup>21</sup>. La un secol după Rousseau, poetul romantic Alphonse de Lamartine este și mai sever în judecata lui despre același La Fontaine: „Aceste povești cu animale care vorbesc, care își dau lecții între ele, care râd unele de altele, care sunt egoiste, batjocoritoare, neprietenoase, mai răutăcioase decât noi, m-au făcut să mă doară inima. *Fabulele* lui La Fontaine sunt mai degrabă filosofia dură, rece și egoistă a unui bătrân, decât filosofia iubitoare, generoasă, naivă și bună a unui copil: este fiere, nu este lapte pentru buze și pentru inimile lui, această vârstă”<sup>22</sup>. Aceste critici ar fi justificate dacă fabula s-ar prezenta de fapt ca o lecție de virtute, în timp ce principala sa caracteristică este aceea de a fi „o structură narativă specifică care impune prin ea însăși o interpretare transcendentă”<sup>23</sup>, adică o interpretare care depășește nivelul aparent al narativității. Chiar dacă unele fabule au o pondere etică, precum la Hesiod, cele mai multe sunt „povești de avertisment”, învățând cum să supraviețuiești în lumea ostilă a societăților tradiționale, unde puterea celor puternici se exercită fără contrapondere și unde riscă să ai mereu de-a face cu cineva mai puternic sau mai priceput decât tine însuși. Prin deznodământul lor, unde personajul care s-a lăudat cu avantajele sale la început este aspru pedepsit la final, fabula recomandă tuturor „să păstreze un profil scăzut”, filozoful francez Michel Serres exprimă altfel această idee: „trebuie să nu fii prins în avatarurile minorului și majorului [...]

Dacă vrei să câștigi, joacă-te cu subminarea”<sup>24</sup>. Același lucru este valabil și pentru fabulele din *Panciatantra*, ale căror morale un specialist o rezumă astfel: în cele mai multe cazuri, viciul este răsplătit, în timp ce virtutea este uneori pedepsită, înșelăciunea dovedindu-se a fi cea mai sigură cale de a reuși<sup>25</sup>. De asemenea, fabula avertizează împotriva actelor neconsiderate și a absenței reflecției înaintea unei acțiuni, cum ar fi coborârea într-o fântână fără a fi luat în considerare mijloacele de a urca (*Vulpea și capra*). Pe scurt, avertizează împotriva capcanei automatismelor<sup>26</sup> și își extrage cele mai bune efecte din situațiile în care unul dintre personaje produce o reacție reflexă nepotrivită: deschiderea gurii pentru a arăta frumusețea cântecului său (*Corbul și vulpea*) sau pentru a răspunde la un provocare atunci când situația ne cerea să-l ținem închis (Țestoasa și cele două rațe), sau pentru că suntem purtați de lăcomia noastră (*Câinele care își eliberează pradă pentru umbră*). Sau, din nou, un prieten folosește prea multă putere pentru a strivi o muscă (*Ursul și iubitorul grădinilor*). Chiar și Jupiter nu poate să nu facă un act reflex (*Vulturul și melcul*). Același lucru este valabil și pentru tânărul care se lasă purtat de imaginația ei până în punctul de a pierde puținul pe care îl avea (*Lăptăreasa și ulciorul cu lapte*).<sup>27</sup> Aceste acțiuni ratate stărnesc râsul cititorului, pentru că, așa cum remarcă filozoful francez, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, Henri Bergson, „comical este acela prin care personajul renunță fără să știe, la gestul involuntar, la cuvântul inconștient”<sup>28</sup>.



## Note

- 1 Arnold van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, A. Picard, 1938, p. 741.
- 2 Cf. *Fables*, Livre 1, Prologue: *Duplex libelli dos est: quod risum movet, Et quod prudenti vitam consilio monet*, online.
- 3 H.P. Blackham, *The Fable as Literature*, Londres, Athlone Press, 1985, p. XVI.
- 4 Cf. „Fabula”, en *www.casadelecturas.files.wordpress.com*, consultado el 14-11-15.
- 5 Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 1985, p. 207.
- 6 For example, in *First Timothy*, “neither give heed to fables...”, and “refuse profane and old wives’ fables...” (1 Tim 1:4 and 4:4, respectively), online.
- 7 Cf. Strong’s 3454. μῦθος muthos moo’-thos; perhaps from the same as 3453 (through the idea of tuition); a tale, i.e. fiction (“myth”): - fable. “For we have not followed cunningly devised fables, when we made known unto you the power and coming of our Lord Jesus Christ, but were eyewitnesses of his majesty” (2nd Peter 1:16), online.
- 8 Dumitru Micu, „Postfață”, în Grigore Alexandrescu, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1979, p. 233.
- 9 Dumitru Micu, *cp. cit.*, p. 233.
- 10 Aristote, *Poétique*, VI, 1450b, 21-34, online.
- 11 Mihail Nasta, „Prefață”, în Esop, Babrius, *Fabule*, București, Editura Minerva, 1980, p. v.
- 12 Jean Pèpin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, vol. 1, Paris, Etudes augustiniennes, 1976, online.
- 13 Cf. “Informations lexicographiques et etymologiques de «ysopet» dans le *Tresor de la langue française ir:formatise*”, sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2002, online.
- 14 Léopold Constans, «Marie de Compiègne d’après l’Évangile aux femmes, texte publié pour la première fois dans son intégrité d’après les quatre manuscrits connus des XIIIe, xive et xve siècles avec un commentaire philologique & grammatical et une dissertation sur l’origine probable de ce fabliau», *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 3, 1876, pp. 33-118. — Réimpr. à part: Paris, Franck et Vieweg, 1876, 86 p. [Gall], online.
- 15 Cf. *Fables inédites des XIIe-XIVe siècles*, Paris, éd. A. M. C. Robert, t. 1, p. CLXIV, note 1, online.
- 16 Armand Strubel, “Isopèts”, en *Dictionnaire des littératures de langue française*, II, p. 1094, Bordas, 1986.
- 17 G.U. Thite, « *Indian Fable* », dans Robert S. Falkowitz et al., *La Fable*, Genève, Fondation Hardt, 1984, p. 39.
- 18 Hippolyte Taine, *Essai sur les fables de La Fontaine*, Paris, Mme ve Joubert, 1853, p. 4.
- 19 Cf. *Petit Larousse illustré*, Paris, 1985, online.
- 20 Claude Simon, dans le *Discours de Stockholm*, 1986, p. 16.
- 21 Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l’éducation* (Wikisource), online.
- 22 Alphonse de Lamartine, *Le Conseiller du peuple – 1850*, p. 29, texte dans Google Livres [archive], cité par Bray 1929, p. 64.
- 23 Jean-Marie Schaeffer, «Aesopus auctor inventus», *Poétique*, no 63, 1985, p. 357.
- 24 Michel Serres, *Hermès IV. La distribution*, Paris, Minuit, 1977, p. 94.
- 25 G.U. Thite, *cp. cit.*, p. 49-53 («There is no doubt that most of stories in Panchatantra teach cheating as the best way to success» (p. 51).
- 26 Karl Canvat et Christian Vandendorpe, *La fable: Vade-mecum du professeur de français*, Bruxelles-Paris, Didier Hatier, coll. «Séquences», 1993, pp. 51-53.
- 27 Karl Canvat, *cp. cit.*, p. 53.
- 28 Cité par Canvat, 1993, p. 51.

# Istoria privită prin lentila metaforelor (II)

Nicolae Iuga

## 6. Curgerea este zadarnică sau are un rezultat?

Lucian Blaga numea valorizarea curgerii – investirea timpului cu accente axiologice. Ideea ar putea fi dezvoltată. Mental, noi putem diviza timpul în trei mari segmente: trecut, prezent și viitor – și tot astfel putem pune accentul nostru axiologic pe trecut, pe prezent sau pe viitor.

Dacă punem accentul axiologic pe trecut, asta înseamnă că undeva în trecut a fost pentru omenire un timp mai bun decât cel prezent, o vârstă de aur sau o condiție paradisiacă. În mitologia iudeo-creștină avem raiul, grădina Edenului, în care omul era nemuritor, nu cunoștea nici finitudinea vieții și nici suferința. Dar iată că survine un accident, din vina întâilor oameni: au încălcat interdicția divină și au mâncat din pomul oprit. De aici înainte condiția ontologică a omului se modifică radical, intră pe scena lumii suferința și moartea. Căderea în păcat a omului atrage după sine și decăderea cosmosului în ansamblu. Până la păcatul originar, fluviul timpului curgea liniștit și uniform, venea de la infinit din trecut și, trecând prin prezentul ființei noastre, mergea la infinit în viitor. Căderea în păcat echivalează cu o ruptură tectonică de-a curmezișul râului, dând naștere la ceva asemănător cu o cascadă. Rezultatul curgerii în cascadă este acela al instituirii pentru om a unei condiții ontologice cu totul noi. De la o condiție edenică fericită, omenirea a căzut în suferință și moarte. Și accentul axiologic pus pe trecut este propriu nu numai mentalității iudeo-creștine, ci și altor civilizații. Mitologia greco-romană ne vorbește de niște vârste fericite ale omenirii, de o vârstă de aur, de la care omenirea a decăzut la condiția de azi. Sau în hinduism avem patru epoci îndelungate, de zeci de mii de ani (Yuga), noi aflându-ne acuma în cea de a patra (Kali Yuga), trecerea de la prima spre ultima fiind o degradare continuă, marcată de întuneric și păcat. Curgerea are în acest caz un sens descendent și timpul poate fi numit aici timpul-cascadă.

Dacă punem accentul axiologic pe prezent, avem o altă paradigmă mentală. Râul lui Heraclit curge exasperant de monoton, ne aflăm sub zodia Ecclesiastului, a lui nimic nu este nou sub soare și toate sunt deșertăciune. Sau a Glossei lui Eminescu. Ceea ce ne îndeamnă la evadarea din tristețe prin Carpe diem.

În fine, cu accentul axiologic pus pe viitor ne situăm într-o perspectivă asupra istoriei mai proprie prezentului și apropiată de cea științifică. Este validată aici ideea de progres. Istoria pare a avea un sens crescător și optimist. Două versuri eminesciene sunt edificatoare în acest sens: „Ale noastre vieți toate sunt ca undele ce curg / Vecinic este numai râul, râul este Demiurg”. Râul este Demiurg, în sensul că poate crea ceva determinat din ideea de curgere. Ne aflăm aici, ca în dialogul Timaios al lui Platon, în fața unui Demiurg care creează din diverse particule rătăcitoare (*aitia planomene*) ființe determinate.

La fel, în dialectica hegeliană orice ființă determinată, ca o undă trecătoare a Râului cel veșnic, este supusă pieirii, dar pieirea acesteia nu înseamnă numai suprimare, ci și păstrare totodată. Este ca și cum curgerea râului heraclitic ar lăsa ceva depuneri în urma

ei (idei, descoperiri științifice, creații artistice) și, cu timpul, albia râului se înalță. Apoi ființa determinată este sortită pieirii, intră în ciclicitatea vieții și a morții, se mișcă aparent în cerc, iar infinitul este un cerc de cercuri. Dar, datorită sedimentelor anterioare, mișcarea nu revine exact în punctul ei de plecare, ci revine pe un plan superior. Viața noastră de exemplu, când revine la sfârșitul ei circular la punctul de plecare, lasă în urma sa ceva în spiritul obiectiv, în spiritul obiectivat ca valori ale culturii prin care am trecut și atunci nu revine exact la punctul de plecare, ci revine pe un plan superior, semn că nu am trăit degeaba. De aceea dialectica hegeliană are binecunoscuta formă a unei spirale ascendente. Sau, în terminologia blagiană adoptată deja, dacă punem accent axiologic pe viitor, vom avea timpul havuz ca opus al timpului cascadă, o reprezentare a timpului ca fântână artezi-ană. Undeva în viitor noi vom avea un timp mai bun decât cel prezent. Sigur, tot timpul vor apărea probleme, dar noi avem prejudecata mitologică potrivit căreia tehnica le va rezolva pe toate. Iată binefacerile progresului, vorba unui personaj al lui Caragiale. În reprezentarea timpului havuz, aruncarea apei în sus împotriva gravitației contrazice experiența noastră cotidiană, dar ca parte a metaforei această imagine este cum nu se poate mai potrivită.

## 7. De la metafora Râului la Heraclit la metafora Mării la Hegel.

Curgerea râului are rost prin ea însăși, fiindcă curgerea este mișcare și mișcarea înseamnă viață, după cum încetarea completă a oricărei mișcări înseamnă moarte. Pentru a ilustra viața popoarelor, Hegel recurge la metafora Mării. Dacă apa mării ar fi complet nemișcată, ca a unei bălți mici de exemplu, atunci din lipsă de oxigen toate vietățile din mare ar pieri, iar marea ar deveni un mediu al putreziciunii impropriu vieții. Ar pieri nu numai vietățile marine ci și cele de pe uscat, din cauza emanațiilor toxice ale mării. Că nu se întâmplă așa, faptul se datorează vântului care provoacă valurile, adică mișcării Mării de la suprafață, care oxigenează apa și face posibilă viața. Marea este Istoria universală, iar valurile care o țin în viață sunt episoadele de violență intra- și interstatale, războaiele și revoluțiile în interiorul statelor, precum și războaiele dintre state. Hegel zice despre război că este semn de sănătate etică a popoarelor, o afirmație care poate șoca la prima vedere, dar argumentarea filosofului limpezește lucrurile. Există instituții în stat care sunt supreme, în sensul că deasupra lor nu se mai află altceva în raport cu care să fie subordonate, de exemplu Justiția sau conducerea politică. Și dacă aceste instituții se anchilozează sau se corup cu timpul, acestea nu pot să fie reformate din interior, o Justiție coruptă de exemplu nu se va putea reforma pe sine, ci însănoșirea ei poate să vină numai dintr-o mișcare din afara ei, adică dintr-o revoluție. La fel și războaiele dintre state, acestea fac popoarele ca să lase fricțiunile interne și să fie unite în fața primejdiei din afară, războaiele dintre state unesc popoarele în interiorul statelor.

E adevărat, în situație de război individul se confruntă concret cu posibilitatea de a-și pierde avuția sau chiar viața, a lui sau a rudelor sale apropiate. Dar

trebuie să ne gândim la mulțimea de predici edificatoare sau la lecțiile de istorie în care este preamărit eroismul ostașilor căzuți în războaie. Stând reculeși în fața amvonului și ascultându-l pe preot, oamenii sunt impresionați de conținutul cărților sacre, care ne sfătuiesc să ne adunăm comori în ceruri, deoarece acestea sunt cele care contează din perspectiva vieții veșnice, iar nu comorile materiale perisabile de pe pământ, aflate în nesiguranță. Și cărțile sacre ne mai învață ca să îi cinștim pe martirii creștini care și-au dat viața pentru credință și să nu ne fie teamă de cei careucid trupul, dar sufletului nu au ce să-i facă, ci de cei careucid sufletul să ne fie teamă. Atunci oamenii pot intra în transa unei evlavii sentimentale și nu le mai pasă de nimic. Dar atunci când se întâmplă ca, într-o situație dată de război, să-și piardă averea sau pe unele rude apropiate, aceiași oameni uită repede ce au aprobat atunci când au ascultat predica preotului și încep să profereze sudalme și blesteme împotriva divinității și a nenorocirilor cu care se confruntă.

Și de asemenea mai este adevărat că Hegel pare a face apologia războiului și a violenței în istorie. Dar trebuie să avem în vedere că el a fost contemporan cu războaiele napoleoniene, când în luptă încă mai conta forța fizică a omului și încă mai exista onoare militară și cavalerism. Hegel nu a putut anticipa războaiele secolului XX și apariția armelor de nimicire în masă a populației civile neimplicată în război. Pentru vremea lui însă a avut dreptate să susțină că în lungi perioade de pace oamenii devin cu timpul comozi și se înămolesc într-o viață lipită de probleme grave și de ideal. Altfel Hegel are dreptate, când susține că în Istoria Universală episoadele de violență sunt necesare și că popoarele au progresat în câțiva ani de violență, în Revoluția Franceză de exemplu, mai mult decât în decenii întregi de dezvoltare pașnică, pentru că în puțini ani au fost abolite privilegiile feudale și a fost atins idealul monarhiei constituționale.

## 8. Metafore contemporane: iluzia staticului la Henri Bergson și zborul rachetei la Teilhard de Chardin

Viața este în sine curgere absolută, împinsă din interior de un misterios elan vital, scrie Bergson, fără o finalitate prestabilită, și de aceea de neînțeles. Din cauza faptului că este curgere cratyliană, lumea nu poate fi cunoscută decât numai printr-un artificiu. Anume, omul decupează cadre statice din această curgere neîntreruptă și pe baza lor construiește concepte abstracte, determinații păstrate ca fiind fixe și care fac posibilă cunoașterea. Din mișcare noi obținem iluzia staticului. Bergson o explică prin comparație cu o iluzie de sens invers, cu iluzia cinematografică. În cinematografie avem o succesiune rapidă de imagini statice, suficient de rapidă, de aproximativ douăzeci de cadre pe secundă, încât ochiul nostru să le perceapă ca pe o mișcare continuă. Din static obținem iluzia mișcării.

La Pierre Teilhard de Chardin mișcarea este cauzată de un elan originar, ca și la Bergson și este legată cu energia, ca și la Einstein. Mișcarea învinge gravitația, dar în acest efort își epuizează treptat energia, din cauza entropiei. Imaginea metaforică a lui Teilhard de Chardin este aceea a unei rachete, care urcă pe verticală urmând săgeata timpului, până când își pierde complet forța ascensională. Aceasta urcă și își etalează pentru o clipă lumina doar spre a se stinge, într-un curent general coborător, ca într-un joc de artificii. Ființele determinate, care se nasc, trăiesc și mor, au durate determinate de viață și aceste durate sunt de fapt acele momente minuscule, în care fragmentele rachetei se opresc din urcare pentru o fracțiune scurtă de timp, înainte de a-și începe coborârea. ■

# Comentariu literar al nuvelei *Nopti la Serampore* de Mircea Eliade (I)

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto: „Siddhi, puterile supra-umane câștigate de practicant servesc la verificarea ascensiunii spirituale a yoghinului... Adevărata Yoga disprețuiește puterile magice pentru că ele pot fi prilej de atașare lumească; în orice caz, pot distra mîntea concentrată a sihastrului de la țința lui supremă: samadhi... Despre viața maeștrilor spirituali nu știm nimic. Nu le știm nici măcar numele. Patanjali nu este mai puțin fabulos decât atâtea alte figuri... Dar el trece drept autorul primului tratat sistematic despre Yoga” (Mircea Eliade).

La întoarcerea din sălașul monastic himalayan, tânărul Mircea Eliade obișnuia să-și petreacă după-amiezile la Biblioteca Societății Asiatice din Calcutta, unde se întâlnea cu Van Manen, bibliotecar și secretar al Societății (*Memoire I*, Paris, 1980).

Orientalist celebru, Van Manen era un „olandez trecut de mijlocia vieții, venit în India în prima lui tinerețe, și, ca mulți alții, rămas în mrejele ei. Se îndeletnicise vreo 25 de ani cu studiul limbii tibetane pe care o învățase ca nimeni altul, dar pentru că era leneș și îi plăcea să trăiască bine, publica foarte puțin. Se mulțumea să cerceteze pentru propria lui bucurie de a cerceta și învăța. Nu avea nici o stimă pentru titlurile universitare, era celibatar și cu o aplecare –pe care o păstra secretă – față de lucrurile oculte” (*Nopti la Serampore*, București, 1940).

Tot la întoarcerea din Svarga-Ashram – unde maestru îi fusese misticul ascet Swami Shivananda (1887-1963) –, Mircea Eliade s-a împrietenit cu L. Bogdanof, un orientalist rus care „nu suporta decât India islamică” și trăia anevoie din traduceri și din slujba pe care o avea la Consulatul francez (*Memoire I*, Paris, 1980).

În anii anteriori, doctorandul Eliade trimisese în țară ample studii despre problematica filozofiei indiene și despre filozofia Samkhya, publicate de C-tin Rădulescu-Motru în *Revista de filozofie*. Bursa statului român pe care o primea pentru studiile sale doctorale în India îi fusese obținută de Nae Ionescu (vezi cenzurarea din 1992 a volumului despre Nae Ionescu scris de Mircea Vulcănescu).

Legendarului profesor i-a dedicat teza de doctorat susținută în 1932, la puțin timp după ce-i apăruse romanul *Maitreyi* (vezi C-tin Popescu-Cadem, Precizări editoriale la volumul *Psihologia meditației indiene* de M. Eliade, București, 1992, pp. 9-11).

Când tânărul orientalist era încă în India, Rădulescu-Motru l-a atacat pe Nae Ionescu pentru încurajarea la universitate a „modei orientalizante”, un curent mistic „bolnăvicios” (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, „Proștii filozofiei

sînt exclusiviștii rațiunii”, după opinia lui Nae Ionescu).

Studiosul absolvent al faimoasei (pe atunci) Universității bucureștene – doctorand care l-a impresionat pe Dasgupta prin extraordinara lui capacitate intelectuală (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, În *labirintul rășfrângerilor. Nae Ionescu prin discipolii săi: Țuțea, Cioran, Noica, M. Eliade, M. Vulcănescu și Vasile Băncilă*, Slobozia, 2000, p.93) –, nu trimisese în 1930 și 1931 rezultate ale cercetărilor sale privitoare la spiritualitatea indiană doar în România.

Ernesto Buonaiuti (1881-1946) îi publicase în revista italiană *Ricerche Religiose* două erudite lucrări: *Il male e la liberazione nella filosofia Samkhya* și *Il rituale Hindu e la vita interiore* în care arătase soluția violent metafizică a rețetei terapeutice yoghine care exclude răul existenței ignorându-l. Tratatând problema rădăcinilor pan-teiste ale practicilor yoga care suprimă durerea suprimând viața, Mircea Eliade subliniase absența unui Dumnezeu personal, interesat direct de creație prin actul divin și gratuit al harului Duhului Sfânt. Ideea unui Dumnezeu viu și personal se regăsește în nuvela *O fotografie veche de 14 ani, scrisă la aproape două decenii distanță*.

Bibliotecarul Van Manen (1877-1943), cu care Mircea Eliade se împrietenise la întoarcerea din Rishikesh, îi împrumutase manualele și dicționarul de tibetană pe care se apucase s-o învețe. Căci Eliade își dăduse seama că sanscrita, pali și bengaleza nu-i erau de-ajuns pentru redactarea unei istorii comparate a tehnicilor yoghine. (*Memorii I*, pp. 220-223).

Din autobiografia academicianului Mircea Eliade apărută la Paris în 1980 mai aflăm că se stabilise deja în Svarga-Ashram, când i-au sosit din țară articolele publicate de Mircea Vulcănescu în trei numere din *Cuvântul*, apărut în septembrie și octombrie 1930 (vezi Mircea Eliade, *Memoire I*, 1907-1937. Paris, 1980, București, 1991, p.211).

Intitulate *Carte pentru Isabel*, textele fuseseră concepute ca o apărare a lui Mircea Eliade care debutase la București în primăvara lui 1930 cu *Isabel si apele diavolului*, un roman care „putea fi tot atât de bine un tratat de asceză, o istorie a arianismului sau un itinerariu spiritual”, după cum scrisese Mihail Polihroniade.

Asistentul profesorului Gusti (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Locul filozofului Mircea Vulcănescu în Școala Sociologică a lui Dimitrie Gusti*) l-a văzut ca roman de aventuri spirituale „pentru cetitori pe care zările metafizice nu-i sperie” (vezi *Jurnale spirituale din tinerețea lui Mircea Eliade*, sau, *Filozoful Mircea Vulcănescu despre romancierul Mircea Eliade*, în volumul: Isabela Vasiliu-Scraba, *Propedeutică la eternitate. Alexandru Dragomir în singurătatea gândului*, Slobozia, 2004, p. 85).

Filozoful care avea să fie martirizat în închisoarea comunistă a făcut în 1930 subtila observație că în planul „glacial, transparent, al spiritului” în care se petrec întâmplările din *Isabel si apele diavolului* nu există deosebire între vis și veghe, întrucât „o atitudine spirituală valorează ca atare, chiar dacă a fost luată față de întâmplări din vis, tot așa cum valorează dacă e luată față de obiecte ideale” (Mircea Vulcănescu, *Carte pentru Isabel*).

În cele ce urmează vom vedea că această remarcă se va dovedi însăși cheia de înțelegere a nuvelei *Nopti la Serampore* (1940), „una din cele mai bune creații ale autorului”, după opinia lui Octav Șuluțiu.

În vara anului 1940, Șuluțiu scria în revista *Familia* că Mircea Eliade a povestit cu mare talent tragedia lui Nilamvara Dasa, reușind „cu mijloace simple să ne inspire sentimentul de groază și totodată de măreție a faptelor” la care au asistat trei prieteni, un tânăr orientalist român (povestitorul), un bibliotecar olandez pasionat de tibetană și un rus angajat al Consulatului francez care au „retrăit în timp întors” (O. Ș.).

Personajele povestirii sunt direct inspirate din realitate, ele comportându-se în nuvelă exact cum apar descrise în autobiografia publicată de Gallimard în 1980: „Pe cât de mult iubea Van Manen India, pe atât o ura Bogdanof” (*Memorii I*, p.223).

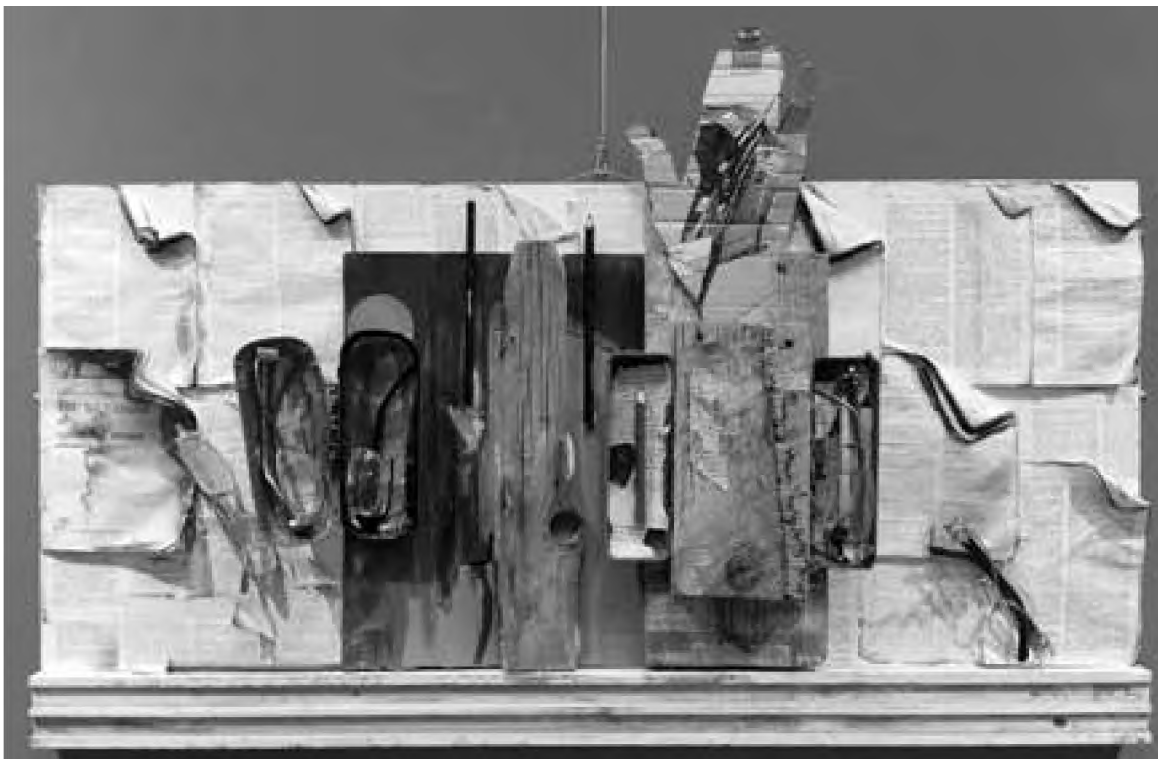
Transpuși cu 150 de ani în urmă, cei trei orientaliști rătăcesc în junglă și asistă la o întâmplare îngrozitoare. Ideea metafizică a povestirii ar fi că realitatea nu este decât o iluzie și că legile înseși ale realității văzute de indieni ca iluzie n-ar fi și ele decât iluzii: „Prin această idee, *Nopti la Serampore* capătă o motivare temeinică și misterul fantasticului său se luminează și se adâncește”, consemnează criticul literar în recenzia sa din 1940.

Pentru redarea atmosferei spirituale tipic indiene, în nuvela *Nopti la Serampore* este inventat misteriosul personaj Suren Bose, păstrător al tradiției chiar și prin îmbrăcămintea sa. Închinător la zeul suprem Shiva, acest profesor universitar ar fi fost un inițiat în yoga tantrică, practicând ritualuri oculte care ar fi determinat cumva aventura celor trei, destul de controversată ca mod de desfășurare, fie în vis, fie ca întâmplare petrecută aieva.

Traducătorul englez al celor două nuvele eliadești fusese de părere că înțelegerea primei povestiri (*Secretul doctorului Honigberger*) ar fi facilitată de cea de-a doua (*Nopti la Serampore*), o istorie cu fantome de un tip cu totul particular căreia el îi asociază „incidentul Moberly-Jourdain” (W.A. Coates). Pe 10 august 1901 două prietene (Moberly și Jourdain) se duseseră să viziteze Micul Trianon. Acolo au trăit strania întâmplare a „timpului întors” cu o sută de ani înapoi, în ziua de 10 august 1792. Adică exact cu șase săptămâni înainte de lichidarea monarhiei. Independent una de cealaltă, ele au descris excursia lor la Versailles în care au crezut că au văzut-o pe Maria Antoaneta într-o rochie vaporosă de vară și fantome ale celor din garda elvețiană a regelui, ostași care fuseseră măcelăriți.

Descrierea lui Nilamvara Dasa tinde să sugereze că ar fi vorba de o poveste cu fantome. Personajul spectral avea „o figură foarte palidă, cu privirile înțepenite... Rostea cuvintele cu o dificultate a cărei natură nu o puteam defini... Nilamvara ni se părea, într-adevăr straniu. Greutatea cu care se





mișca, tresăririle acelea neînțelese care îi scuturau trupul la răstimpuri, ca prins de friguri, sticlirea nefirească din ochi, pumnii pe care îi păstra neconținut încheștați –toate acestea începeau acum să ne atragă atenția. Felul lui de a ne privi era cu desăvârșire ciudat. Aveam uneori senzația că e împins de o forță nevăzută, fără ajutorul căreia ar înțepeni, zâmbind foarte stins în fața noastră”.

În *Nopti la Serampore*, ritualele practicate de universitarul Suren Bose (care făcea parte dintr-o școală ocultă asupra căreia circulau numeroase legende magice) nu numai că nu sunt descrise, dar ele se fac simțite doar indirect, prin efectul lor colateral. Felul în care profesorul își tot împlinește în pădure la miez de noapte practicile tantrice devine cu atât mai misterios cu cât mai terifiantă a fost implicarea celor trei prieteni la „sacralitatea” locului, implicare cu neașteptate consecințe:

A doua zi după „vizita” în miez de noapte în casa lui Dasa, toți trei aveau „figurile devastate ca după o cumplită suferință”. Renumit prin generozitatea și blândețea sa, Van Manen devenise furios peste măsură. El l-a acuzat pe șofer că a fugit și i-a abandonat în miez de noapte. Înjurându-l, s-a năpustit să-și bată șoferul în văzul servitorilor care susțineau că mașina împreună cu șoferul nu s-a urnit din loc.

De când l-au văzut prima oară pe Suren Bose în liziera pădurii, orientalistul român a încercat (fără succes) să-l provoace pe Van Manen să intervină cu „nesfârșita lui erudiție” deschizând discuția despre înspăimântătoarea magie și farmecul lugubru al unor concentrări yoghinice.

Tânărul presupune că Suren Bose -„care își păstrase cu îndărătnicie credința sa străveche” - o fi venit la Serampore în căutarea vreunui loc favorabil practicilor oculte. Fiindcă unele meditații tantrice cu rădăcini în proto-istoria religioasă a Indiei, trebuie să fie practicate pe cadavre, în cimitire, sau în anumite locuri marcate de crime. Despre Suren Bose, povestitorul avea să mai afle de la Swami Shivananda, că „nu crede în legile care conduc universul de iluzii și aparențe”. Si nu este singurul. Fiindcă „legi” (/condiționări) există doar pentru cine crede în ele.

Un rol important îi este rezervat în nuvelă lui Swami Shivananda care practicase cu ani în urmă tantra yoga. Povestitorul l-a întâlnit în

mănăstirea din Himalaya, unde se retrăsese după multe luni de la cele întâmplare la Serampore și fără legătură cu întâmplarea trăită în trei.

La mănăstire, tânărul orientalist român se înțelegea cel mai bine cu fostul medic la Singapore, venit de șapte ani în Himalaya să caute mântuirea. De obicei îl vizita după cină.

Acestui „medic ascet” - care s-a vindecat de reumatism și malarie prin practicile yoga (vezi „Mănăstiri și pustnici din Himalaya”, 1930, în vol.: Mircea Eliade, *India. Biblioteca Maharajahului. Șantier*, București, 2008, p.117) -, îi relatase terifianta experiență și încercările sale de a dezlega misterul celor petrecute. Dar explicațiile încercate rataseră înțelegerea fiind pornite greșit. Pe de-o parte de la calificative morale ale unor forțe oculte, pe de alta pentru că europenii acordă o oarecare realitate întâmplărilor trecute, prezente și viitoare, toate ireale, ca jocuri ale mayei. Pentru medicul ascet, și moartea Lilei și jalea soțului și întâlnirea celor trei oameni vii cu umbrele din casa lui Nilamvara Dasa, toate au fost lipsite de realitate. Iar într-o astfel de lume în care evenimentele sunt iluzorii, lipsite de consistență, de realitatea lor proprie, „oricine e stăpân pe forțe oculte poate face ce vrea. Evident că nici el nu creează nimic real, ci numai un joc de aparențe”, îi spusese misticul ascet.

Spre a-l face să înțeleagă cum este posibil ca niște martori ai unor evenimente petrecute în urmă cu 150 de ani pot participa „activ” la întâmplare dialogând cu fantomele celor ce trăiseră evenimentele, Swami Shivananda este pe punctul de a-l „invita” să retrăiască înspăimântătoarea magie trăită în noaptea injunghierii Lilei, tânără soție a lui Nilamvara Dasa.

Nuvela se încheie cu refuzul net al reluării îngrozitoare scene pe care misticul ascet voise să i-o ofere în timpul plimbării de după cină. Dar și cu o nouă schimbare de cadru spațio-temporal. Fiindcă după discuția cu Swami Shivananda, tânărul se trezește dimineața în coliba sa din mănăstire, de ca și cum plimbarea de după cină s-ar fi întâmplat în vis.

Observația lui Mircea Vulcănescu din 1930 după care „în planul glacial, transparent, al spiritului” nu există deosebire între vis și veghe” se pare că a fost cât se poate de inspirată. Pentru că ea are virtutea de a „explica” foarte multe amănunte interesante din povestire. De exemplu,

dilatarea timpului când s-au rătăcit noaptea în pădurea labirintică și dilatarea spațiului, după ce mașina a schimbat direcția de mers ca să se întoarcă la bungalow; dar, în primul rând, falia de timp și spațiu în care cei trei prieteni au fost proiectați de forțele oculte intervenite în decursul ritualului practicat de Suren Bose.

În lucrarea memorialistică „India” (București, 1935), Swami Shivananda apare ca un maestru spiritual din ale cărui cuvinte „se desprinde o forță indiscutabilă, o înălțime spirituală manifestată în toate pornirile și în toate sfaturile. E aproape un magnetism, o magie, căci ochii celui inițiat în yoga capătă un luci metalic, hipnotic, priviri pe care nu le poți situa, dar pe care le simți statice, dominante, reci. Swami disprețuiește, ca mai toți în Swarga-Ashram, puterile magice (*siddhi*), eschibițiile incerte și oculte atât de discutate în Vestul superstițios” (2008, p.118).

Între filele de jurnal publicate sub numele de *Șantier* (București, 1935) găsim însemnarea de după terminarea lucrării de doctorat: „Tratatul despre asceză e gata. Îi citesc fragmente lui Van Manen care îl găsește prea abstract...„E abstract”, adăugă Van Manen. „Știu foarte bine că ai dreptate, dar așa cum l-ai scris...pare prea mult gândit și prea puțin trăit. Îi lipsește viața, căldura, comunicativitatea” (*Șantier. Roman indirect*, p. 420).

Remarcabil este că, într-un fel, aceiași „lipsă de viață” i-o reproșase Octav Șuluțiu după citirea nuvelei *Secretul doctorului Honigberger*, „mult prea interesantă din punct de vedere intelectual”. Eliade ar fi „accentuat prea mult partea veridică a faptelor, descriind practicile yoghinice ale eroului său în așa mod încât a răpit nuvelei calitatea de fantastic, refugiată în final” (O. Ș.).

Critica bibliotecarului olandez, de care el însuși fusese conștient că este lipsită de justețe, a avut totuși darul de a ilustra orizontul de așteptare al unui cititor cult. Poate o asemenea critică l-a „inspirat” (ca să zicem așa) pe tânărul de 33 de ani, când s-a apucat să scrie *Nopti la Serampore*, îndemnat de editorul care dorea sub copertile aceluiasi volum o a doua nuvelă, după ce-i citise *Secretul doctorului Honigberger*.

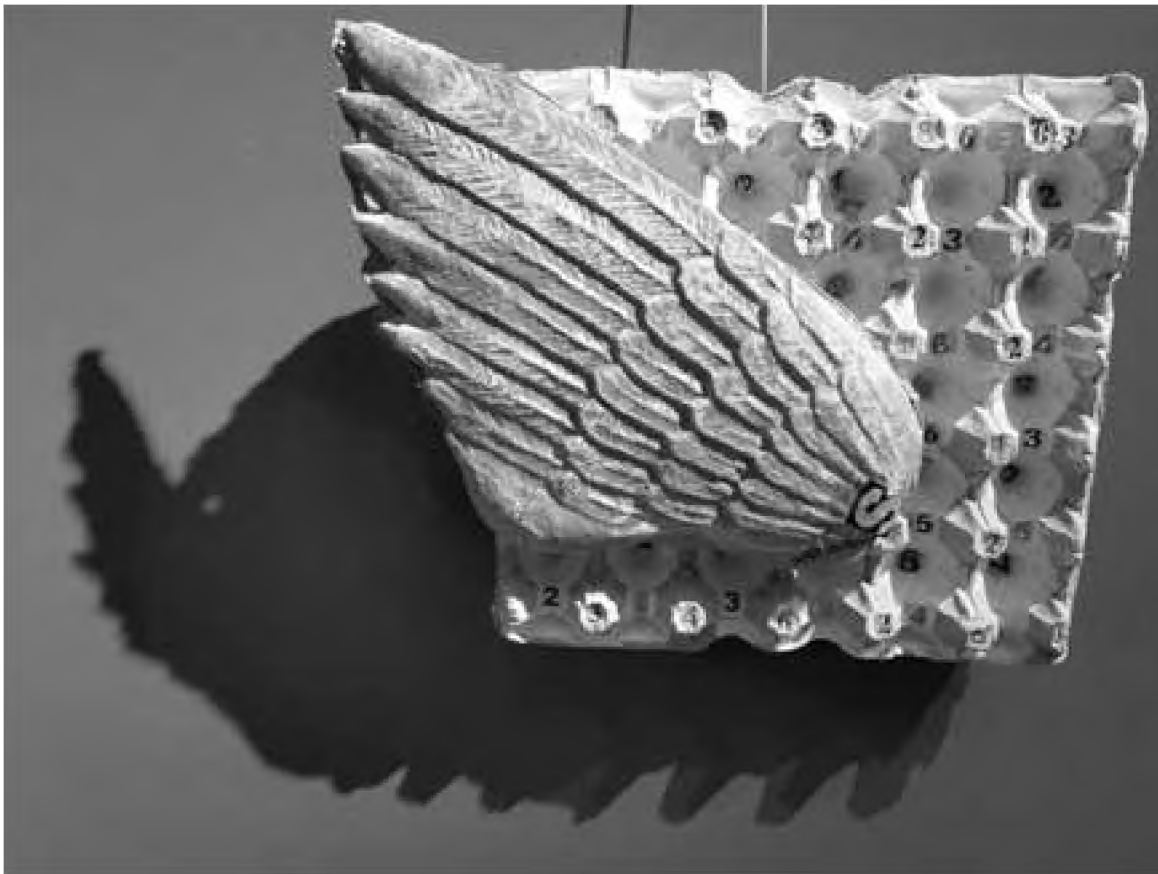
În prefața sintezei eliadești pe care o constituie volumul *Patanjali et le Yoga*, autorul observase că una din cele mai mari descoperiri ale Indiei a fost cea a conștiinței ascetului care a reușit să scape de condiționarea temporală a structurilor psiho-fiziologice eliberându-se de aceste înlănțuiri ale ființei umane.

Înțelepții și asceții indieni –care au obținut independența perfectă a spiritului – ar fi constatat că, în fapt, condiționările fiziologice, sociale, culturale, religioase sunt relativ ușor de înlăturat și, ca urmare, de stăpânit. Mai greu de înlăturat sunt însă tendințele comportamentale provenite din întrupările precedente.

Cu mult înaintea *psihologiei abisale*, misticii indieni au înțeles că marile obstacole în calea eliberării totale proveneau din *samsara* (înlănțuirea existențelor în timp, a reîntrupărilor) și *vasana* (impregnările *karmei*). Ele sunt reziduuri, latențe pe care *psihologia abisală* avea să le desemneze drept conținuturi și structuri ale *inconștientului*. Anticiparea nu este în sine prețioasă, notează Mircea Eliade, ci lucrarea conștientă asupra „arderii” acestor reziduuri. Asceții nu acordau atâta importanță *cunoașterii* impregnărilor, ci stăpânirii, dominării lor, subliniază înțeleptul erudit român.

# Fenomenologia rugăciunii și relația dintre fenomenologie și teologie (III)

Nicolae Turcan



## Natalie Depraz: Cardio-fenomenologia

Venită din tradiția husserliană a fenomenologiei, Natalie Depraz face o fenomenologie a rugăciunii inimii pe care o numește „cardio-fenomenologie” și „teo-fenomenologie”. Pentru că persoana umană a fost adeseori obiectivată și redusă la un lucru de către gândirea filosofică, în baza unei cauzalități liniare, Natalie Depraz propune o regândire a cauzalității în așa fel încât să confere umanității omului profunzimea întrupării și slavei. Este o cauzalitate multidimensională „care unește foarte precis atât ordinea experiențială a întemeierii (*Fundierung*) fenomenologice, cât și temporalitatea anticipatoare a teologiei «economiei» divine”<sup>1</sup>; o perspectivă care unește, așadar, demersul fenomenologic cu cel teologic, recunoscându-le amândurora aceeași genealogie și aceleași rădăcini.

Demersul fenomenologic este, mai întâi de toate, unul care are o importanță dimensiune hermeneutică, examinând rugăciunea inimii pornind de la tradiția isihastă ortodoxă și de la scrierile filocalice. Ea nu rămâne însă la interpretarea și înțelegerea textelor care învață despre rugăciune, ci merge mai departe, într-o analiză a experienței rugăciunii ca experiență interioară, comparabilă,

în privința lucrării omului, cu demersul fenomenologic. Fără să excludă lucrarea harului, considerat „prezență liberă a lui Dumnezeu”<sup>2</sup> și „energie supranaturală”<sup>3</sup>, și accentuând faptul că pregătirea și exercițiile omului sunt menite să înlesnească această prezență, Natalie Depraz pune față în față fenomenologia și teologia rugăciunii inimii, rezultatul fiind, după cum am spus, o cardio-fenomenologie surprinzătoare. Teologia rugăciunii inimii – care vorbește despre poziții corporale, exerciții respiratorii și de repetare a numelui Mântuitorului Iisus Hristos – este pusă în paralel cu reducția fenomenologică, fiindcă ambele practică o retragere din realitate, o suspendare (*epochē*), pentru a se concentra pe interioritatea transcendentală. Acolo unde rugăciunea vorbește despre trezie și veghe (*nēpsis*), fenomenologia enunță „conversia reflexivă a privirii voluntare și active”; isihia, liniștea, tăcerea rugăciunii amintesc de statutul receptiv ce urmează reducției fenomenologice; iar *prosochē*, „aplicarea durabilă a sufletului”, menținerea în afara împrăștierii, are ca analogon prezentul viu fenomenologic, „menținerea în prindere”, retenția și protenția experienței<sup>4</sup>. Rămâne întrebarea despre rolul pe care credința însăși îl are în practica rugăciunii: deși nesemnaltă în această abordare teo-fenomenologică, trebuie subliniat că în tradiția ortodoxă

rugăciunea inimii angajează credința ca pe un adevărat reper al experienței mistice<sup>5</sup>.

Chiar dacă analogiile sunt imperfecte, din perspectiva unei experiențe umane a atenției și liniștirii asemănările sunt, pentru Natalie Depraz, notabile și ele sunt continuate și în privința modului în care rugăciunea a fost legată de procesul de purificare prin lupta cu patimile și ajungerea la nepătimire. Afectivitatea și pasionalitatea prezente în tradiția isihastă își schimbă, prin *metanoia*, sensul negativ care ar periclita rugăciunea și sunt transfigurate de har, ajungându-se la o stare de plenitudine și bucurie. Prezente în fenomenologia trupului – de pildă la Michel Henry – afectivitatea și pasionalitatea sunt de asemenea luate în discuție, în dimensiunile lor negative și pozitive deopotrivă. După același joc al analogiei, Depraz concluzionează că fenomenologia numește lupta cu patimile pe care o practică isihastii drept „dezinteres, detașare, auto-afectare”, iar practicanții rugăciunii inimii descriu „cu extremă finețe” această experiență, ceea ce îmbogățește „ariditatea speculativă a conceptelor fenomenologice”<sup>6</sup>.

Această scurtă schiță este menită să sublinieze o dinamică teo-fenomenologică diferită de modelele de până acum. Pentru Natalie Depraz, modelul separării între teologie și fenomenologie este depășit. Fenomenologia nu mai este nici slujnica teologiei, nici separată complet de aceasta, nici doar încrucișată cu ea. Prezentându-le în oglindă, Depraz respinge derivarea uneia din cealaltă, eliberându-le de orice cauzalitate lineară și prezentându-le drept două gesturi ale gândirii care sunt co-incidente. Miza declarată a acestui parcurs dublu, fenomenologic și teologic deopotrivă, este de a arăta co-generativitatea lor în metodă și experiență și de a sublinia potențarea unuia prin celălalt, într-un beneficiu reciproc<sup>7</sup>.

Este, cred, o soluție de factură husserliană: așa cum conștiința transcendentală reprezenta pentru părintele fenomenologiei întemeierea comună a tuturor disciplinelor, aceeași conștiință pare a întâlni, în diferența și specificitatea lor, fenomenologia și teologia. Întâlnirea pare posibilă în acord cu ideea lui Jean-Luc Marion, de factură tomistă, că există o „rigoare a lucrurilor”<sup>8</sup> care dezvăluie o raționalitate comună teologiei și fenomenologiei, indiferent de cum este gândit raportul dintre acestea.

## „Eu”, „tu” și „el” în fenomenologia rugăciunii

O privire fenomenologică asupra rugăciunii pune în evidență trei planuri: cel al *ego*-ului (înțeles ca persoană în căutarea/așteptarea lui Dumnezeu); cel al intenționalității, care aici ia forma rugăciunii înseși; și cel al conținutului noematic către care este orientată rugăciunea – în cazul de față Dumnezeu. Scurtele analize ale rugăciunii – din perspectiva unor fenomenologi de tradiție catolică și ortodoxă – ar putea însă fi sistematizată și în funcție de pronumele personal vizat în practica rugăciunii: persoana întâi (eu), persoana a doua (tu) și persoana a treia (el).

Persoana întâi, eul, intră în rugăciune conștient atât de finitudinea sa, cât și de necesitatea vindecării prin experiența transfiguratrice a rugăciunii înseși. Eul nu este doar un *adonat*<sup>9</sup> care se primește pe sine de la fenomenul saturat pe care îl primește, de la Dumnezeu cel de necuprins; ci și persoana care este vindecată până în propria

sa corporalitate și transfigurată în urma rugăciunii<sup>10</sup>. Expus lui Dumnezeu, eul rugător așteaptă o transfigurare operată de harul lui Dumnezeu, la care participă rugându-se, exersându-și atenția, voința proprie și căutarea nepătimirii în urma luptei cu patimile. Rugăciunea are un rol cu adevărat transfigurator și reprezintă o cale pentru dobândirea unei plenitudini și bucurii<sup>11</sup>.

Aș adăuga că, în această analitică a *ego*-ului, rămâne important faptul că *ego*-ul fenomenologic este cel puțin empatic față de *ego*-ul care se roagă, varianta cea mai benefică înțelegerii fiind cea în care se suprapun într-unul și același *ego*. Dacă fenomenologul este totodată și rugător, descrierea fenomenologică a rugăciunii presupune o reducere realizată de *ego*-ul fenomenologic, reducere ce constă în punerea între paranteze a *ego*-ului rugător pentru a putea realiza o analitică a experienței religioase fără a deveni automat teolog. E o atitudine critică, în sensul kantian al termenului și reductivă, deopotrivă, în sens husserlian. Dacă *ego*-ul fenomenologului este diferit de *ego*-ul celui ce se roagă, atunci este nevoie de empatie pentru ca înțelegerea să poată avea loc.

Persoana a doua, Tu-ul rugăciunii, oferă dimensiunea ei cea mai puternică: discursul predicativ devine performativ, Dumnezeu metafizicii lăsând locul, în urma intenționalității rugătoare, Dumnezeului cel viu și vrednic de iubit. Aceasta este ideea lui Jean-Luc Marion, însă ea trebuie înțelegită printr-o înțelegere liturgică: omul se descoperă ca persoană liturgică, aflată mereu înaintea lui Dumnezeu și în Dumnezeu. Comuniunea cu Tu-ul divin angajează comuniunea cu ceilalți, fie comunitatea de credință, fie ceilalți oameni. Liturgia pune în lumină o dimensiune anticipativă și eshatologică a *Dasein*-ului credincios<sup>12</sup>, un spațiu primitiv pentru finitudinea umană<sup>13</sup>.

Persoana a treia, „El”, – care caracterizează discursul predicativ – pare cea mai puțin prezentă în rugăciune, deși ea nu lipsește, exemplul fiind rostirea în timpul liturghiei a simbolului de credință. „El” se va regăsi cu prisosință în discursul ulterior rugăciunii, în teologia pentru care rugăciunea constituie o sursă și o necesitate. Dumnezeu apare ca Transcendentul care, coborând chenotic până la om, prin harul său necreat, oferă o cunoaștere sinonimă iubirii, transfiguratoare, o cunoaștere ce nu se epuizează și nu se termină niciodată. Este o cunoaștere ce nu anulează necunoașterea, căci Dumnezeu apare în urma rugăciunii atât ca *tainică prezență* – nu simplă prezență precum obiectele și lucrurile lumii –, cât și ca *prezență cu distanță*<sup>14</sup> (Marion), ca Dumnezeu neapropiat și de necuprins.

## Concluzii

Atât fenomenologia rugăciunii cât și sistematizarea ei din perspectiva prunumelor personale afirmă posibilitatea și utilitatea fenomenologiei pentru analiza experienței religioase. Astfel, în cazul unei fenomenologii a religiei, interdicția husserliană a folosirii fenomenologiei pentru religie este abandonată. Religia oferă fenomenologiei fenomenele ei, iar fenomenologia le descrie pornind de la experiența trăită în aceste apariții religioase. Trebuie distins între experiența fenomenologică și cea religioasă, chiar când cea din urmă este descrisă ori comparată cu cea dintâi.

În concluzie, două pot fi raporturile majore care se stabilesc între fenomenologie și teologie: unul de suprapunere și altul de riguroasă delimitare. Am putea vorbi în primul caz de teo-fenomenologie și am înțelege aici o zonă de suprapunere între *ego*-ul fenomenologic și *ego*-ul religios. Discursul în acest caz este în acord cu credința și teo-fenomenologia poate, la limită, să ia forma unei teologii care se folosește de limbajul fenomenologiei, fiind, așadar, o teologie fenomenologică. Avantajul unei asemenea teo-fenomenologii este că, acceptând critica heideggeriană a onto-teologiei, depășește onto-teologia prin apelul la experiența religioasă. Este momentul în care teologia vine după metafizică și nu se confundă cu ea, chiar dacă apelează uneori la conceptele ei, fiindcă subliniază necesitatea experienței și vieții duhovnicești în orice demers teoretic. Zona de întâlnire dintre cele două discipline are o dimensiune teologică importantă, chiar atunci când vorbește fenomenologic, și urmărește să păstreze doctrina specifică chiar când descrie experiența. Uneori această corespondență între învățătura de credință teologică și fenomenologie este afirmată doar tacit, pornind de la fenomene religioase sau de la experiența liturgică. Exemplele sunt cele ale lui Jean-Yves Lacoste și, parțial, Jean-Luc Marion ale căror fenomenologii au o respirație teologică, chiar când teologia stă sub semnul unei reducerii care face posibil discursul fenomenologic.

Cel de-al doilea raport major între fenomenologie și teologie este cel al delimitării riguroase. O fenomenologie este aici posibilă prin conștiința că teologia oferă doar fenomenul, în timp ce fenomenologia este metoda. Distincte, fenomenologia și teologia își recunosc câmpurile sau elementele proprii: de exemplu, Marion recunoaște că adevărul Revelației creștine nu poate fi decis fenomenologic, ci doar teologic; Gschwandtner folosește fenomenologia pentru a descrie liturgia ortodoxă,

fără a face totuși teologie, dar fără a face afirmații care să contrazică teologia; iar Depraz păstrează distincția dintre teologie și fenomenologie, eliminând orice derivare dintre ele, chiar când le recunoaște co-originaritatea și posibilitatea ogîndirii reciproce.

Ambele raporturi afirmă utilitatea folosirii fenomenologiei pentru analiza fenomenelor religioase. Felul în care sunt instituite aceste raporturi între fenomenologie și teologie ține de înțelegerea atât a fenomenologiei, cât și a religiei. Principiul fenomenologic „Înapoi la lucrurile însele!” obligă însă fenomenologia să nu falsifice fenomenele religioase. În funcție de diferențele *religioase* dintre fenomene, fenomenologia poate deveni o teo-fenomenologie – care este în acord cu credința și învățăturile unei religii –, sau se poate delimita de teologie, rămânând o metodă de analiză și descriere. Analiza fenomenologiei rugăciunii a pus în valoare ambele aceste atitudini, deodată cu evidențierea utilității fenomenologiei pentru câmpul religios.

### Note

- 1 Natalie Depraz, *Corpul slăvit. Fenomenologie practică plecând de la Filocalie și Părinții Bisericii*, trad. Maria Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2022, p. 26.
- 2 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, p. 31.
- 3 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, p. 49.
- 4 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, p. 44.
- 5 A se vedea și Nicolae Turcan, „Liturgy and Apophaticism”, *Religions* 12, nr. 9 (2021), p. 6, <https://doi.org/10.3390/rel12090721>.
- 6 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, p. 58.
- 7 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, pp. 343–344.
- 8 Jean-Luc Marion, *La rigueur des choses. Entretien avec Dan Arbib*, Paris, Flammarion, 2012.
- 9 Jean-Luc Marion, *Êtant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, ed. a 4-a, PUF, Paris, 2013, pp. 436–439.
- 10 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude: Toward a Phenomenology of Orthodox Liturgy*, Fordham University Press, New York, 2019, p. 211.
- 11 Natalie Depraz, *Corpul slăvit*, p. 52.
- 12 Jean-Yves Lacoste, *Expérience et Absolu*, ed. a Kindle ed.-a, PUF, Paris, 1994, § 8.
- 13 Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude*, p. 228.
- 14 A se vedea Jean-Luc Marion, *Lidole et la distance. Cinq études*, Grasset, Paris, 1977, pp. 255–315.





# Din subteranele creației (IV)

Radu Bagdasar

## Scrisul: act în stare de trezie sau inconștientă?

Cele spuse anterior ridică o întrebare capitală: cine scrie în realitate opera? Pentru că un număr de autori, și nu dintre cei mai mărunți, merg până acolo încât, în mod stupefiant, își neagă paternitatea propriilor opere.

Antonio Lobo Antunes, autorul portughez cel mai citit în lume, își pune această întrebare mergând până la a culpabiliza pentru toate avantajele pe care le trage dintr-o operă de care nu este conștient de a fi scris-o. Se simte pur și simplu un impostor: „A avea numele meu înscris pe o copertă mi se pare injust: cine a făcut asta? În zilele bune nu sunteți dumneavoastră. Dv. nu scrieți atât de bine, dv. n-aveți această bogăție interioară. Este bogăția cărții, nu a dv.; dv. sunteți ca un spectator, vedeți frânturi de fraze, culori, auziți sunete care se apropie, se depărtează, [...]” (Antunes 2011, 2).

Jean Cocteau notează cu umorul lui caracteristic eșecul voluntarismului conștient „[...] în *Opium* cum romanul [său] *Copiii teribili* [il] lăsase în pană pentru că mă amestecasesem să «vreau să-l scriu»” (1953, 26). Cum adică să vrea să-l scrie!? Nu el este cel care îl scrie? Iar dacă nu este el, cine este veritabilul autor? Tradusă în limbaj comun, fraza lui Cocteau revine la a spune că scriitorul își culcă pe hârtie fantasmale într-o stare secundă, în transă, iar când vrea să intervină conștient în mersul lucrurilor – acel „vreau să-l scriu” – izvorul creator se oprește. Conștientul, antagonic visului inconștient, riscă să inhibe tocmai ceea ce constituie calitățile de mare originalitate ale inconștientului. După terminarea *Sonatei Kreutzer* (1888), „operă feroce [...] contra societății” după Romain Rolland, Tolstoi aruncă o privire retrospectivă asupra textului și se mărturisește în Postfață îngrozit: „Propriile mele concluzii m-au înspăimântat în primul rând. Doream să nu le cred, dar nu puteam... A trebuit să le accept”.

Patrick Modiano, laureat Nobel 2014, susține în însuși discursul său de recepție a premiului la Stockholm că „un romancier este orb față de propriile-i cărți” iar „cititorii știu mai mult decât el despre ce a scris” pentru că în orice caz tapiseria umană pe care o oferă publicului a țesut-o „într-un semi-somn. Un semi-somn sau un vis în stare de trezie. Un romancier este adesea un somnambul, atât este de pătruns de ceea ce trebuie să scrie, și putem să ne temem că ar putea să fie strivit de o mașină când traversează o stradă” (Modiano 2014, 18).

În fond, ceea ce este enigmatic în funcționarea dinamicii automorfe este naveta mentală a scriitorului între limpezimea stărilor conștiente și negurile fecunde ale inconștientului. În ce fază genetică scriitorul este în plină stare lunatică, ce stare – conștientă sau inconștientă – corespunde inventării problematicii și soluțiilor, unde intervine remodelarea impusă de raționalitate?

Să tentăm o interpretare din interior a fenomenului. Discernem în cuplul conștient-inconștient două regimuri de funcționare. Un prim regim – corespunzând pe de o parte, pe câte ni se pare, majorității iar pe de altă parte giganților scrisului – este regimul de funcționare al cuplului conștient/inconștient în care leadershipul îl deține inconștientul. În acest caz constatăm „alienarea” scriitor – univers ficțional propriu despre care glosează Tolstoi, Claudel, Pirandello, Cocteau, Antonio Lobo Antunes, Annie Dillard, Patrick Modiano, Haruki Murakami etc. etc. Un al doilea regim funcționează cu o dominantă conștientă – vizibilă la autorii artizani de felul lui Zola, Norman Mailer, chiar Rebreanu care construiesc din aproape în aproape, nu au viziuni spontane de anvergură, viziuni care se conturează de-abia după o enormă documentație dublată de timpi de reflecție considerabili. Proba este că ei își pot descrie procesul de creație aproape pas cu pas.



La Pirandello, autonomia inconștientului este atât de marcată încât universul ficțional schițat se emancipează, capătă o viață proprie dincolo de dorințele și de intențiile scriitorului. Propriul lor genitor nu mai are nici un control asupra lor. Este cel puțin ce afirmă dramaturgul în neverosimila prefață la *Șase personaje în căutare de autor* care, odată născute în spiritul lui, căpătau o autonomie proprie și își făceau de cap, contrariindu-l câteodată. Cititorii iau situația drept o metaforă. Eroare! Spiritul autorului se dedublează de-a lungul genezei, iar construcția, departe de a fi lineară, urmează paradoxale linii holomorfe. „Ei s-au separat deja de mine: trăiesc pentru propriul lor cont, după ce au dobândit voce și mișcare, devenite deci deja în ele-însele, în lupta lor pentru viață pe care au susținut-o contra mea, personaje dramatice care pot prin propriile lor mijloace să se miște și să vorbească. Ele se văd deja ca atare, și dacă au învățat să se apere contra mea, ele vor ști de asemenea să o facă contra altora. Ei bine, să le lășăm să meargă unde se duc de obicei, ca să se nască la viață, personajele dramatice: pe scenă. Și să vedem ce se va produce” (Pirandello 1960, 66).

Raportul „normal” este inversat. Autorul nu mai este el în căutare de personaje cum s-ar putea crede în mod simplist, ci personajele se nasc independent de el iar apoi îl caută. Ele nu mai sunt sclavii voinței autorului, marionete pasive: au ieșit de autoritatea lui, s-au exteriorizat și își cultivă propria libertate cu multă exuberanță, întorcându-se chiar împotriva autorului. Devenit simplu spectator pasiv, „martorul stupefiat” (Claudel) al propriei creații, intențiile inițiale (conștiente) și cele de parcurs ale autorului devin implicit caduce. Annie Dillard remarcă mirată nu numai fenomenul de pierdere a controlului asupra personajelor dar și animarea și autonomizarea unor părți întregi ale textului. „Autorii de ficțiune care ridică brațele spre cer de disperare pentru că personajele lor „au luat comenzile” – adevărați infractori: ce trebuie să facă dumnezeu? – vorbesc, cred, de aceste mistere structurale care se înstăpânesc de orice operă serioasă [...]. Uneori, o parte întregă a unei cărți se ridică pur și simplu și pleacă. Se îndepărtează și moare” (Dillard 1996, 16).

Când o parte întregă dintr-o carte (textualizare) se ridică, pleacă și moare înseamnă că viziunea anterioară este rectificată, macroscopicul precedent este invalidat parțial sau total. Ajunsă la acest stadiu, când operă și scriitor nu se mai înțeleg, alienarea reciprocă atinge un paroxism: „Cum aş putea să adaug în fiecare zi o frază sau



un paragraf la această operă pe care eu însămi o înțelegeam abia? Limbajul era sălbatic și exaltat.” (Dillard 1996, 65) În fapt, logica construcțiilor clădite până în momentul respectiv duce în altă direcție pe care autoarea are aerul de a o prevedea sau dori. Descrierea cea mai pătrunzătoare și mai detaliată a acestui fenomen uimitor dar cât se poate de real psihologic aparține lui Murakami: „Cel care a fasonat personajele este bineînțeles autorul, dar personajele cu adevărat vii sfârșesc prin a se îndepărta de creatorul lor și încep să acționeze în mod autonom. Iar eu nu sunt singurul care să gândesc acest lucru. Numeroși romancierii ajung la aceeași concluzie. Dacă acest fenomen nu s-ar produce, a continua scrierea unui roman ar deveni ceva dificil, penibil. Dimpotrivă, când textul este pe calea cea bună, personajele evoluează din propria lor inițiativă, intriga progresează ea singură. Ia romancierul se găsește într-o situație dintre cele mai favorabile: se mulțumește să consenmeze pe hârtie ceea ce se întâmplă în fața lui. În anumite cazuri, se întâmplă ca aceste personaje îl iau pe autor de mână și îl (o) conduc în locuri neașteptate, complet nebănuite” (Murakami 2019, 157).

Iar Murakami ilustrează această dinamică interioară cu felul în care a evoluat genetic materia romanului său *Incolorul Tsukuru Tazaki și anii săi de pelerinaj*. Prima intenție a lui Murakami a fost de a scrie o povestire de aproximativ șaiszeci de pagini. În ea, personajul principal Tsukuru Tazaki, originar din Nagoya, este informat de cei patru prieteni ai lui cei mai dragi, de care îl uneau legături strânse încă din liceu, că nu-i vor mai vorbi niciodată și, fără să invoce vreun motiv, rup definitiv relațiile cu el. Tsukuru, vexat, nu cere la rândul lui explicații. Între timp Tsukuru face studii la Tokyo iar după terminarea lor este angajat de o companie feroviară din capitala niponă. Dar în interiorul lui rana provocată de ruptura cu prietenii îl roade. Ea este poate responsabilă de faptul că nu mai este în stare să aibă sentimente profunde pentru cineva. Timp de mulți ani viața sa sentimentală traversează un număr de relații pe cât de superficiale pe atât de pasagere. Dar la vârsta de treizeci și șase de ani o întâlnește pe Sara cu care parvine în sfârșit la o relație amoroasă durabilă. Într-o bună zi, Tsukuru, fără un motiv aparent, îi povestește ruptura cu prietenii pe care o suferise cu optsprezece ani înainte. După o scurtă reflecție, Sara îl sfătuiește să se întoarcă cât se poate de repede la Nagoya și să încerce să afle se întâmplase: „Nu este vorba de a vedea ceea ce vrei să vezi, ci să vezi ceea ce tu trebuie să vezi”. Este momentul de răscruce a povestirii care antrenează o deturnare a intenției inițiale și o amplificare a nuvelei proiectate către dimensiunile unui roman. Până în acest moment, Murakami nu gândise o clipă că Tsukuru urma să-și reîntâlnească vechii prieteni. Pentru el, Tsukuru urma să ducă o viață liniștită fără să ajungă niciodată să cunoască de ce „[...] existența lui fusese astfel negată. Dar recomandarea Sarei (m-am limitat să transcriu ca atare ceea ce ea îi spune lui Tsukuru) m-a forțat să-l conduc la Nagoya și după aceea, deci să-l trimit în Finlanda. Mă regăseam atunci cu patru personaje pe care trebuia să le fac să existe. Trebuia să descriu concret ceea ce fusese viața fiecăruia dintre ei. În consecință, ceea ce nu era decât o nuvelă a luat firește forma unui roman. În sumă, aceste simple cuvinte ale Sarei, într-o clipită, au modificat totalmente orientarea romanului, caracterul său, forma, compoziția. Și pentru mine surpriza a fost enormă” (Murakami 2019, 157).



Iar Murakami adaugă partea cea mai uimitoare: „Retrospectiv mi-am spus că Sara, în fond, nu se adresa personajului Tsukuru Tazaki, ci mie, autorului. Tu trebuie să continui să scrii această povestire, pentru că ai în prezent suficientă forță pentru a pătrunde pe teritoriul său”. Un personaj se adresează nu altui personaj cum ar fi normal ci autorului. (Ibidem) Lui Murakami i se pare că Sara este proiecția unui dublu al său, un aspect al conștiinței lui care îi cerea să meargă mai departe, să exploreze această parte obscură a vieții sale? Este un parcurs exemplar care atestă preeminența și independența instanței obscure, inconștiente de instanța lucidă, conștientă a creatorului.

Ceea ce pare incredibil și se situează dincolo de orice logică realistă se petrece când personajele inventate se amestecă activ în creația scriitorului. „Personajele romanelor mele împing autorul care sunt eu dincolo de ceea ce sunt eu conștient, mă încurajează, mă împing din spate pentru a mă forța să avansez.” (Ibidem) Altă dată, pe când lucra la *IQ84*, Murakami se simte puternic motivat și influențat de Aomamé, personaj feminin al romanului.

Concluzia ar fi că între personajele unui roman, în special cele feminine, și scriitor, se instituie interacțiuni puternice care fac că dacă inițial scriitorul inventează personajele, imediat personajele iau inițiativa și îl reinventează pe scriitor: „în momentul în care un autor creează un roman, este el însuși în parte creat de respectivul roman”. (Ibidem, 158) În descendența lui Dante, Montaigne.

Care ar fi explicația științifică a acestei „schizofrenii” auctoriale. În fapt personajele nu iau nici o inițiativă și nu fac nimic prin ele însele. Scindat într-un ego conștient și un ego inconștient, în momentul în care personajele sau părți ale romanului par a-și lua soarta în mână și a face lucruri neașteptate pentru autor este momentul de basculare al raportului conștient/inconștient în favoarea inconștientului. Conștientul, predominant până atunci, cedează leadershipul inconștientului. Scriitorul, lunatic, complet cufundat în interiorul lui – iată-l pe Dickens evitându-și personajele pe stradă, sau pe Coleridge pierdut în lumea lui interioară la întâlnirea cu de Quincey,

pe Flaubert resimțind în gură arsura arsenicului când Emma Bovary se sinucide – scriitorul deci este depășit de propriul ego inconștient care ia inițiativa și conduce în mod cvasiautonom proiectul.

Implantată în straturile abisale ale psihicului, funcția automorfă este manifestarea fundamentală a acestui *alter-ego* misterios al scriitorului, acel „cineva pe care nu-l cunosc și pe care aș dori foarte mult să-l cunosc” al lui Julien Green care acționează independent de liberul arbitru al scriitorului iar câteodată, așa cum am văzut, chiar contra lui. Fiecare dintre noi găzduiește un continent necunoscut: inconștientul, umbra genetică pe care zecile de mii de generații din care descindem le-a lăsat în psihicul nostru cu agitațiile, neliniștile, intuițiile, spaimile și jubilațiile ancestrale.

Am putea formula și o altă interpretare: instalând bazele unui roman, creatorul îi insuflă implicit o (anti)logică romanescă care, în inerția ei, dă efectele de independență și de efect bumerang asupra autorului. Dar această antilogică corespunde surprizelor pe care realitatea le poate oferi. Ele deschid spiritul către evantaiul nebănuit al posibilităților care se situează în continuarea unei suite de circumstanțe – moartea Annei Karenina, reușita misiunii lui Michel Strogoff - și face parte din arsenalul înțeleptului.

#### Referințe bibliografice

- Cocteau, Jean (1953) *Journal d'un inconnu*, Paris: Editions Bernard Grasset.
- Lobo Antunes, Antonio (2011), *Ecrire pour être le meilleur*, propos recueillis par Bruno Corty, în *Le Figaro littéraire* n° 20691, Cahier n° 4, din 10 februarie.
- Modiano, Patrick (2014), „Le romancier fait ressurgir quelques mots à moitié effacés”, în *Le Figaro*, lundii 8 décembre, p. 18.
- Murakami, Haruki (2019), *Profession romancier*, Paris: Belfond.
- Pirandello, Luigi (1968). *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris: Denoël
- Pirandello, Luigi (2004). Prefazione a *Sei personaggi in cerca d'autore, Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amico, vol. II, collana I Meridiani, Milano: Mondadori.



# „Când n-am ce face, mă joc cu moartea”

Constantin Cubleşan

Eseistica lui Olimpiu Nușfelean este, pe ordonata sa confesivă, profund poetică. Așa cum, la rândul ei, poezia, cultivată cu rigoare și dramatism, își are quantumul său eseistic. Pentru că sensibilitatea-i lirică, evidență cu prisosință, nu își neagă niciodată substratul livresc. Cea mai recentă culegere de poeme, *Unde așezăm plânsul copilului?* (Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2021) apare cu elocvență structurată în acest sens. Cele cinci cicluri, care alcătuiesc cuprinsul, reprezintă, de fapt, o construcție bine elaborată în care autorul poetizează atitudini diferite, din perspective diferite, raportate la condiția sa de interpret al tensiunilor epocii – „îți porți condeiul/ pe filele zilei”, notează într-un loc, sintetizând astfel un veritabil program de creație. Și, adresându-se cititorului său, devine oarecum patetic: „Pe ce ai vrea tu, cititorule,/ să-mi scrii poeziile?// Pe o foaie smulsă/ din registrul de cârciumă al bunicului,/ cu foșnetul ei de colb spulberat de curentul de aer/ venit prin geamul deschis/ de-o mișcare a norilor?/ Pe agenda zilei cu care mi-am început noul an?/ Într-un mesaj pe telefonul mobil?/ În caietul de isprăvi al iubitei? [...] Mi-am pus viața în filele spre care moartea/ își trimite carii înfometate?” (*Al doilea sfârșit*).

E o poezie ce rezultă din frământările diurne, din meditația despre sensul creației și rostul poetului/poeziei, despre viața însăși pe care o trăiește în tumultul cotidian din care evadează tocmai prin poezie („evadarea din trauma zilnică”) și totul sub semnul unui ritual de pătrundere în realitatea diurnului, conștient de prețul datorat ieșirii din lumea definitorie a cărților sale, pentru a se cuprinde în ideatica poeziilor pe care urmează a le scrie, cu sentimentul declarat al decantării eternului în sine: „Duminică dimineața. Bat/ clopotele bisericii din cartier.// Prin fereastra deschisă/ orașul îmi intră în casă infinit [...] Furat de imagini,/ ies umilit/ dintre lucrurile mele diurne./ Cărțile se retrag în înțelepciunea literei,/ pe cărare promisă a filelor încă netipărite...// Și eu ies, ies, ies/ dintre cărți,/ din încăpere,/ ies din mine/ și mă las înălțat/ pe balonul de păpădie al credinței” (*Duminică dimineața*).

Un presentiment al finitudinii existențiale răzbate cu puternice rezonanțe dramatice în lirica sa reflexiv-religioasă, fără a fi însă o poezie evocatoare de mituri sau de scene biblice. Religiozitatea poeziei lui Olimpiu Nușfelean se deslușește din profunzimea cunoașterii de sine raportată la actul creației divine: „Dumnezeu ar vrea să mă alcătuiască din nou,/ Frământat din lutul/ pe care l-am ignorat toată viața [...] Dar el vrea să mă alcătuiască din nou/ din țărâna aceasta de atât de mulți frământată,/ fără vreun efort din partea mea,/ nu prin spovedanie,/ nu din sudoarea adâncului,/ nu eludând crugul lumii,/ așa, pur și simplu, de dragul neghotărilor mele.../ Eu, însă, mă prind/ de ușile timpului/ să mă treacă în mod sigur/ în alt anotimp,/ unde nu mai am simțire/ pentru tot ce mă doare” (*O pasăre zădărnicită de frig*). De aici și acea cochetărie ludică: „Când n-am ce face,/ mă joc cu moartea”. Numai că nu e un joc gratuit,

un joc în sine. Ci unul cu propria-i viață: „N-am salvarea cenușii –/ în inima mea caută flori/ o primăvară cu elitre de albină [...] Nu pot visa/ decât o realitate care încântă” (*Flacăra*).

Lirica aceasta, care poetizează segmente ale trăirilor în contextul evenimentelor de fiecare zi, are un dramatism interior ce se revelează cu calm contemplativ dar mai ales cu un comentariu metaforizat, fiecare poem dezvoltă o observație/trăire a realității dusă în imagini parabolice de o fină descripție fals peisagistică, cum este această *Vedere cu pelicani*: „Opresc barca și cobor/ în apa adâncă până la piept/ să ajung lângă pelicani și să-i privesc de aproape/ la revărsarea fluviului în mare [...] Singur în leagănul apelor/ – amânare sau odihnă? –/ înving spaima de a fi tot mai aproape/ de splendoarea lor filmată cu teleobiectivul,/ în cârd plutitor, cu gușile pline de pește [...] Admirația sublimează în teamă.// Fluviul, crescând,/ ca într-un film inocent, văzut în copilărie,/ îmbracă metafore înfricoșate,/ se face deodată fluviul vieții/ și încearcă să mă fure de pe picioare.// Înot!// Cine-mi va vindeca, în zbatere,/ frica de a privi/ devenită deodată frică de moarte?”

Meditațiile asupra morții (asupra a ceea ce ar fi să urmeze după epuizarea vieții) se conjugă constant cu reflexiile asupra condiției scrisului său, a poeziei ca frison existențial: „Atît de greu/ e să învăț tăcerea/ când buzele în vorbe/ se ascund/ cum blândețele sălbăticiunii/ în alunșuri [...] Prea multe vorbe mi-au înghețat pe buze,/ puține dintre ele au mai înmugurit/ dar o fereastră – mă întreb – se va deschide/ și fi-va cineva atît de prompt să se apropie/ privind prin trupul meu/ ca printr-un larg chenar/ și să se vadă,/ el pe el privindu-se,/

la rândul lui,/ de dincolo de frunze?” (În prag). De o mare finețe interogativă, în aceeași cheie a meditației asupra eternului poeziei și a poezilor, este imaginea parabolică a mamelor poezilor ca „Preotese/ în marile biblioteci ale eternității” (*Mamele poezilor*).

Constant preocupat de condiția scrisului („eu sap/ catacombe-n cuvinte.// Văd doar cu ce văd cuvintele mele,/ și nici atât,/ doar cele ce mă revendică” – *Așezarea în glastră*), îl aflăm și în poezia de dragoste, niciodată sentimentalizat ci evocator/comentator al stărilor sale afective chiar și atunci când i se adresează interogativ iubitei: „Unde e cântecul/ pe care ți l-am dăruit?// Gura ta l-a uitat/ iar inima ta nu-i o pasăre/ care să-l cânte pe limba ei...// Cântecul acela ar trebui/ să ia mereu forma trupului tău/ când te plimbi pe plajă/ și stropii sărați ai mării/ tot încearcă să-ți atingă/ sânul neîmblânzit...” (*Unde e cântecul?*). Alteori, mărturisitor, i se adresează iubitei într-un alint metaforic, cu emoția evocatoare a patriei dar într-o atitudine oarecum polemică: „Frunze risipite toamna de vânt –/ acest clișeu care nu iese de veacuri/ din cântecurile de sub fereastră –/ cuvintele tale scoase din dicționare;/ când și când vine uitarea sa discretă/ și deretică prin cărțile vechi,/ presară cenușa cariilor/ în filele lor.// Îți vorbesc despre țara mea/ ca și cum ar fi a ta?// Te-am văzut/ evaporându-te din boabele de rouă,/ ca ele să nu-l mai încante pe violator,/ desfăcându-se din mireasma florilor de cireș/ când lupul se lansa în urmărirea mielului,/ ridicându-te mai sus de limpezimea aerului,/ fericită cu libertatea inimii tale.// Și eu tot încercam să te cuprind/ într-o poezie” (*Țara ta*).

Discursul poetic e mereu interogativ, încărcat de metafore ce au în substratul lor meditativ încărcătura dramatică a neliniștilor creației. Olimpiu Nușfelean decantează idei chiar și atunci când aduce în versuri o contemplare și o descripționare a realului diurn, pe care îl observă tot prin prisma creatorului, conștientizând astfel prezența poeziei în trăirile faptelor și lucrurilor din preajmă, al cărui rezoner este.





# Prezența cărții

Mircea Moț

Prezentă în romanul *Moromeții* ca expresie a unui alt univers decât cel al lui Ilie Moromete și al sătenilor din Siliștea Gumești, cartea este invocată, de multe ori, ca o modalitate prin care individul își poate depăși condiția socială.

La serbarea sfârșitului de an școlar, învățătorul Teodorescu vorbește despre țări bogate „care nu sunt așa bogate ca a noastră”, dar unde oamenii „trăiesc mai bine ca noi” fiindcă „s-au lăsat de plugărie și au început să facă industrie; în fabricile lor ei țes pânza și ne ia grâul nostru pe ea, bucatele noastre”. Învățătorul oferă soluția: „Dacă ați ști carte...”. Cu alte cuvinte: „trebuie să vă dați copiii la școală, să învețe carte și să apuce alte drumuri. Altceva nu e de făcut pentru copiii dumneavoastră, așa a făcut și tata cu mine, așa că la toamnă lăsați-i pe copii, ruși, cârpiți, să vie la școală”. Și insistă: „Pe urmă am citit iar că la Snagov, pe domeniile statului, e o altă școală. Înseamnă că dacă vă dați copiii să facă cel puțin patru clase primare, puteți pe urmă să-i dați unde va să-și câștige o pâine mai bună”.

Să nu uităm că Iocan, fierarul satului, om respectat fără îndoială în Siliștea Gumești, dispune de câteva cărți pe care naratorul nu ezită să le amintească: „Fierarul se bucura de multă considerație mai ales când îi rușina pe școlari întrebându-i care e legea lui Arhimede. Când se ducea la Pitești sau la Roșiori să cumpere fier, se întorcea cu fel de fel de cărți pe care le citea din scoarță până în scoarță, cărți cu titluri ciudate, care zăpăceau oamenii: *Progres? Există Dumnezeu? sau Niță Pitpalac la Karlsbad*”. Aceste cărți par să îi dea dreptate învățătorului Teodorescu: „Ceea ce nu știau însă oamenii era că rareori lipsea de la masa lui Iocan puiul fript cu usturoi și pâinea albă și proaspătă ca untul”.

Revenind la serbarea școlară, Niculaie Moromete primește premiul întâi, dar nu poate să-și recite poezia din cauza frigurilor. Ilie Moromete își ia copilul în brațe, dar „pe la jumătatea drumului, băiatul se lăsă deodată pe vine și dinții din gură începură să-i toace des, ca și când fălcile i-ar fi fost puse în contact cu un motor; clănțănea acum neîntrerupt și gemea; coroana de flori îi căzu în țărână și cărțile îi alunecară și ele de sub braț și se împrăștiară pe jos”. Gesturile lui Moromete rețin în mod deosebit atenția. Țăranul din Siliștea Gumești este pus într-o situație nemaiîntâlnită: „Moromete se uită în jur zăpăcit și nemaiștiind ce să facă se aplecă și strânse lucrurile copilului”. El ia „coroana de jos cu niște mișcări sfioase, abia atingând buchetele de flori, apoi adună cu aceleași mișcări line cărțile împrăștiate; el se apleca încetișor, prindea cartea de colț și o ștergea de praful de pe ea făcând-o să alunece ușor peste cămașa și izmenele sale, apoi o lua sub braț și aduna altă carte”. Ceea ce face Ilie Moromete nu mi se pare deloc lipsit de profunde semnificații. Nu este vorba aici doar de un anumit respect față de carte la acest „țăran filosof” ori Socrate de la Dunăre, cum a fost considerat, într-adevăr „cel din urmă țăran”, ci de cu totul altceva. Înlăturând pulberea de pe cărți, Moromete separă două universuri, separă universul cărții și lumea ideală a acesteia de materialitatea grea pe care o presupune țărâna.

Există în romanul lui Marin Preda o secvență semnificativă pentru prezența cărții și pentru relația lui Ilie Moromete cu universul ficțiunii. Este vorba de un cunoscut basm, pe care Niculaie îl citește celor prezenți, într-un timp aparte: „Moromete însă tot nu se mișca. Petrecea seri lungi cu prietenul său Cocoșilă, discutând politică sau ascultându-l pe Niculaie care citea povești grozave din cărți luate din biblioteca școlii. Erau seri turburătoare. Unsprezece frați care sufereau vraja a rătăci în timpul zilei ca unsprezece lebede și la apusul soarelui cădeau îngrămădiți pe o stâncă în mijlocul mării, iarăși oameni. Cum stăteau îngrămădiți unii în alții, chinuți și înspăimântați de întunericul nopții și de valurile furioase care amenințau să-i smulgă... Și suferințele îndurate de sora lor, care trebuia să țeasă cu mâna ei, într-un timp dat și neavând voie să vorbească, unsprezece tunici de urzici, ca să-i scape de vrajă și cum n-a avut timp să termine brațul unei tunici și frățiorul cel mic a rămas cu ceva din aripa de lebedă”.

Timpul destinat lecturii este unul al acelei semnificative petreceri la care se referea Constantin Noica în *Rostirea filosofica românească*: „Și am mai fi putut spune în măsura în care petrecerea înseamnă și însoțire, călăuzire, strămutare-petrecerea lumii cu gândul de către om, care vine în mijlocul ei ca o făptură însoțitoare a lumii, oglinditoare a ei, dar, până la urmă, ca o făptură sortită, prin fapta ei, să strămute lumea într-o nouă întruchipare”. În egală măsură este un timp al *serii*, al trecerii, unul incert, în care formele realității se estompează, stimulând imaginația și încurajând actul creator. Timpul lecturii este redimensionat, seriile petrecerii nu se întorc de demult, cum scria Gellus Aulus, dar sunt seri lungi, pe măsura imaginarii poveștii. Să nu uităm însă nici conținutul propriu-zis al fragmentului selectat de narator și când spun aceasta îmi place să cred că Moromete este atras de metamorfozele din basm, de permanenta trecere de la condiția de pasări la cea de oameni, nu oricând, ci tocmai în timpul de vrajă instaurat în casa silișteanului, când toți se transpun în imaginarul narațiunii, la „apusul soarelui” cu alte cuvinte.

Nu este de omis faptul că prin această plăcere de a asculta povestea, refugiindu-se într-un timp diferit de al celorlalți, Moromete se izolează și de familie. Trebuie să acceptăm că aceste seri petrecute de Moromete cu prietenul său Cocoșilă sunt până la urmă niște seri *pierdute*, adevărate oaze de timp subiectiv în timpul celălalt, cu adevărat nerăbdător cu oamenii: Moromete „își dădu seama nu fără dezamăgire că cei trei băieți ai lui, Paraschiv, Nilă și Achim nu văd niciun rost în aceste *seri pierdute* cu povești și cu discuții despre Maniu și Brătianu”. (s.n.). Într-un fel, ascultând povestea, cu universul și cu timpul său, Moromete se sustrage timpului nerăbdător, de prezența căruia el este conștient.

Moromete citește la rândul său, e adevărat nu povești, precum Niculaie, ci un ziar pe care i-l aduce prietenul său Cocoșilă. Aș vrea să amintesc aici că Ion al Glanetașului citea și el ziare, dar ziare vechi, împrumutate de la dascălul Herdelea. În aceste ziare, vechi fiind, evenimentul nu mai trezea interes, contând cel mult ca o poveste. (De altfel, după cum mărturisește naratorul, Ion citea



mereu povești, ceea ce trimite spre un anumit fond, primitiv, al personajului). Lectura îl diferențiază pe Moromete de ceilalți, dar, mai mult, prin felul în care citește, el lasă impresia că declanșează un adevărat spectacol bazat pe textul din ziar ce poate fi bănuț ca un autentic scenariu. Cu siguranță, citind gazeta, Moromete se dovedește actor și interpret: „Începu apoi să citească, deodată, cu un glas schimbat și necunoscut, parcă ar fi ținut el un discurs celorlalți. Avea într-adevăr în glas niște grosimi și subțirimi ciudate cu opriri care scormoneau înțelesuri nemărturisite sau încheieri definitive care trebuiau să zdrobească de convingere pe cei care ascultau”. Dar nu este doar atât. Citind aproape ritualic ziarul, Moromete lasă impresia că se transpune în altă lume, a Bucureștiului, un posibil centru al lumii moromețiene, care îi atrage în final pe cei trei feciori. Mai mult, prin lectură, Moromete se transpune în persoana altcuiva, care nu mai este țăranul amenințat de fonciere și de un timp agresiv, ci tocmai acela căruia ține discursuri în parlament.

Însă Moromete nu citește cărți. Lectura presupune o anumită singurătate, or, Moromete nu este singur decât în lucrarea lui Din Vasilescu. Pe de altă parte, lectura propriu-zisă exclude tocmai dialogul cu autorul, ceea ce nu este de conceput pentru omul dialogului care este Ilie Moromete.

Moromete vine în întâmpinarea cărții și a lecturii prin indiscutabila sa vocație de narator, de artist într-un fel, care are capacitatea, rezervată doar celor puțini, de a vedea cu totul altfel realitatea. Este vorba de drumul la munte cu Bălosu, o adevărată călătorie revelatoare, pe parcursul căreia Moromete „citește” textul realității cu un ochi pe care ceilalți nu îl au. Ceilalți descoperă într-adevăr cu uimire că, după această călătorie, Moromete a dobândit „ciudatul dar” de a vedea cu totul altfel realitatea din jur: „Descopereau toți, Cocoșilă, mama, fetele până și cei trei - că tatăl lor avea *ciudatul dar de a vedea* lucruri care lor le scăpau, pe care ei *nu le vedeau*” (s.n.). În felul acesta, prin întâlnirea magică din satul din apropierea muntelui, la întoarcerea din călătorie Ilie Moromete este un învingător. El se întoarce metamorfozat și total diferit de cel de la plecare. În această situație, nu surprinde deloc faptul că atunci „când se întoarse”, pentru absolut toți, Moromete „arăta de nerecunoscut”.

# Personaje în bulă. Autism. Incomunicabilitate

Adrian Lesenciuc

Elise Wilk e o tânără autoare dramatică din Brașov care s-a bucurat de un soi de consacrare într-o nișă a teatrului contemporan, cel al dramaturgiei pentru publicul tânăr, dar care nu a fost tocmai bine primită de critica literară de la noi (a se vedea, de pildă, textul Nonei Rapotan „Cinci piese de teatru și o singură obsesie” de pe *Book Hub1*). Teatrul Elisei Wilk nu e însă privit prin prisma intenției auctoriale de schimbare dramatică a proiectului scriiturii în genul dramatic, prin raportare la o normă (și noimă) ținând de o tradiție a teatrului autohton, care, în fapt, și-a atins apogeul nu în raport cu norma, ci în afara ei, și nu în România, ci în afara granițelor țării, în special în Franța (am în minte, spre exemplificare, cazul dramaturgilor Eugène Ionesco și Matei Vișniec, ambii rupându-se definitiv de o tradiție a unui spațiu care nu prea are tradiție). Nu încerc să o așez pe Elise Wilk în proximitatea vârfurilor dramaturgiei românești, dar calea ei este nebătătorită, scriitura ei este distinctă și emană prospețime, în ciuda aparentei mențineri în limitele unei subțirimi scriiturale, în ciuda faptului că în piesele ei de teatru se întâlnesc locuri comune, iar personajele împrumută dintr-o piesă în alta pattern-uri comportamentale și, implicit, comunicaționale. Există, e adevărat, o anumită apetență tematică, ușor de decriptat, dar și o anumită apetență pentru știri – în fond, temele se nasc din aceste proiectii în spații care păstrează elemente comune –, cum există și o anumită monotonie a personajelor. Dar toate acestea sunt intenții auctoriale precise.

Elise Wilk scrie neconvențional despre neconvențional, dar în punerea împreună a pieselor ei – ca în, de pildă, culegerea *În spatele geamurilor sunt oameni2* –, acest neconvențional devine convenționalul Elisei Wilk. Culegerea publicată la Tracus Arte conține cinci piese, unele montate de nenumărate ori, în țară și aiurea, premiate pe măsură, altele mai puțin cunoscute, așezate în ordine aparent cronologică, începând cu deja clasică *Pisica verde* din 2012, cu ecouri remarcabile în România, Germania, Elveția, Ungaria, Grecia, Italia, Rusia – intercalată e, pentru a strica această logică, *Exploziv* din 2015 – și consolidează în mintea cititorului acestor piese (e importantă această mențiune, pentru că Elise Wilk lasă multă libertate regizorului, atât prin cvasiabsența didascalilor, cât și prin poziționările personajelor în raport cu ele însele), în suprapunere, locurile comune, începând de fiecare dată cu un cadru general care parcă se repetă obsesiv, chiar dacă luminat diferit în raport de anotimpuri sau de ritmul circadian, locurile obsesiei creatoare a tinerei dramaturge. Iată, de pildă, acest cadru în monologul *Crocodil* din 2017, care deschide poetic asupra timp al degradării:

„un cartier obișnuit rânduri și rânduri și rânduri de blocuri o stație de autobuz un supermarket un teren de fotbal o parcare mai multe mașini colorate în depărtare ruinele unui combinat chimic ca un balaur de beton un loc de joacă leagăne galbene de pe care a sărit vopseaua asfalt pe care

se văd urme de desene cu creta seara geamurile devin pătrate luminoase noapte pătratele luminoase dispar unul după altul și se face întuneric” (p.87).

Sau același cartier mărginaș, în deschiderea sa poetică pe verticală, în ipostaza insignifianței de la altă dimensiune în *Avioane de hârtie*, piesa din 2015 apreciată și jucată pe multiple scene europene:

„Această poveste se petrece într-un cartier al unui oraș de provincie. Blocuri blocuri blocuri o băltoacă un supermarket câini oameni cu pungi de plastic în mână o școală mașini o fostă fabrică graffiti o stație de autobuz un teren de baschet șine de tren semafoare tomberoane un club blocuri blocuri blocuri. Sus de tot, deasupra orașului, trec avioane cu oameni care pleacă sau vine. De acolo de sus, blocurile se văd ca niște puncte prin perdeaua de nori. Iar oamenii care locuiesc în oraș nu le văd deloc. Ca și cum n-ar fi” (p.37).

Evident, prin asemenea proiectii care indică regizorului un cadru și, eventual, propensiunea, Elise Wilk lasă libertate în montarea textelor ei, motiv pentru care punerea în scenă oferă, de la teatru la teatru, variațiuni majore, dar și o menținere pe aceleași culoare tematice, în rețeaua labirintică a unei opere din care aparent nu se poate ieși. Personajele Elisei Wilk sunt atipice. Ele poartă dialoguri aparente, deschizându-se autist în monologuri care extind universul fiecăruia dintre ele la limitele unei bule personale. Scenele se derulează, în special în *Pisica verde*, prin construirea acestor cadre dialogale care exhibă bulele autiste, care relevă poveștile unor traume și intențiile evadării. În *Pisica verde* aceste povești sunt spuse în aceeași noapte de tinerii care ar putea fi martori în investigarea unei crime. În acea lume mărginașă, tipică prin marginalitatea ei și prin îngrădirea prin mereu aceleași blocuri, se înfiripă din frânturi de realitate și imaginație sau vise povestea unei schimbări care nu se anunță, ci care se produce pe nesimțite, lăsând în urma ei falii. Reconstituirea crimei, înțelegând deopotrivă ca documentar fictiv pe marginea crimei, nu e nimic decât o radiografiere a unor personaje care emană spiritul unei generații și care se exprimă pe sine în lumini diferite prin doza de fragilitate care diferențiază. Uneori nici numele nu ajută în a identifica între genuri. Chipurile sunt neclare, cu mici excepții. Corpurile sunt, de asemenea, neclare, exceptând situațiile limită, perspectiva anorexică sau, dimpotrivă, cealaltă perspectivă. Evadările sunt multiple și nu există control. Este imposibil de trasat limitele lumilor fiecărui personaj, dar, mai ales, de configurat ceea ce este în comun. O lume a însinguraților în dialog propune ceea ce devine leitmotiv al creației Elisei Wilk: incomunicabilitatea. Iar această incomunicabilitate devine, de asemenea, exploatabilă de potențialul regizor, deoarece în lipsa indicațiilor scenice, replicile personajelor autiste se pot produce cu oarecare întârziere sau se pot suprapune, pot crea efecte

prin amintitul *delay*, pot contribui la fragmentarea suplimentară a unui univers deja fragmentat. Dar gradul ridicat de autonomie în montare pe care îl acordă Elise Wilk este păstrat și în piesele în care dialogul divine inteligibil, în care comunicarea, fie și de suprafață, capătă sens în limite restrictive ale unor scene.

Elise Wilk cultivă o formă de teatru poetic, deschizându-se în imaginație și vis. Fragmente de vise invadează viețile tinerilor și adulților, contribuind la remodelarea cadrului și raporturilor interpersonale. În lumea vârstei tulburi, imaginația, naturală sau ajutată de droguri, naște interpretări consonante doar în universul personal al fiecărui personaj. În afara acelei lumi, consistența cognitivă este pusă la îndoială, dar verosimilitatea personajelor și convingerea cu care se exprimă pe sine și exprimă, totodată, propriul univers, fac din lectori/ spectatori persoane implicate în derulare. Pătrunderea în universul lui David din monologul *Crocodil* (2017) este condiționată de acceptarea universului aceluia personaj respins în care tatăl lui, depanator de planete îndepărtate, pleacă în spațiu pentru a își face treaba sedat și îmbrăcat în costum, închis în sicriu și coborât în pământ, de unde, după un voiaj subpământean, urmează a fi lansat în cosmos de pe o insulă. Toate personajele abuzate, eroi ai pieselor Elisei Wilk, își construiesc însingurarea în asemenea bule care nu înseamnă doar împingerea realității dincolo de marginea ei, în imaginație și vis, dar și derularea liniilor de forță ale ideilor consonante pentru a fi permis, astfel, accesul la universul lor. Nu falșii atractori – precum Denis din *Exploziv* (2015), copilul cel nou care bulversează prin excesul de masculinitate sau precum Alex din *Avioane de hârtie* (2015) – sunt cei care ordonează fluxurile dicțiunii, ci tocmai cei abuzați, marginalizați, antieroi Pentu și Miki. Copii inteligenți, dar care nu primesc din partea adulților suficientă atenție, încredere, sprijin, care în majoritatea ipostazelor provin din familii destrămate sau din familii cu părinții plecați să muncească în străinătate, sunt victimele bullying-ului și se ratează social prin suprasolicitarea la care îi supun colegii, uneori prin simple greșeli și prin încrederea prea mare în ceilalți, ca în cazul personajului principal din *Feminin* (2018). Societatea îi vulnerabilizează odată ce elementele intime depășesc cadrul intim și pătrund în grup ori în rețea. Umilirea îi împinge spre evadare. În universul lui Elise Wilk, o lume de adolescenți scăpați de sub privirile adulților, cel mai adesea de sub îndrumarea și îngrijirea lor, dar care visează să iasă din cotidianul mereu mărginit de aceleași blocuri, își cultivă scăparea în lumile lor paralele. De aceea dialogurile devin false dialoguri, se prelungesc interior ca monologuri transformate în țipete de disperare.

Adulții continuă să aibă rolul decorativ, indiferent dacă sunt în ipostaza de părinți, ori de profesori, consilieri școlari, psihologi, reprezentanți ai administrației. Ei nu participă la procesul educării, ci doar la cel al accentuării diferențelor, la impunerea pseudo-normelor. Adulții sunt, în piesele Elisei Wilk, personaje decorative, depotențate de generația de adolescenți, în care continuă să crească nemulțumirea, revolta, fără ca acest lucru să devină vizibil la suprafața textului. Apele limpezi sapă adânc, pare să sublinieze autoarea. Personajele abuzate nu se identifică cu această revoltă, rămân nesupravegheate. Contextul rămâne nepregătit de revoltă. Adulții reacționează, uneori violent, incapabili să-i aducă pe adolescenți în

normă, incapabili să pătrundă în bulele lor și să le sădească spiritul normei. Pe parcursul derulării, personajele în al căror subconștient a fost plantată sămânța revoltei au voci gătuite, bâiguie, se scuză, se lasă umilite. În această lume remodelată, în care polul moral s-a deplasat consistent, binele și răul se judecă după alte norme, ale unei lumi în care primează instinctul de supraviețuire și asocierea în baza acestui instinct, ca în *Împăratul muștelor* al lui William Golding, în care inocența dispăre, este mascată de farduri, atitudini, nesigurantă și ură, de neimplicarea clasei adulte, de părinți și tutori, de autorități ale statului, ale școlii în special. Ieșirea e de fapt o izbucnire, o explozie. O absență a inocenței e consecința incomunicabilității, atât între generații, cât și în cadrul aceleiași generații tulburate. Bullying-ul, ieșirea din norma sexuală, incapacitatea de control, excesul erotic, dezamăgirea, incapacitatea de reacție și de apărare fac din personajele fragile ale Elisei Wilk personaje aparent puternice, capabile să răstoarne datul, dar vulnerabile prin tocmai această lipsă de control. Maturizarea este stopată brusc sau, poate, prin tocmai această vulnerabilizare personală, maturizarea se produce în cazul celorlalți, al celor rămași. Rămâne ceva sugerat, suspendat în fiecare dintre piese, dar rămân și certitudinile, ieșirea violentă, prin moarte, însingurarea, cumplita însingurare, fără leac, cea care dă, de altfel, titlul volumului, așa cum se devoalează prin scena 15 a monologului din *Crocodil* (2017):

„plouă stau la semafor la trecerea de pietoni prin fața mea trec mașini albeverzigalbeneargintialbastre trebuie să mă feresc să nu mă stropească în spatele geamurilor sunt oameni conduc vorbesc la telefon se uită în oglinda retrovizoare și își dau cu rimel mănâncă un hot-dog fumează dau radioul tare și cântă se ceartă mângâie un câine claxonează desenează omuleți din bețișoare în aburul de pe geam toți merg undeva pe toți îi așteaptă cineva toți au ceva de făcut sunt așa de normali vreau și eu acolo unde sunt ei vreau și eu să fiu oricare din ei vreau să fac schimb cu oricine din orice mașină indiferent vreau să mă dau jos ca pe un tricou și să mă îmbrac în altcineva și să fie totul bine din nou băltoaca de lângă bordură se colorează verde pe urmă roșu pe urmă verde pe urmă roșu pe urmă verde pe urmă roșu și eu mă uit la toți oamenii care trec în mașini pe lângă mine și îmi dau seama că oricât o să stau aici n-o să pot să mă transform în altcineva” (p.37).

Prin piesele ei care expun în fereastra textului terariul lipsit de inocență al adolescenței, al generației înseși, Elise Wilk chiar schimbă fața teatrului contemporan.

#### Note

1 Nona Rapotan. (2020, 12 ianuarie). Cinci piese de teatru și o singură obsesie – „În spatele geamurilor sunt oameni” de Elise Wilk. *Book Hub*. URL: <https://bookhub.ro/cinci-piese-de-teatru-si-o-singura-obsesie-in-spatele-geamurilor-sunt-oameni-de-elise-wilk> [consultat în 15 februarie 2023].

2 Elise Wilk. (2019). *În spatele geamurilor sunt oameni*. 5 piese de teatru. Postfață de Iulia Popovici. București: Tracus Arte. 210p.

# Simbol și poezie ontică la Lidia Vianu

Iulian Chivu

Frecvent, comentariile pe seama cărților de poezie fac aprecieri care tind spre standardizări formale, în căutarea unui tipar discursiv sprijinit pe un schematism care ar trebui urmat riguros și asta pentru că mulți critici au exercițiul comentariilor didactice, cu funcții formative – critică restrictivă care pretinde textului fără a-l urma suficient în universul lui, în conexiuni, în idei, în virtuți și subtilități de limbaj. Cazul celor care citesc (mult) poezie de limbă engleză este unul special fiindcă împrumută, în timp, amprentele unei literaturi solide, dar și spiritul cultural britanic cu latitudinile lui estetice; traducătorii profesioniști în și din limba engleză reprezintă o categorie aparte, mult mai relevantă. Așa aș „citi” recentul volum bilingv al doamnei Lidia Vianu, *The Wind and the Seagull. Vântul și Pescărușul. La Mouette et le Vent...* (Ed. Eikon, Buc., 2022). Autoarea, cunoscută ca profesor universitar la Catedra de Engleză a Universității București, își leagă numele de traducerea pentru spațiul limbii lui Shakespeare a unor autori români precum Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Ion Mureșan, Ioan S. Pop etc., dar și a unor nume cunoscute publicului nostru cititor de literatură britanică: Daniel Thomas Moran, Jeremy Page, Katherine Gallagher, Mandy Pannett, Michael Curtis, Anne Stewart și alții. „Aici este marea problemă. Versurile în limba engleză nu se adresează unui public românesc. Tocmai de aceea am și un consultant nativ – Anne Stewart, o poetă cu care lucrez de mai mulți ani. Pasul următor este să duc traducerea mea în spațiul englez. Acolo este proba de foc”, îi mărturisea Lidia Vianu lui Cristian Pătrășconiu într-un interviu (*România literară*, nr. 21/2020).

Cu recentul volum de prozopoeme, Lidia Vianu continuă în maniera discursului său din *Moderato 7* (1998), *The Wall* (2016) sau *Foarte* (2022), de data asta aprofundând promovarea de semne într-o semiotică a afectivității ce capătă nu doar contururi noi, ci și tensiuni emoționale de rezonanță, cu receptări și reprezentări din registrul rațiunii. Autoarea, de altfel, își previne cititorul într-un *motto* că are în față „o simplă poveste de dragoste ca multe, foarte multe altele (...) Citiți textul virtual, ori creați pentru literele lui corpuri vizibile din cerneală pe hârtie. Scrieți-le cu mâna voastră, folosind semnele oricărei limbi vă este la îndemână...”, chiar și ale limbii române (o limbă aproape necunoscută, cum spune, pe bună dreptate, Lidia Vianu în interviul amintit).

Citind atent poemele, înțelegem travaliul semiotic ca în teoriile scientistului Charles Sanders Peirce (cele trei niveluri ale semiozei: idei, realitate brută, indici conectivi), ca în teoria lui Jakobson (posibilitățile condiționale ale contextului), ca în energiile care subzistă semnului lingvistic, la Ernst Cassirer (*Filosofia formelor simbolice*), ca în *Jocul cu fantasmă* al lui Th. A. Sebeok sau ca la Bühler, în teoria limbii ca epifenomen al expresiei. La Lidia Vianu, însă, se poate vorbi mai degrabă, ca în filosofia lingvistică a lui Quine, despre semiotica ontologică, despre viața transferată în semantic și incredințată simțirii de sine: „Dacă voi zbura chiar acum afară pe geam într-un neînțeles, oare ce voi simți?” (p.59), nu o ispită a neînțelegerii ca atare, ci raportarea la zeroul ontic, ceea

ce e altceva: „aici e niciodată-nicăieri, dar eu sunt peste tot deodată. Sunt o frântură de neant. Sunt un strop de vid. Un Etheron. Fizicianul declară: Etheronii sunt viața însăși” (p.69).

Evadarea din *zidul* imaterial al ființării, care încorsetează spiritul cu îndoieli, pare imposibilă: „Cum să mă opresc. Sunt clădită pe îndoieli. Te-am pus la îndoială din primul moment. O dată te-am crezut, și iată-mă – în zid” (p.55). Sumarul volumului oferă o deschidere spre o astfel de interpretare: *Zidul, Vântul și Pescărușul; Lasă poemul să te schimbe până ce ești eu; DuhUmbrăAurăFlacăraLumină*. Prima parte confirmă așteptările: 1. Eu; 2. Noi; 3. Trenul; 4. Zidul. Discursul poetic începe cu o confesiune: „De trei ori m-a încercat norocul în viață. Mai întâi, tulbure: n-am văzut, n-am auzit, n-am atins. Dar de știut, am știut. Apoi a fost prea devreme și prea târziu: amândouă deodată. M-a descumpănit. Acum, a treia oară, cu viitorul în urma mea, sunt liberă. Il așteptam” (p.13). Constant, jocurile de cuvinte simulate nu sunt clișee, elocuții, nici chiar formule, ci construcții în căutare de sens sau raporturi de tip cauzalitate – efect, obiect – subiect: „Ai fi părăsit tu, oare, Ithaca, pentru a deveni Nimeni? Joyce știe.” (p.39) cu evidentă trimitere la romanul *Ulise* al structuralistului James Joyce.

Prefigurarea conectiv-inductivă din sumar conduce la ideea de desăvârșire, de puritate: Aură, Flacăra, Lumină în sensul de trecere (ca de la subliminal la supraliminal) din haosul Neființei prin Ființă și Existență cartesiană („Ești aici, prin urmare știu că exist” - p.45) spre duhul care se întoarce la Unul Tot: „Simți atunci suferința sfredelitoare că nu este întregă. Habar nu avea cine era D’Etheron, dar ceea ce-și dorea cel mai mult era să fie una cu el” (p.71). Vorbim, cum se vede, despre o existență în ordinea altor paradigme metafizice, cu treceri de prag (*zidul*, opacitatea, obscurul): „Nu izbutesc să pornesc trenul. A sosit ziua când văd *zidul*. Este înalt, cenușiu, amorf. Nicio lumină, niciun sunet, nicio mișcare, niciun gând. Viața se stingă” (p.47) – viața (*trenul*) este, deci, existența în rațiune și în senzorial. Uzul simbolului în poeme e consecvent sensului consacrat: „Este cum e mai rău: tu privești înainte, eu mă uit înapoi. Timpul nostru este o clepsidră” (p.51). Pasăre solitară, aici însoțită de *vânt*, și el cu simbolistica lui implicită (*zbucium* sau *furie divină*), *pescărușul* aduce în conotație ideea de libertate și putere, ideea de puritate calmă, de dăruire: „Trecutul se poate întâmpla din nou. Mesagerul lui este pescărușul. Să lăsăm pescărușul să se bucure de această revenire. De data aceasta, pescărușul voi fi tot eu” (p. 61). Etheronul este esența genezei, aidoma androgenului primordial sau dualității, este non-creatul precosmogonic, incongruența: „Etheronii nu se mai contopiseră într-unul singur. Erau vâltoarea. Se mișcau. Alergau. Goana lor ținea lumea vie. Eu sunt Non’theron” (p.73), se precizează.

Avertismentul de la început (din *motto*) este cheia care scurtează căutarea, care relevă metaforicul din asociaționismul abscons, care umple cu conținut conceptele, le redefinește – „Aceasta este o simplă poveste de dragoste ca multe, foarte



multe altele...” care își coboară contradicțiile în *Geneza* („Tu spui că această neînțelegere a noastră se poate explica prin cea de a șaptea coastă a ta și neînțelegerea mea” –p.133), apoi, această *poveste*, cu profunzimele, conexiunile și conotațiile ei, acoperă ideatic și substanțial dragostea desăvârșită, devoțională (deci nu una idilică, senzuală, declarativă): „Contopiți, de nedespărțit. Multiplicați pe vecie”(p.109), este lucidă și se regândește cât să accentueze simbolurile: „Pescărușul și Vântul acesta, cu ochii nu-i putem vedea. Dacă am putea, ar însemna că încă sunt nedespărțiți”(ib.). Aidoma basmului („Odată ca-n-nicio-zi, cu tine voi fi” –p.111), punctul inițial este așezat în lumea reală și, după excursul fantastic/metafizic, revine tot acolo: „Primul nostru loc împreună, Grădina Icoanei. Atâția ani au zburat, și încă mai caut banca pe care am stat” (ib.). Absența celui alt (*alter ego*) caută refacerea comuniunii în idee, în posterioritatea imaterială urmând *sentimentul-frânghie*: „În suflet, trupul dogorește nevăzut. În miezul trupului se topește tot ce a trecut” (p.113). Apoi, ca în *Cântarea Cântărilor*, ca în poveștile hinduse ale lui Vyāsa (*Nala și Damayanti*), sentimentul își excede și coboară în melancolie: „Ai plecat fulgerător de atâta amar de vreme și ai lăsat în urmă, lipită de mine, o umbră, să mă cheme. Ai strivit o vorbă sub picior. Ți s-a lipit de talpă și ai intrat cu ea în locul meu de dor”(p.113).

Contemplativul, desigur, tinde către definirea simplă, metaforică, prin referenți sau referințe: „Sufletul e un glob de foc în care se adună amintiri ce nu mai vor să plece din trupul unde nu mai au loc”(p.115); „Îmbrățișându-ți Umbra, mă gândesc ce este adevărul, oare, atunci când, fără să fim în carne și oase, bucuria doare”(p.151); „Poezie înseamnă să faci cuvintele să tacă”(p.125). Apoi, poezia trece de la sensul consacrat („Lumea noastră are astăzi alt mers:/ ziua e mută, noaptea e vers” –p.117) spre conținuturi poetice, spre faptul liric perceput ca recviem: „Îmi simt cugetul, îmi gândescți sufletul. Când și când, între noi – trupul. Ne facem mari, învățăm să privim; odată ce îmbătrânim, uităm să fim. Ne plimbăm agale prin trecut, până când grăbești pasul și o luăm de la început. Dorul e acea bucurie în doi atunci când trupul dă înapoi. Veșnicul tu, eu doar câteodată, suntem închiși într-o vârstă nedescuiată...” –p.121), uneori mizând pe misterul semantic al construcțiilor contradictorii, la limita absurdului, a truismului: „ești uluit că știi fără să știi”, „Spui fără să spui, îmbătrânești fără să îmbătrânești, ești fără să fii – cu mine” (p.135), lucruri care, și când nu spun nimic, surprind și invită la reflecție. Geometria vine să adauge și ea câte ceva din misterele ei, prin forța semiotică a lucrurilor: „Când se ating mâinile, creierul rățește. *Noli turbare circulos meos*. Dau cercul meu pentru o sferă”(p.137), iar ființa se risipește în neființă, în simetriile conectivității: „Scufundă-te. Fără teamă. Fără jale. Voi fi acolo unde neființa nu are nume și se pierde în DuhUmbrăAurăFlacăraLumină” (p.137) parcă așteptând un nou început, ca în filosofile hinduse (*samsara*).

Gabriel Altmann (matematician și lingvist slovac) a citit atent cartea, cum mărturisește în cel de al doilea *motto* al acesteia și, asemenea lui, găsim că Lidia Vianu exprimă în *Vântul și Pescărușul*, laolaltă, poezie, fizică, esoterism, absolut totul – o ontologie *sui generis* care nu contestă universul newtonian, însă își exprimă *fiindul* tulburător, coerent și verosimil în aceeași metafizică lipsită de alternative.

# Erosul în Cărțile viețuirii

**Maria Vaida**

Horia Bădescu  
*Cărțile viețuirii*  
Cluj-Napoca, ed. Școala Ardeleană, 2023

Poetul Horia Bădescu atinge apogeul creației sale lirice, vrea să credem noi, cititorii, odată cu volumele antologice *Cărțile viețuirii*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2023, în Colecția Echinox, secțiunea Poezie. La vârsta senectuții, poetul aduce dovada supremei sale creativități, prin volumul *Rana ascunsă a fiecărei zile*, cu o prefață de Răzvan Voncu, apărută la Editura Școala Ardeleană în acest an. Avem însă convingerea fermă că ne așteaptă noi surprize care să încununeze acest apogeu prin opere de certă valoare lirică și profunzime a gândirii, deoarece poetul Horia Bădescu nu și-a scris încă *raportul său către Dumnezeu*. Cele trei volume ale antologiei se constituie într-o carte palimpsest, în care descoperim, rând pe rând, marile teme ale creației poetului, universul său străbătut de spaime existențiale, de obsesii metafizice, de sacralitate angelică, iar apoi, strat după strat, descoperim vârstele lirice ale creației, perceptibile și la nivel stilistico-lexical, dar și al versificației sau prozodiei. Pentru că în antologie, balada, sonetul și ronsetul stau cu demnitate alături de poemele în vers liber, unele de o frumusețe inefabilă, expresionistă, altele de o profunzime și reflexivitate aproape gnomică: „*Erai locuitor/ al tăcerii,/ dar tăcerea nu te ma/ locuia,/ vorbeai,/ dar cuvântul/ nu-ți mai vorbea,/ trăiai,/ dar viața nu-și mai avea/ în tine sălaş./ Unde? Când? Cum?/ Ziua de mâine/ n-are memorie*” (vol.3, p.64). Volumele antologiei recent publicate completează panopia de ideatice eresuri, pornind de la Cuvântul demiurgic și creația lirică, la Timpul etern și umbrele sale („*Să nu aștepti niciodată,/ mâinele/ nu-i de așteptat:/ dintotdeauna credincios/ te urmează./ Să vezi, la ce bun?/ Orbii și-au aprins/ felinarul,/ veghetorii/ de lumina din ei locuiți/ așezați sunt/ la căpătâiul zilei ce vine./ Nu privi,/ ascultă:/ dinaintea ta merge/ tăcerea*” (vol.3, p.127), până la Erosul care învăluie ca o hlamidă princiară creația ziditoare a poetului. În aceste volume, selecția autorului relevă o temă care se află camuflată în sacralitate și thanatic, erosul care îl izbăvește pe om, oferindu-i o clipă de eternitate, acel sentiment reprezentat aici în triplă ipostază: ardenta inițiere erotică sau trăirea frenetică, erosul perceput ca izbăvire a ființei, iar în a treia ipostază, erosul dobândește profunde aspecte thanatice. În viziunea poetului iubirea este o forță cosmică, singura capabilă, cum spunea Dante, *să miște sori și stele* sau să *cristalizeze*, care este „operația spiritului care descoperă din tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite”(Stendhal). Ființele îndrăgostite aleargă întreaga viață spre căutarea jumătății care să le ofere sentimentul de plinătate, de eternitate, de *a atinge soarele cu picioarele și luna cu mâna*, sentimentul că timpul s-a oprit. Iată ce mărturisire cutremu-rătoare face un călugăr în cartea lui Nikos Kazantzakis, *Raport către El Greco*: „Viața întreagă fusem răstignit, dar în noaptea aceea am înviat. Dar mai e ceva, un lucru teribil, partea care, cred eu, constituie păcatul și de aceea te-am adus în chilia mea, să mă lămu-

rești: am simțit pentru întâia oară că Dumnezeu era lângă mine, venea cu brațele deschise. (...) oh, citisem înainte în scriptură, dar erau numai vorbe, pentru prima oară în viața mea inumană, lipsită de bucurie, am înțeles cât e de bun și cât de mult îl iubește pe om și că din milă pentru bărbat a creat femeia și i-a dăruit atâta farmec, încât ea ne conduce spre paradis pe cea mai sigură și mai scurtă cale. Femeia are mai multă putere decât rugăciunea, decât postul și, iartă-mă Doamne, decât însăși virtutea.”<sup>1</sup> Asemeni călugărului din *Raport...*, eul liric simte comuniunea cu Dumnezeu prin mijlocirea femeii: „*Lumea e-a ta,/ ia-o!/ Ia-o, cum altădată-ți/ luai femeia,/ femeia care-ți spunea:/ Vino cu mine/ în Dumnezeu!/ Lumea e-a ta, /ia-o!/ Într-o bună zi vei fi pregătit,/ într-o bună zi vei fi tot atât de bogat/ precum un grăunte de pulbere*” (vol.3, p.92). În această manieră poetul se eliberează de orice opreliști, se apropie de divinitate prin iubire, percepută ca farmec, izbăvire și suferință, la fel cum se apropie de moarte, de altfel: „*O dimineață ducea ea/ între mâini,/ o lumină izvorâtă din sine,/ un surâs de copil/ într-o lacrimă;/ o dimineață ducea ea/ între mâini,/ în lumina ochilor/ ei/ viața ta/ în miradoarele abisului*” (vol.3, p.119). Cuplul reiterează perechea primordială, cuplul adamic după izgonirea din paradis, dar edenul pierdut se poate reface prin iubire, fără însă a uita vreodată clipă efemeritatea ființei, trăitoare în miradoarele abisului și bogată cât „un grăunte de pulbere”. Prin puterea magică a sentimentului de iubire, putem vorbi în cazul poetului Horia Bădescu de o cosmicizare a erosului, care devine un centru mundi, iar în jurul său se rotesc astrele, luna și soarele, timpul, anotimpurile, plantele și păsările, toate viețuitoarele menite a-l servi pe om, dar numai dacă este îndrăgostit și poate trece ușor peste vrajbele inerente unei relații: „*Ne-am învăjbit destul, de-acum e timpul/ să-ngăduim iubirii un răgaz;/ o viață se întinde până azi,/ vânat și vânător urmându-și schimbul./ Rămâi alătura, trudită mea,/ să sprjinim cu umărul povara!/ Nu înapoi își zămislește vara/ iubirea noastră de tăcere grea./ Să-ncetinim cumplita vânătoare/ prin încălcitul vorbeii rumeguș./ Ca două fiare căutând culcuș/ în blana celeilalte sub ninsoare,/ înfomețați de biata noastră humă,/ nu mai simțim cum timpul ne sugrumă*” (vol.2, p.104).

Dăruirea iubirii, devotamentul, sacrificarea oricărui confort se face mereu în favoarea femeii iubite, sentimentul este nelimitat, o sărbătoare a ființei, în consonanță cu jocul anotimpurilor, cu sărbătorile sfinte, cu sentimentul că timpul e o apă care ni se scurge printre degete: „*Înviază lumea pe pământ,/ roua cerului în rai se duce,/ înviază cuiele pe cruce/ și lumina-n fiece cuvânt./ Doar în mine înviază vânt,/ doar în mine înserează ploaia;/ Doamne, înflorește-i ei odaia,/ crucea mea și raiul pe pământ!*” (vol.1, p. 71).

Ardenta inițiere erotică sau trăirea frenetică, prezentă sub al doilea strat al palimpsestului din lirica sa, dezvăluie ipostaze diferite și inedite ale feminității: o fată, fecioară, o iubită, o prințesă, Annabel Lee, Dulcinea, dacă eul poetic e Don Quijote, o iubită nordică sau sudică, o femeie

sau Femeia, poezia, marea, cerul, toamna, orașul, vântul, îngerii, ploaia, toate elementele naturii care sunt erotizate și conferă un cadru intim desfășurării trăirilor și gesturilor ritual-erotice, ale creării femeii din lut, gesturi intrate la un moment dat în competiție cu Marele Creator: „Dintr-o bucată de lut/ mâna mea îți poate desprinde/ conturul, căci mâinile mele își amintesc./ Însă Lui/ ce-și vor fi amintit mâinile Lui/ plâsmuindu-te?” (vol.1, p.61). Toate șoaptele, cuvintele de dor, atingerile cele mai caste au reverberații profunde în inima și sângele marelui îndrăgostit: „Pui un deget tu,/ pui o fărâmă din fragila alcătuire/ și trâmbița ei trezește din somn/ primordiala reptilă.” Astfel trupul este supus iarăși ispitei și păcatului originar, perceput ca o „fugă a sângelui/ spre rădăcini imemorabile,/ e un strigăt al oaselor/ către marea câmpie” (vol.1, p.60).

Femeia este atât de tânără, sălbatică, tandră, potolită și sfidătoare, o tânără fiară sau „un măceș locuit de lună”, iubita, trudită mea, neasemuita, trista mea, draga mea, câmpia mea, mereu alături în lumina oricărui anotimp. Propice iubirii este anotimpul toamna, luna octombrie, cea care aurește pădurea și grădina, cea care dă cerului tăria albastrului pur, absolut, pe măsura iubirii frenetic trăite de eul poetic, luna care coboară edenul pe pământ, atât în planul teluric, cât și în cel erotic; octombrie, luna împlinirii în eros, timpul care s-a oprit, clipa cât o eternitate, iubirea înfășurată în aur: „Nu vei înceta să iubești,/ la capătul fiecărei/ iubiri/ doar iubire se află;/ așa cum la capătul vieții/ se află doar viață / și numai moarte/ la capătul morții/ și doar memorie/ la sfârșitul memoriei/ și doar uitare așteaptă/ fără sfârșitul uitării” (vol.3, p.160). Femeia iubită este muza inspiratoare, dar și complementară actului creator, deoarece poetul folosește cel mai adesea pluralul noi, și nu întotdeauna într-o formulă de reverență, ci tocmai pentru a arăta că în laboratorul creației sunt două persoane, un el și o ea: „Ne facem cuib ca pasărea din cer/ și ne iubim, carne vroind pre carne;” sau: „și doar cuvântul ne rămâne viu/ celui pierdut să-i dea conturul viu”, ori: „Lumină blândă, lume întomnată/ floarea de ghimpe înflorind târziu/ și botul lunii care ne mai latră/ și trupul nostru care mai e viu” (vol.1, p. 205).

Absența ființei iubite aduce tristețe și moarte în inima eului poetic îndrăgostit, nimic nu mai are sens pe lume, însăși luna octombrie, cea aducătoare de iubire devine pustie, pierzându-și farmecul și esența, ducând implicit la sfârșitul

unei lumi: „Vine iar octombrie la vamă;/ Doamne, ia-ne și pe noi în seamă!/ În pustia numai de pustie,/ lasă, Doamne, răsuflarea vie!/ Că-i de trupu-i goliștea din mână,/ rana ei de rana mea se-amână,/ gura mea de gura ei și-aminte,/ carnea mea de carnea-i e fierbinte./ Doar arsura stă să mă cuprindă,/ setea îmi îngheață în oglindă,/ zilele îmi sunt tot mai străine;/ lumea moare-ncet și moare-n mine” (vol.1, p.70). Uneori, în ipostaza răzvrătitului, eul liric protestează vehement împotriva cinului monahal (metaforă a falșilor călugări roșii, comuniștii), cel care ar interzice iubirea carnală, păcătoasă, dar care aduce atâta bucurie în inima îndrăgostitului: „căci preț al burții noastre înfoiată / plătim cu visul visului în turmă /și nu vă iert; am fost născut să fiu / ce sunt; nu stârvul îngropat de viu” (vol.2, p.95). Unicitatea femeii iubite este revelată în poemele unde eul poetic este regele, David ori Solomon, iar motivația devine firească și esențializată: „Pe ea am iubit-o,/ căci dintre toate,/ ea singură mi-a spus,/ cu pântecul ei luminându-mă:/ O, rege,/ și moartea se naște/ din pântecul unei femei!” (vol.2, p.65). Sufletul – pereche, cel care reface unitatea androgină este al bărbatului în cazul acesta: „Ce poți cunoaște – mi-a zis –/ dacă mâna ta doar carnea mea/ o știe și gura ta numai/ răsuflarea/ și auzul tău numai/ vorbele/ și cugetul tău numai/ faptele/ și ochii tăi doar/ floarea întunecării mele?/ Și am luat-o în brațe/ și am iubit-o/ și am auzit-o strigând numele Domnului/ și i-am spus: – Mai departe decât aceasta/ este numai moartea/ și pe aceea nu o pot/ cunoaște!” (vol.2, p.60). Iubirea dobândește în poezia lui Horia Bădescu o valoare gnoseologică, de cunoaștere a lumii, dar mai ales a sinelui care luptă prin iubire împotriva morții, eul liric identificându-se osmotic cu ființa iubită: „Dar ochii mei/ cu văzul tău văd,/ gura mea/ cu glasul tău vorbește,/ picioarele mele/ cu pasul tău umblă,/ viața mea/ cu viața ta/ se ține împotriva morții” (vol.2, p.64).

Alteori eul liric îndrăgostit trăiește acut sentimentul scurgerii ireversibile a timpului, mistuit de spaima că e prea târziu: „E târziu, cu fece zi mai târziu / și n-am apucat încă să-ți spun!/ Te iubesc / și n-am apucat încă să-ți spun!” (vol.1, p.58). Cuvintele poetului sunt simple, firești, gesturile au valoarea unor ritualuri, iar conotațiile fiecărui simbol devin emblematice, de o surprinzătoare originalitate, ca un joc de copii: pur, inocent, candid și solemn în același timp, gesturi fără nicio urmă de teatralitate, dar încărcate de sacralitate:

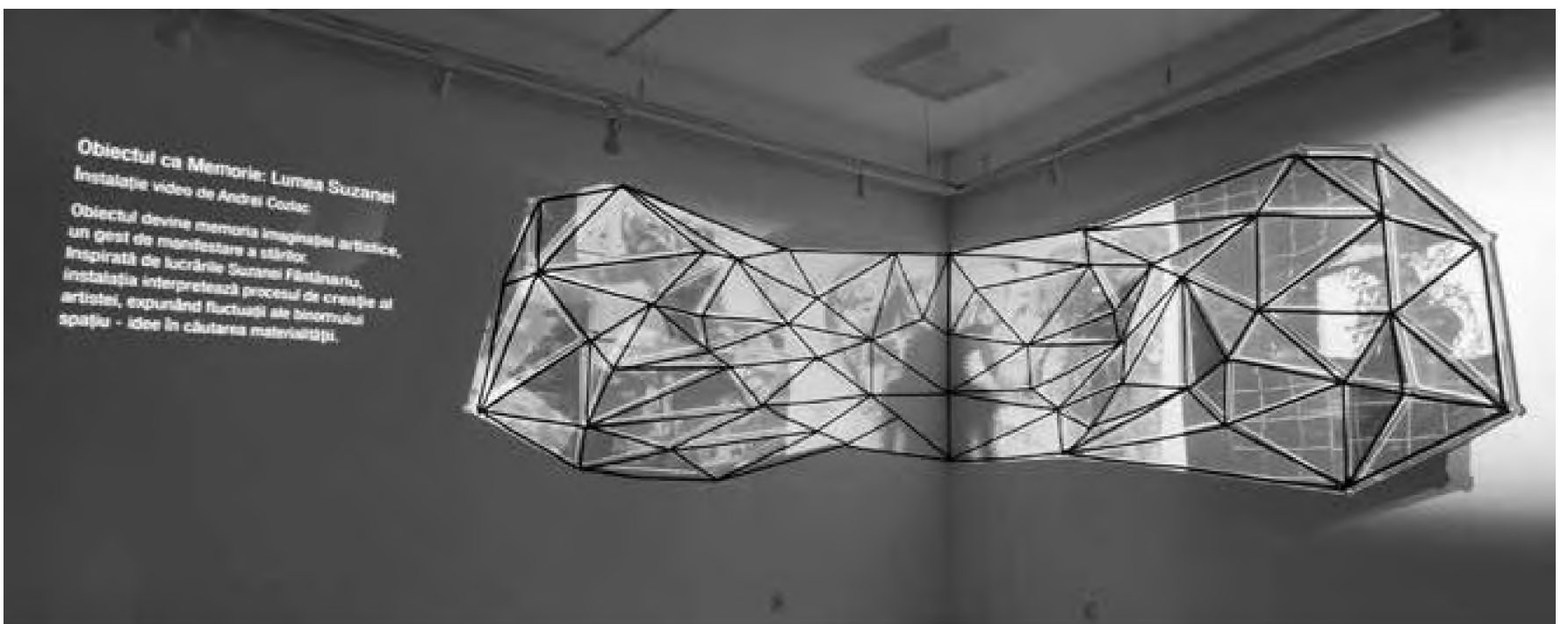
„În căușul mâinii sale/ ne ține/ lumina,/ precum noi/ amintirea ei/ în candela palmelor noastre/ o ducem./ Dacă cineva ar sufla,/ oare care dintre ele/ s-ar stinge?” (vol.3, p.177). Iubirea este o dulce pedeapsă, în viziunea poetului Horia Bădescu, mai mare decât mândria, trufia sau uitarea: „Am vrut să iubesc/ și am fost iubit;/ pedeapsa pentru trufia iubirii/ e iubirea” (vol.2, p.59).

Confesiunea lirică dobândește pe alocuri aspecte tragice, thanatice, mai ales atunci când se referă la ruptura inerentă a cuplului prin moarte, unde femeia iubită, în ipostază de Isis, continuă să iubească și dincolo de moarte: „Ce vei face de voi pleca înaintea ta?/ am întrebat-o./ Și m-a luat de mână și a zis:/ Lasă-mă să-ți învăț tiparul fâpturii!/ Când vei fi iarbă,/ cu buzele îți voi găsi/ urma trupului;/ goală și fără rușine,/ întinsă voi sta pe pământ / și sânii mei îți vor căuta mâinile,/ și carnea mea tăria cărnii tale,/ și ulciorul coapselor mele, fântâna vieții,/ și mă voi umple de ființa ta!” Prin cuvinte puține, fără podoabe inutile, mesajul liric ajunge direct la lector; Horia Bădescu știe din învățăturile clasicilor latini că *Non multa, sed multum*; ne spune că iubirea și moartea sunt îngemănate, că ființa umană este efemeră, că timpul este implacabil, că frumusețea lumii este eternă, ca și a poeziei, de altfel. Ideile acestea ne sunt dăruite fie prin vers clasic, în balade, sonete sau ronsete, fie în vers alb, unde ritmul interior palpită viu, ca o inimă ce bate mereu.

Critica literară s-a aplecat, cum era și firesc, asupra poeziei lui Horia Bădescu, urmărind aspectele referitoare la imanența tragicului în creația sa (Ioan Adam), la viziunea depresivă, spaima existențială, și obsesia metafizică (Petru Poantă), sacral de coeziune, silogismul, autenticele exaltări (Ioan Holban), dar noi am înlăturat pielea îngerului și am privit în miezul problematicii creației sale, pentru că: „Acum, deci, rămân aceste trei: credința, nădejdea și dragostea; dar cea mai mare dintre ele este dragostea.”<sup>2</sup>

Note

- 1 Nikos Kazantzakis, *Raport către El Greco*, Ed. Univers, București, 1986, p. 244, trad. de Alexandra Medrea.
- 2 Apostolul Pavel, *Întâia epistolă către corinteni*, 13; 13.



# Anihilarea anihilării

Ștefan Manasia

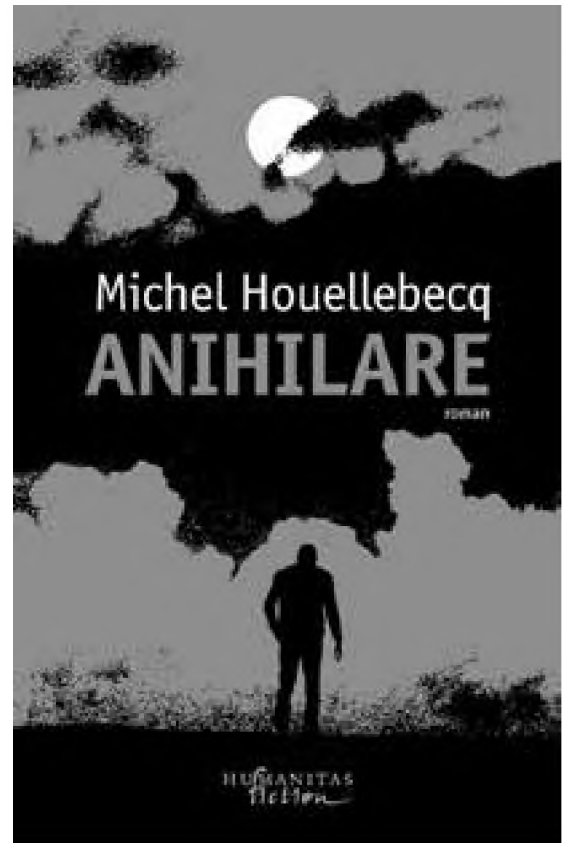
Reușise cumva superstarul literaturii franceze contemporane, Michel Houellebecq, să evite căderile abisale odată cu ultimele două romane (*Supunere*, *Serotonină*) sau cu eseurile mai noi și micile comentarii/traduceri schopenhaueriene. Asta chiar dacă *Supunere* va rămâne, mai departe, cea mai timpită operă a lui, scrisă pe genunchi, iar *Serotonină* își arată minusurile la o relectură rece. Evident, ceea ce salvează numele lui Michel Houellebecq (MH) este apetitul constant pentru caricatură și umor negru, pentru anatema și pamflet, el ducând la un rafinament incontestabil tradiția galică – de la Rabelais la *Charlie Hebdo*. Îl citim în continuare, poate ușor blazați în anii din urmă, pentru că scriitorul își asumă *public și scandalos* convingerile, fără a se sinchisi de epidemiile ideologice, de inflamările și amenințările fanaticilor care însoțesc – într-o formă de publicitate perversă – fiecare apariție a unui titlu MH. Iar ultimele lui romane se dovedesc din plin adevărate vehicule ale punctului de vedere auctorial, sînt vectorii gândirii politice/filosofice/literare houellebecqiene. Și aici ajungem la *Anéantir* (Flammarion, 2022).

Tradusă în română cu titlul *Anihilare* (Humanitas, 2022), cartea a avut parte de o receptare critică promptă, aproape amoroasă. Cititorii, îmi spun, sînt ultima sectă care își urmează, iată, profetul „muribund”: în paginile de *Mulțumiri*, MH afirmă că „e timpul să pun punct”, după ce pomeneste teama de cancer esofagian, de paralizie, de degradarea fizică de care nu scapă aproape nimeni și care e penultima haltă înaintea anihilării. În versiunea decentă a lui Daniel Nicolescu, *Anihilare* este și asta: un roman-talisman, care ține departe extincția de trupul abuzat (alcool și tutun, pasiunile nu o dată mărturisite) și de spiritul acesta viu, insolent, seducător. Nu-i din aceeași categorie cu hiperrafinatul *Extincție* al lui Thomas Bernhard, scris pentru o castă nu pentru un „public”, dar *Anihilare* îl re poziționează pe MH între prozatorii de vîrf: îl reapropie de starea de grație în care va fi scris *Particule elementare* și *Harta și teritoriul*; are o complexitate (ideatică, narativă) de invidiat; o seninătate muzicală, de requiem în partea finală; e pluristratificat; e romanul total, politic și poetic, polițist și erotic, filosofic și conservator-creștin. Predispoziția lucidă și sumbră îl face să construiască proze vizionare, distopice, apropiate de universul unor Huxley sau Orwell: căutăm, de fiecare dată, oricît de avertizați am fi, confirmarea degradării realului în proza șarjată marca MH.

Dacă *Anihilare* se deschide cu o incursiune în lumea serviciilor secrete franceze, a războiului digital cu un grup de hackeri și teroriști, aproape convingîndu-mă să abandonez lectura, ca să nu mă rușinez apoi de prăbușirea zeului (ca în *Soumission*), cartea investighează pe urmă tot ce stă sub semnul extincției: planeta în așteptarea unui război decisiv cu China; Franța, aflată într-un boom economic, așteptînd să fie tocată de extremiști; familia, o structură aproape dispărută în Occident; corpul, supus degradării ireversibile, chiar dacă la vârste din ce în ce mai înaintate;

dragostea, ca formă de atașament vetustă, condamnată etc. Însoțită de o serie de planșe, desene, simboluri (un pentagon încadrat de cercuri, o scriere nedescifrată, poate un nonsens etc.), cartea își dezvoltă – cu o nonșalanță senectă – componenta ludică, surrealistă. MH se joacă aici cu imaginea și cu teorii ale imaginii ca, altădată, în *Harta și teritoriul*. Nu aflăm, pînă la final, cine sînt teroriștii – care lucrează, totuși, în chip obscur, în favoarea Franței, a Occidentului. Iarăși: distrugînd siguranța rutelor comerciale maritime ale Chinei, aceștia stimulează dezvoltarea economică și independența Europei; teroriștii nu sînt prinși, abia dacă îi *profilează* cum trebuie serviciile franceze – și, de ce nu mă miră, trăim zilele astea un scenariu de roman houellebecqian, cu conductele de gaze rusești din Baltica aruncate în aer, de o țară, de un grup de terorist, cine știe. *Policierul* se desfășoară nestingherit în preajma personajului-liant, Paul Raison, consilier al ministrului economiei Bruno Juge, artizan acesta al unui nou miracol francez. Strălucirea lumii înalte, amenințările și rivalitățile, cariera și pasiunea pentru această carieră trec în planul secund odată ce Paul Raison se confruntă cu două adevăruri brutale: 1. Tatăl lui urmează să moară, afectat ireversibil de un infarct cerebral; 2. Viața lui s-a desfășurat lamentabil în ultimii ani, înstrăinat și dezîndrăgostit de soția sa Prudence, cea care – uman și erotic, va descoperi inutil și tardiv Paul – e o comoară ascunsă, pe nedrept neglijată. Agonia și moartea personajului umbresc agonia și sălbăcia lumii contemporane.

Tot ce avem nevoie, pare a spune MH, e un decor frumos, iar Franța e țara decorurilor de reclamă, a unor contraste remarcabile: „Fereastra camerei lui dădea spre nord-vest, către un peisaj deluros cu pajiști, păduri și vii, care se luminau toamna în roșu și auriu, pînă spre povirnișurile verzi și abrupte ale munților Avenas”, asta pentru că tatăl lui Paul, un om important din securitatea franceză, „cumpărase, încă din 1976, la cîteva săptămîni după căsătorie, acel mic ansamblu de case părăsite, situate aproape de Saint-Josephen-Beaujolaais, un cătun ținînd de comuna Villié-Morgon” (p.70), case pe care le recondiționaseră creativ și respectînd arhitectura zonei – mama lui Paul, sculptoriță decentă la senectute, lucrase o viață ca restaurator, specializată în sfîrșitul Evului Mediu și începutul Renașterii. Așadar acești doi părinți educați știuseră odinioară deja ceea ce Paul admite abia cuatrogenar: „Din păcate, nu puteai să nu constați că un peisaj agreabil, în zilele noastre, este aproape obligatoriu un peisaj ferit, preț de cel puțin un secol, de orice intervenție umană.” (p.68) Scrisul lui Houellebecq a fost dintotdeauna interesat de branduri, de însemnele unei elite pop, de stelele Michelin etc.; dar acum, în *Anihilare*, oferă fragmente dintr-un ghid turistic pentru inițiați, dintr-o Franță pitorească, rurală, nealterată, conservîndu-și gastronomia și băuturile ei insuficient etalonate. O Franță ce te îndeamnă să o iubești și să o explozezi. Iar portavoce e nu un scriitor zaharisit, un francofon defazat, ci un critic intratabil (a se vedea reflecțiile nihiliste despre uriciunea mediului urban parizian).



În peisajul ăsta de vis, unde banii nu sînt o problemă, boala și așteptarea morții ne fac să vedem „limitele” paradisiului galic (pentagonul din desenele teroriștilor e, de fapt, conturul Franței continentale). În paradisul ăsta, bătrînii sucombă adesea nesupravegheați, ascunși ca în *Mondo Cane*. Subfinanțate, spitalele nu oferă un sfîrșit decent celor mai mulți nefericiți, iar familiile nu îi mai prea pot scoate din spitale pe apropiații care au suferit AVC: „adevăratul motiv al eutanasiei este că nu îi mai suportăm pe bătrîni, nici măcar nu mai vrem să știm că există, de aceea îi închidem în spații specializate, departe de ochii celorlați oameni. Aproape toată lumea din zilele noastre consideră că valoarea unei făpturi umane descrește odată cu vîrsta; că viața unui tînăr și, mai mult încă, cea a unui copil are sensibil mai multă valoare decît cea a unei persoane foarte în vîrstă”. (pp.327-328)

O spumă de reflecții crește din toate capitolele și secțiunile mai ample ale romanului. Ele ne obligă – oricît de ideologizați am fi – la o confruntare tradițională om-moarte, arătîndu-ne că de la *Epopoea lui Gilgames* încoace, pe tema asta, literatura a avansat abia cîteva milimetri. Și că literatura, prohodită de mulți, s-ar putea dovedi în final singura consolare (ceea ce sumerienii știau): „Nu un film, iar o piesă de muzicală nici atît, muzica era făcută pentru oameni sănătoși. Nici măcar filozofia nu s-ar fi potrivit, și tot așa și poezia, nici poezia nu era făcută pentru muribunzi; era imperativ nevoie de o operă de ficțiune; avea nevoie să fie povestite alte vieți decît a lui”. „Era nevoie doar să fie *altele*”, însă neapărat „inventate” (p.473), meditează – devenit savant în timpul tratamentului inutil contra unui cancer bucal – Paul Raison, lăsîndu-ne, la finele *Anihilării*, cu o puternică nostalgie paradisiacă, cu o redescoperită foame de dragoste și cu o irepresibilă dorință de a comite ritualul – astăzi, din varii direcții, proscris – al unei lecturi de plăcere.



## Ioan Popoiu

## UN TĂRĂM INEXISTENT

*Motto: „Îți surprinzi singur cuvintele  
cum alunecă noaptea pe  
abstracte metale risipindu-se  
căutându-și alt grai...”  
(A. E. Baconsky)*

sunt adâncit în tăcere în melancolie mă dizolv  
dacă mă întrebi nu știu ce să-ți răspund  
simt o imensă oboseală o inutilitate de a fi  
acum nu mai văd sensul lucrurilor  
mă destram în vis nu sunt eu nu știu nimic  
esențial despre mine  
mă simt complet golit în aceste clipe  
cuprins de o boală ciudată imposibil de definit  
nu mai înțeleg refuz să mă accept  
ce este cu noi ce se-ntâmplă de ce  
suntem fii ai clipei fericite repede trecătoare  
și parcă ne pulverizează cu fragilitatea ei  
lumea aceasta  
orice lume nu este decât o părere  
o simplă amăgire  
inconsistentă ca și clipa care s-a dus  
în fond nimic nu rămâne totul e ireal  
universul omul sufletul  
mereu însetat în căutarea necuprinsului  
până și zeul poate fi îndoielnic  
vom călători  
în continente și galaxii îndepărtate  
căutând un țărâm inexistent  
imposibil de atins  
toată viața este așa pură nestatornicie  
mereu căutăm ceva nedefinit  
golul din suflet pare fără sfârșit unde este ieșirea  
intr-o lume în destrămare  
nu există țintă nimic nu ne satisface  
doar căutare frământare zbuțum  
adevărul nu există  
nu poate exista  
abstracțiune moartă  
lumea nu e reală doar o succesiune de stări  
nimic din ceea ce există  
nu se identifică cu  
spiritul eternul universalul

## APOCALIPSA CEA DE TOATE ZILELE

*Motto: „să deschid computerul  
să citesc o carte  
să ascult muzică  
încearcă să faci asta  
când te doare teribil...”  
(M. C.)*

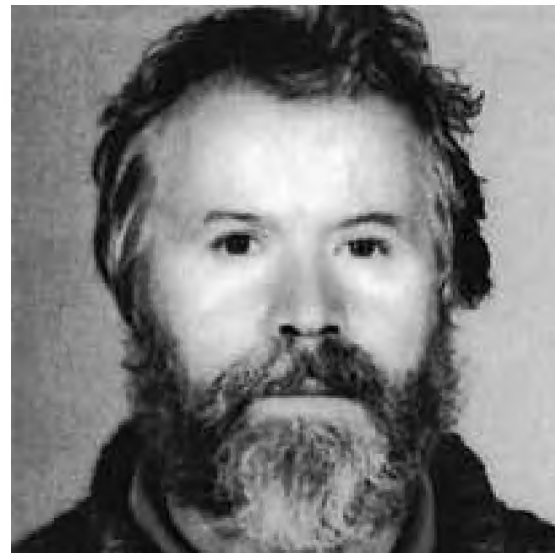
drumul spre la sinele superior  
să fim loiali față de noi înșine ce provocare  
golul ființial  
nu mai pot să strig  
să clamez disperarea  
mă ucide tristețea  
pășesc absent în timp ce îmi curg lacrimile  
Doamne nu se poate ce se petrece  
cine se joacă cu noi  
nu mă pot atașa de nimic  
o lume fără ancoră existențială  
nimic nu-mi aparține nu stăpânesc ceva sunt  
atât de liber mă dor toate începând de la suflet  
cine suntem cum ne purtăm suferința universul  
pare ireal nu-mi văd chipul sunt ascuns de mine  
dumnezeule durerea de a fi tăcerea mă copleșește

mă acoperă de cenușă nu pot fi eu gândurile curg  
torețial nu le pot opri plouă cu sânge cerul e  
negru se prăbușesc stelele catastrofa e iminentă  
apocalipsa noastră cea de toate zilele lumină  
vânată de întuneric zile întunecate  
nu mai este loc pentru normalitate  
nu mai pot respira nu mai am stare  
nu mă pot articula cuvintele nu mă ascultă  
mă simt înfrânt pus la zid pământ sterp sub un  
cer de plumb o lume sfârșită numai în alb și  
negru în care nu se-ntâmplă nimic ce să-ți mai  
spun...

## FRUMUSEȚE ÎN SALA CASTELULUI

*Motto: „Sunt atâtea taine  
între pământ și cer, Horatio,  
pe care mintea  
nici că le-a visat”!  
(Shakespeare)*

nu știi ce singur mă simt departe de orice  
consolare alinare ce ciudat să simți sfâșierea  
în plină victorie fiecare zi te transpune în alt  
timp navigăm mereu între două lumi gândul  
cade frânt cu zgomot ca o pasăre ucisă atâtea  
lucruri mă rănesc chiar în aceste ore cum se  
destramă bucuria în plină amiază atât de firavă  
clipa fericirii cerul această mare nesfârșită fără  
valuri singurătatea stă la pândă în orice fibră ca  
o fiară neîmblanzită gata de atac nerostite sunt  
toate o lume atât de ireală fragilitatea existenței  
prinsă în țesătura nevăzută noaptea respirația  
voluptuoasă a inimii ce liber se mișcă sufletul  
miracolul lumea nu mai există înghițită de-  
ntuneric nepătruns tinerețe zbor clocot erupție  
a ființei ce departe sunt stelele și cât de aproape  
este respirația lor le simțim mersul imprimat în  
noi drumul ca o curgere de ape destinul nostru  
spulberat  
secunda se sfărâmă în cioburi timpul explodează  
în tâmpile noastre  
frumusețe purpură și aur în sala Castelului  
Ofelia plânge pe malul râului  
în care va intra să moară  
prințesa așteaptă neconsolată omagiul  
cavalerului  
care-ntârzie pe câmpul de luptă  
onoare sabie ascuțită ațintită spre dușman  
se frânge din mâna luptătorului  
sub povara ei sângele se scurge fără noimă  
și acoperă pe cei morți  
evul mediu tonalității de roșu și negru  
cer plumburiu pe câmpul de război  
morți și răniți despre care nu se mai știe nimic...



Ioan POPOIU

## VĂD CERUL DESCHIS

*Motto: „Nebunia lovește-ades cuvântul fe-  
ricit  
pe care sănătatea și cuminenția n-ar  
izbuti să-l rostească atât de limpede”  
(Shakespeare)*

pe cerul albastru  
văd lumina ca o torță în noapte  
în timp ce inima nebună își iese din fire  
gândul mă poartă  
spre marea iubire  
unde departe  
nu pot s-aștept  
în căutarea unui miracol  
văd cerul deschis  
dar inima-mi pustie nu freamătă  
caut drumul dar calea e-nchisă  
și golul nu-mi dă pace  
toamnă cu plopi arămii  
în văzduhul cu arome parfumate  
de mi-aș putea mărturisi sentimentele  
singur sub cer cu gândurile dezgolite  
și nimic nu se-ncheagă  
abisul din inima acestei clipe  
nu căuta ce nu poți atinge cu sufletul  
lumina freamătă pentru cei ce o caută cu ardoare  
nu poți privi în suflet fără să te rănești  
dacă iubirea ar putea răspunde însetării noastre  
fericirea este fulgurantă ca parfumul rozei  
ceea ce nu durează ne apropie de adevăr  
nu-mi vorbiți de rostiri filosofice din cărți  
mai multă enigmă există în viață  
decât în moarte  
drumurile acestea sunt paralele  
nu se-ntâlnesc niciodată  
cu ce sabie s-ar putea tăia demonii  
ei mișună peste tot  
cerul Spaniei  
ce cor de îngeri ne-ntâmpină  
cavaleria rătăcitoare  
naște idealști și luptători  
pentru gloria cerească  
strălucirea lacului aduce cerul pe pământ  
stelele răspund tăcerii noastre  
frumusețea este un paradox  
n-o întâlnești pe drumuri mundane  
chipul ei ca un falfâit de îngeri  
tristețea este neputința de a privi cerul în liniște  
nu suntem aproape de noi decât prin iubire

# Non-știri și ne-știre

Laura Poantă



O publicație online ne anunță cu emfază că a găsit cel mai lung cuvânt în limba română și anume *pneumonoultramicroscopicsilicovolcaniconioza*; medic fiind, încerc să-i descriez sensul și îl desfac pe bucăți. Mă uit apoi la trimiteri și găsesc un *link* spre alt site de știri care face *copy-paste-google-translate* fără să înțeleagă ce scrie, dar și fără să mai tehnoredacteze știrea. Avem în acest text de câteva rânduri, copiat integral și tradus prost, litere italice, bold, majuscule prin mijlocul textului, fonturi diferite – aproape ilizibil. Nu e foarte important dacă este real sau nu acest cuvânt, nu se schimbă cu nimic cursul lumii noastre, dar mie mi-a sărit în ochi fiind un termen medical. Și mă gândesc că toate știrile, fie ele de fapt divers sau nu, sunt cam așa. Inexacte. Chiar fără să fie cineva specialist într-un domeniu vede că o știre este scurtă rău, trunchiată (poate autorul de *copy paste* nu realizează că în revista străină textul trece pe pagina cealaltă!?) și plină de greșeli. Ca să nu mai spun că acest *google translate* necorectat nu face decât să adâncească felul în care lumea de azi (ca să nu spun tinerii de azi) mutilează limba noastră. Distractiv este și că la finalul acestor știri copiate autorii scriu cu emfază că nimeni nu are voie să le preia integral sau parțial „opera” fără să pomenească sursa, adică tocmai lor, cei care au copiat cuvânt cu cuvânt din alte surse străine, adesea nepomenite.

De exemplu, în cazul cuvântului buclucaș știrea era copiată integral din *wikipedia*, iar aceasta prelua incomplet varianta englezească. Unde, culmea, acest *cuvânt* devine *pneumonoultramicroscopicsilicovolcanoconiosis* și este cel mai lung cuvânt din limba – ați ghicit – engleză. Dar în variantă englezească ni se spune mai clar că este un cuvânt compus inventat de Everett M Smith în 1935, pe atunci președintele National Puzzler's League, și a fost oferit ca sinonim pentru boala numită silicoză, boală profesională a minerilor, dar cu mențiunea că asocierea celor două nu este corectă. În acest cel mai lung cuvânt apare trimiterea la rocile vulcanice și pulberile generate de ele – dar acestea produc rar boli pulmonare (nu

bronșite, cum a înțeles onor autoarea articolului românesc). *Oxford Dictionaries* îl definește ca fiind cel mai lung cuvânt *compus art.ificial* din limba engleză și care se *presupune* că definește o boală pulmonară determinată de inhalarea cenușii. Iată că o simplă căutare ne lămurea că știrea nu există, este o non-știre, un nonsens, un fals chiar, o traducere aproximativă a unei non-informații. Și cam așa este toată presa din *online* – știri făcute din nervii unor oarecare de pe FB, preluate ca atare cuvânt cu cuvânt, fără a depune un minim efort de a verifica autenticitatea conținutului și veridicitatea știrii, de a cere și părerea sau punctul de vedere sau opinia, cum vreți, a celui sau a celor înjurați în postările „internauților” nervoși.

Nu de mult ne legam cu lanțuri de statuia lui Iuliu Maniu, coborâtă foarte temporar de o echipă de muncitori care lucrau în zonă. Spiritele s-au inflammat instantaneu, vocile s-au ridicat cu înflăcărare demnă de o cauză mai bună, iar apoi au curs poze și luări de poziție absolut inutile, unele mult după ce statuia era deja la locul ei, titluri revoluționare – „Iuliu Maniu este scos din Cluj”, „comuniștii din nou la putere”, „Maniu ucis a doua oară” etc. Adevărul este facultativ. Totul a fost uitat repede, ca în oricare altă situație, majoră sau fleac, dar cuvântul scris atunci rămâne și, căutând o informație, vrând-nevrând, dai peste aceste mizerii care răsar printre informațiile „reale”. Rebelii fără cauză răsar și ei la tot pasul, iar jurnaliștii sunt în linia întâi în răspândirea în neștiri (adică în avalanșă, dar și fără să știe despre ce e vorba) a știrilor false, pe care tot ei le incriminează. Aceiași jurnaliști improvizați erau primii la porțile spitalelor (echipați mai ceva ca eschimoșii), ca să surprindă un mort de covid sau un nevaccinat; primii călare pe un arestat cu întrebări de genul „vă pare rău că i-ați crăpat capul?”; primii pe orice scandal sau mizerie aruncată în *online* de orice frustrat, fie adevărată sau nu. Niciodată, aproape, nu au revenit asupra unei informații false sau exagerate, pentru că asta ar presupune un act de jurnalism adevărat – investigație, analiză, studiu, punerea faptelor cap la cap.

Vrem să facem articole de popularizare a depistării bolilor grave și scriem „un simptom principal în leucemii este dat de umflături”. Ale cui? În loc să ajute, încurcă și aruncă în derizoriu gravitatea situației. Cine ce să înțeleagă din tot ce se scrie degeaba peste tot? Sunt și jurnaliști de investigație adevărați (la fel cum sunt și medici buni, nu doar șpăgari și fraieri, ca toți cei rămași în România, după cum scriu ziariștii), dar generalizările sunt la modă. Eu pot să scriu că toți jurnaliștii sunt slab pregătiți, incuți și superficiali pentru că nu contează, nu interesează pe nimeni. Dacă cineva se revoltă, o să spun că am glumit sau că libertatea cuvântului este esențială.

Am putea spune că toate acestea sunt fleacuri, rapid uitate, în fond cui ce îi pasă de tot ce se scrie; putem să nu mai citim deloc. Dar căutând informații ne împiedicăm la tot pasul de aceste fragmente de minciuni și inexactități în absolut toate domeniile – de la cancan cu vedete care divorțează la panica unor evenimente sociale inventate sau la informații meteo apocaliptice – un ciclon lovește năprasnic România, urgia vine peste țară, haos în trafic după prima zăpadă; mai țineți minte „Petrică și lupul?”; atât tragedia din Turcia și Siria, cât și prima ninsoare sau divorțul unui fotbalist sunt, în ochii jurnaliștilor, dezastre, urgii, lovituri ale sortii. Totul este despre cantitate și *click*, ca să justificăm reclama și deci banii (ambelle bazate pe numărul de accesări). Avem *influențeri* care își câștigă pâinea astfel și au milioane de abonați care văd ce? Un astfel de tânăr nu putea să facă operația 8x10 (la 18 ani), rezultatul lui era 88; probabil că și matematica este un construct social, o invenție inutilă, la fel ca și sexul. Probabil că un rezultat corect la o operație banală precum cea de mai sus înseamnă că ești un tocilar nenorocit, deloc *cool*, un sclav al școlii comuniste care îți ucide „spiritul” și are pretenția să înveți.

Cumva se combină superficialitatea informației cu agresivitatea ei – într-o lume în care vorbim non-stop despre egalitate, drepturi, incluziune ș.a.m.d., răutatea și intoleranța sunt în creștere, iar fiecare în parte este ferm convins că are dreptate. Iar presa preia întocmai bârfa universală și o transformă în „ultima oră”.

Propun, în final, ca titlul de cel mai lung cuvânt din limba română să-i fie acordat celui care desemnează un animal de companie de pe vremea lui Dimitrie Cantemir (tot e anul acesta o dublă aniversare Cantemir), și anume *monochero-leopardaliprovatolicoelefas*. Dacă nu știți care este, căutați-l pe net, să vedeți cât e de simpatic. (Bogdan Crețu vă poate spune mai multe în cartea lui *Inorogul la porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir*).

Și totuși... adaug acest paragraf după o perioadă în care s-au mai întâmplat multe lucruri, urbanistice și nu numai, și am fost tentată să șterg fraza cu Maniu de mai sus, pentru că istoria pare că o ia razna. Dar, până la urmă, rămâne valabil faptul că ne agităm (noi, presa, toată social media) doar virtual și la fel de mult (sau puțin) pentru fapte și lucruri cu semnificații foarte diferite, inegale ca gravitate și impact, și tocmai asta face să pierdem din vedere esențialul, înjurând de-a valma și politizând lucruri care depășesc cu mult politicul ca valoare (de exemplu, simbolurile noastre naționale și culturale). Și poate tocmai de asta se obțin prea puține atunci când merită cu adevărat să schimbăm ceva.

# O cinematecă itinerantă la debut

Marian Sorin Rădulescu

În romanul *Cevengur*, Andrei Platonov scria că „totul se sancționează prin intermediul majorității, și aproape toți sunt analfabeți, iar cândva o să rezulte că analfabeții o să decidă ca cei învățați să uite literele, pentru egalitatea generală... Mai ales că-i mai ușor să-i dezveți carte pe cei care știu, decât să-i înveți pe toți de la început”. Nu altfel stau lucrurile în privința dictaturii majorității atunci când vine vorba de difuzarea filmelor. Fenomenul se numește *rating*. Decidentul este „marele public” suveran, așa cum ne avertiza, încă de acum 30 de ani, Robet Altman, în al său *The Player / Jocuri de culise*. Uneori se mai întâmplă și minuni, ca atunci când „egalitatea generală”, impusă de repertoriul sălilor de cinema din malluri, este subminată de prezența câte unui film de autor care, pentru că nu-și găsește (cum se întâmplă de regulă) niciun loc acolo, este difuzat într-o sală de cinema proaspăt renovată (singura, deocamdată, în Timișoara), cum e sala Victoria.

Fapt îmbucurător, începând cu prima duminică din februarie a.c., la Victoria urmează să ruleze, cinci zile pe săptămână, pe lângă premiere ce nu sunt blockbusters made in the USA, pe lângă filme de nișă europene, și câteva filme românești de altădată. Acestea din urmă sunt difuzate în cadrul proiectului „Cinemateca itinerantă” (în parteneriat cu Arhiva Națională de Filme) ce se va desfășura pe durata întregului an, o dată pe lună. Selecția va include filme regizate de Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Mircea Săucan, Dan Pița, Mircea Daneliuc ș.a. Proiectul a debutat cu două filme din 1965: *Amintiri din copilărie*, al Elisabetei Bostan, și *Pădurea spânzuraților*, al treilea (și ultimul) lungmetraj al lui Liviu Ciulei.

La *Amintiri din copilărie* sala a fost plină – aproape 200 de spectatori. Cei mai mulți au fost copii – mai mari sau mai mici – însoțiți de părinți, care au aplaudat la sfârșit. „Priza” acestei adaptări a scrierii lui Ion Creanga este grăitoare pentru felul în care sunt apreciate, în general, „ecranizarile” și chiar pentru felul în care trebuie să arate un film (nu doar pentru copii) ca să adune public. Câțiva ani mai târziu, pornind tot de la Ion Creangă (povestea *Capra cu trei iezi*), Elisabeta Bostan avea să realizeze (în coproducție cu studiourile de la Paris și Moscova) *Mama*, un feeric musical de anvergură, în care sursa literară constituie doar un pretext pentru o explozie de energie și fantezie (coregrafie, costume, machiaj, decoruri, muzică, orchestrații, versuri).

Dacă pe copii e mai ușor să-i atragi la cinema pentru o proiecție *vintage* care li se adresează direct, cu adulții e ceva mai greu. Cine să se mai deplaseze la cinema pentru frământările eshatologice și drama de conștiință ale unui personaj ce crede că „adevărul e în alta parte”, iar „oamenii poate vor învăța, cândva, să îl caute”? Personajul principal, Apostol Bologa, l-a descoperit în iubirea frățească, mai presus de orice ideologie și prejudecată omenească. L-a descoperit în iubirea jertfelnică, fără viclesug, a Ilonei. Oamenii însă știu (sau acceptă să creadă) că adevărul e mai degrabă în mass media, nu în clasice și (pentru

că pun probleme de conștiință, pentru că nu „distrează”, pentru că nu folosesc poncifele genurilor populare) nu tocmai confortabile „filme de autor”. Oamenii caută adevărul și, uitând (sau nesocotind) *Pădurea spânzuraților*, *All Quiet on the Western Front / Nimic nou pe frontul de vest* (Lewis Milestone, 1930), *La grande illusion / Iluzia cea mare* (Jean Renoir, 1937) sau *Paths of Glory / Cărările gloriei* (Stanley Kubrick, 1957), *King and Country / Pentru țară și rege* (Joseph Losey, 1964) sau *Kradetzat na praskovi / Hoțul de piersici* (Vulo Radev, 1964), li se pare că îl găsesc la televizor, în relatările jurnaliștilor, în declarațiile politicianilor pentru mai binele și sănătatea omenirii. Nu doar în cei doi ani de mascaradă și în prelungirea lor cu grozăviile teribilelor „operațiuni militare” din țara vecină.

Antologicul *Pădurea spânzuraților* (Premiul de regie la Cannes, 1965), pe locul doi în clasamentul celor mai bune zece filme românești, a reușit să adune doar vreo douăzeci de spectatori. Observația Ecaterinei Oproiu de la premieră e încă valabilă: „Filmul trebuie văzut într-o dispoziție favorabilă concentrării și nefavorabilă ideii de spectaculos. Spectaculos în sensul marilor desfășurări cinematografice”<sup>1</sup>.

Filmul lui Liviu Ciulei (scenariul: Titus Popovici<sup>2</sup>, după romanul omonim de Liviu Rebreanu) e, în acest sens, total nespectaculos, fiind axat pe conflicte de idei, pe „războiul nevăzut” din conștiința personajelor, chiar dacă nu duce lipsă de momente de pirotehnie, justificate dramatic. E copleșitor însă, înainte de orice, prin ambianța devenită personaj dramatic. Detalii baroce, rococo sau grotesc-naturaliste, compun peisaje după bătălie sau mocirla tinei în care se afundă bocancii soldaților și copite de cai. Scenograful și operatorul „redimensionează drama particulară ridicând-o la puteri noi de semnificare a condiției umane în genere, nu doar în război”<sup>3</sup>, constituindu-se „într-un fel de întruchipare metaforică a condiției umane”<sup>4</sup>. George Littera semnală o dimensiune absentă în mai toate filmele noastre de până atunci (la excepțiile pe care le pomenește, *La Moara cu noroc*, *Viața nu iartă*, am putea adăuga și *Când primăvara e fierbinte*, *Țărnuț n-are sfârșit*): „o impetuoasă și amplexare simfonică”, „o remarcabilă poliritmie, un joc savant și neprevăzut al cadențelor”. Regizorul împletește „introspecția cu epica nervoasă, de aventuri chiar, spulberă contracția cu un detaliu comic, orchestrează ritmurile lente și cele vertiginose”<sup>5</sup>. La rândul său, Victor Iliu (citad de Liviu Ciulei) constata că „tot filmul este de fapt construit după principiul contrapunctic — contrapunctul dintre suferință și setea de viață, dintre frișcă și noroi...”<sup>6</sup>.

După 60 de ani, *Pădurea spânzuraților* (care a intrat în producție în vara anului 19637) încă rezistă, te copleșește și te încântă, nu doar prin știința distribuției (Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ana Széles, Gina Patrichi, Mariana Mișuț, Ștefan Ciobotărașu, György Kovács, András Csiky, Emil Botta, Emmeric Schäffer, Mihai Mereuță, Ion Caramitru) prin decoruri (Giulio Tincu



și imagine (Ovidiu Gologan), prin „contrastul dintre normalul pe care îl prezintă omul în atitudinea lui și anormalul evenimentului general al războiului”<sup>8</sup>. Muzica-personaj, gândită și compusă de Theodor Grigoriu (despre care, până la ultima vizionare, aveam oarecare rezerve), este o muzică serială cu influențe dodecafonice (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton von Webern), situată „în zona morbidului, a tragicului, a unui dramatism existențial din care nu se poate ieși”<sup>9</sup>.

## Note

- 1 *Cinema*, 4/1965, p. 1-3.
- 2 A existat, inițial, o altă variantă de scenariu (de Petre Sălcudeanu, alături de italianii Ennio De Concini, Franco Rossetti, Glauco Pellegrini), despre care Mihai Fulger a scris studiul „De la Liviu Rebreanu la Titus Popovici și Liviu Ciulei, via Glauco Pellegrini”, publicat în *Pădurea spânzuraților, oglindă a marelui război. 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, Editura Oscar Print, București, 2017, p. 163-169.
- 3 Alice Mănoiu, „Apostol Bologa și un personaj numit ambianță”, *Cinema*, 5/1983, p. 21.
- 4 Ecaterina Oproiu, „Pădurea spânzuraților, o peliculă de circulație europeană”, *Cinema*, 4/1965, p. 1-3.
- 5 „Și Ciulei... și Pintilie”, *Cinema*, 9/1968, p. 6-7.
- 6 „Liviu Ciulei: Un moment de maturizare”, *Cinema*, 6/1965, p. 2.
- 7 Bujor T. Rîpeanu, *Filmat în România*, Editura Fundației PRO, București, 2004, p. 126.
- 8 Liviu Ciulei, „Un film despre om, un film despre conștiință”, *Cinema*, 1/1963, p. 4-5.
- 9 Theodor Grigoriu, „Muzica și drama”, în Virgil Petrovici, *Pădurea spânzuraților. Un film de Liviu Ciulei*, Editura Tehnică, București, p. 79-81.



# Logodna

Ioana Maria Mureșan

**D**e cele mai multe ori între decizia de a încheia căsătoria și celebrarea căsătoriei se scurge o anumită perioadă, timp în care spunem despre membrii unui cuplu că sunt logodiți. Dincolo de semnificația religioasă, din punct de vedere juridic, logodna este definită ca fiind promisiunea reciprocă de a încheia căsătoria.

Reglementarea logodnei nu reprezintă o noutate în istoria legislativă din țara noastră, Codul Calimach reglementa logodna ca fiind un *preambul marital*. Logodna era obligatoriu urmată de încheierea căsătoriei într-o perioadă de doi ani, *dacă se vor afla amândouă fețele în țara aceasta și dacă nu s-au făcut vreo tocmeală pentru vremea cununii*. Cununia putea fi *pășuită* până la trei ani în cazul *înstrăinării unei din fețele logodnei*, însă după împlinirea acestui termen, *este slobodă ceialaltă față a se cununa cu altă persoană și nu poate fi oprită, nici globită cu ceva*. Boala unei dintre părți sau moartea părinților reprezentau motive întemeiate pentru a amâna încheierea căsătoriei până la patru ani<sup>1</sup>. Reglementarea logodnei ca un contract care obligă la încheierea căsătoriei se regăsea și în Codul Caragea și Codul Donici<sup>2</sup>.

Codul civil din 1864 și Codul familiei inspirate din modelul Codului civil francez nu au reglementat logodna, pentru a da deplină eficacitate principiului libertății matrimoniale<sup>3</sup>.

Reglementarea logodnei nu asimilează situația logodnicilor cu situația soților, primii neavând statutul, drepturile și obligațiile celor din urmă. Cu toate acestea, așa cum a decis fosta Comisie Europeană legătura stabilită între logodnici reprezintă un aspect al noțiunii de viață privată și de familie în sensul art. 8 din Convenția europeană. În speță, autoritățile din Regatul Unit au fost obligate să înlănească relațiile dintre deținuți și persoanele din exterior în vederea facilitării reintegrării sociale<sup>4</sup>.

De asemenea, logodna poate să aibă și alte consecințe juridice, de exemplu în planul răspunderii delictuale pentru moartea unei persoane, autorul faptei, poate fi obligat să acorde partenerului supraviețuitor despăgubiri pentru prejudiciul material sau moral suferit de acesta<sup>5</sup>.

Consecințele juridice ale recunoașterii logodnei sunt relevate de efectele ruperii logodnei, când părțile decid să nu încheie căsătoria promisă ci să urmeze drumuri separate. În aceste cazuri, fiecare va fi ținut să restituie darurile primite în vederea căsătoriei, iar partea care a rupt logodna în mod abuziv sau a determinat cealaltă parte să rupă logodna va fi obligată la plata unei reparații.

Pentru a produce efectele recunoscute de lege, logodna trebuie să respecte cerințele de validitate. Condițiile care se cer pentru încheierea valabilă a logodnei, pleacă de la natura acestei instituții, fiind promisiunea de a încheia căsătoria. Astfel, condițiile de fond pentru încheierea valabilă a logodnei sunt cele care se cer și pentru încheierea căsătoriei.

La fel ca și în cazul căsătoriei, logodna se poate încheia doar între bărbat și femeie.

Logodna nu poate fi încheiată în mod valabil de o persoană care este deja căsătorită. Deși încheierea logodnei nu mută discuția în planul bigamiei, interdicția are la bază rațiuni de ordin

moral, fiind menită să protejeze instituția căsătoriei. Nu se prevede expres dacă o persoană logodită poate încheia în mod valabil o altă logodnă și dacă încheierea celei din urmă nu duce la revocarea primei promisiuni.

Apoi, încheierea logodnei presupune consimțământul liber al părților, care trebuie să exprime acest consimțământ personal. Nici căsătoria și nici logodna nu pot fi încheiate prin reprezentant. Este cât se poate de firesc ca o cerere în căsătorie să fie adresată în mod direct persoanei iubite și nu unui reprezentant al acesteia. De asemenea, discuția despre o posibilă căsătorie între două persoane nu echivalează cu logodna acestora. Pentru că nu pot exprima un consimțământ liber și în deplină cunoștință de cauză, nu pot încheia logodna alienatul mintal sau debilul mintal.

Vârsta cerută de lege pentru încheierea logodnei este de 18 ani. Însă, pentru motive temeinice minorul care a împlinit vârsta de 16 ani poate

încheia logodna în mod valabil. Spre deosebire de căsătoria minorului de 16 ani, în cazul logodnei nu este necesară încuviințarea părinților sau avizul medical.

Există și o serie de condiții negative privind încheierea valabilă a logodnei. Condiții care se întemeiază pe legătura dintre părți.

Nu se pot logodi rudele în linie dreaptă și nici rudele în linie colaterală până la gradul al patrulea inclusiv. Interdicția privind rudele în linie dreaptă merge la infinit, chiar dacă e mai greu de întâlnit o situație concretă. În schimb, interdicția privind rudele colaterale merge doar până la al patrulea grad, fiind interzisă logodna între frați și surori, între mătuși sau unchi și nepoți sau nepoate, precum și între verișorii primari. Prin excepție, dacă există motive întemeiate se poate încheia logodna și între verișorii primari.

În cazul adopției, interdicția vizează atât rudele firești ale persoanei adoptate cât și persoanele care au devenit rude prin efectul adopției.

De asemenea, logodna nu poate fi încheiată între tutore și persoana minoră care se află sub tutela sa.

Încheierea logodnei este un moment semnificativ și prilej de sărbătoare, iar persoanele implicat





il pot organiza în diferite forme, de la cele mai spectaculoase și atent plănuite la unele spontane și cuceritoare prin simplitate. Însă, acestea au valoare doar în sfera privată, căci încheierea valabilă a logodnei, spre deosebire de încheierea valabilă a căsătoriei, nu presupune îndeplinirea vreunei formalități.

Dacă între părți se ivesc neînțelegeri, încheierea logodnei poate fi dovedită prin orice mijloc de probă. Pot depune mărturie persoane apropiate care știu despre încheierea logodnei pot fi aduse înscrisuri, în măsura în care există, cum ar fi scrisorile trimise părți. În acest sens, în urma audierii maturilor și administrării probei cu interogatoriul, instanța a reținut că părțile deși au avut o relație îndelungată nu au încheiat o logodnă, neexistând promisiunea de a încheia căsătoria<sup>6</sup>.

Logodna reprezintă practic o stare de fapt, căreia legea a ales să îi dea anumite efecte juridice în vederea importanței promisiunii pe care și-au făcut-o părțile, promisiune care generează efecte nu doar în relația dintre părți ci și în raport cu alte persoane.

Promisiunea de a încheia căsătoria nu poate fi executată silit. Chiar dacă părțile au încheiat promisiunea recunoscută de lege, niciuna din aceasta nu poate fi constrânsă să încheie căsătoria. Mai mult, fiecare este liberă să rupă logodna și să își urmărească fericirea. Având libertatea de a rupe logodna, părțile nu pot stipula o clauză penală care să sancționeze partea care nu încheie căsătoria. Părțile nu pot stipula ca partea care decide să rupă logodna va datora celeilalte părți un autoturism sau o sumă de bani, căci stipularea unei sancțiuni convenționale ar echivala cu obligarea părții la încheierea căsătoriei.

Ruperea logodnei produce efecte juridice în planul patrimonial, părțile fiind ținute să restituie darurile primite, indiferent de culpa în ruperea logodnei, iar partea culpabilă de ruperea abuzivă a logodnei este ținută la plata despăgubirilor.

În cazul ruperii logodnei, părțile sunt ținute să restituie darurile primite în considerarea logodnei sau în considerarea unei viitoare căsătorii. Obligația de restituire există atât între părți, în ipoteza în care acestea și-au făcut diferite daruri în considerarea viitoarei căsătorii, cât și față de terți, care au înțeles să gratifice cuplul. În acest sens, instanța a obligat

pârâta să restituie o parte din cheltuielile făcute de mama fostului partener cu petrecerea organizată pentru celebrarea logodnei<sup>7</sup>.

Sunt exceptate de la restituire darurile obișnuite. Caracterul de dar obișnuit se apreciază în funcție de circumstanțele concrete, raportat la situația economică a părților și la obiceiurile acestora. O bijuterie dintr-un metal prețios poate fi un dar obișnuit pentru unii, în schimb poate fi supus restituirii, dacă starea patrimonială a părților face ca acesta să nu se înscrie în categoria atențiilor care pot fi acordate fără un efort semnificativ. Luând în considerare situația economică a părților, instanța a obligat pârâta să restituie reclamantului inelul de logodnă dăruit<sup>8</sup>.

Bijuteriile de familie, datorită semnificației pe care o au pentru fiecare parte au un regim juridic special. Se consideră că ele nu au fost remise sub forma unui dar ci cu titlu de împrumut, pentru a fi restituite în cazul încetării relației<sup>9</sup>.

Ca orice libertate și cea de a rupe logodna este limitată de exercitarea abuzivă. Astfel, partea care rupe logodna în mod abuziv poate fi obligată la despăgubiri privind cheltuielile făcute sau contractate în vederea căsătoriei. Cum la același rezultat se poate ajunge și pe o cale indirectă, va fi obligată la plata acelorași despăgubiri și partea care în mod culpabil l-a determinat pe celălalt să rupă logodna.

În cazul ruperii abuzive a logodnei nu este sancționată ruperea logodnei, fiecare parte păstrând libertatea de a decide dacă încheie sau nu căsătoria ci este sancționată modalitatea în care o parte a decis să încheie relația<sup>10</sup>.

Cheltuielile efectuate în vederea încheierii căsătoriei au un caracter obiectiv, având o destinație precisă, partea care solicită aceste cheltuieli fiind ținută să dovedească existența și faptul că au fost făcute în vederea căsătoriei. Aceste cheltuieli nu se confundă cu daunele – morale pentru suferința produsă prin ruperea logodnei, care excedează sfera cheltuielilor făcute în vederea căsătoriei. În acest sens a decis și instanța de judecată, care a obligat pârâta să plătească reclamantului jumătate din creditul contractat de acesta din urmă în vederea renovării locuinței în care urma să se mute părțile după căsătorie, însă a respins capătul de cerere privind acordarea daunelor - morale<sup>11</sup>.

Alături de despăgubirile pentru cheltuielile făcute în vederea încheierii căsătoriei, partea care a rupt logodna în mod abuziv este ținută să repare și orice alt prejudiciu cauzat celeilalte părți, atât un prejudiciu moral, cât și unul patrimonial.

Pentru acordarea despăgubirilor nu este suficient să se demonstreze ruperea abuzivă a logodnei, partea care solicită acordarea daunelor – interese trebuie să dovedească existența și întinderea prejudiciului<sup>12</sup>. Nu este suficient ca partea să demonstreze ruperea abuzivă a logodnei fiind necesar să invoce și să demonstreze prejudiciul material sau moral cauzat.

Încheierea logodnei nu este o condiție pentru încheierea căsătoriei, deși, în practică având în vedere formalitățile necesare pentru încheierea căsătoriei, de cele mai multe ori căsătoria este precedată de logodnă.

#### Note

- 1 Alexandru Băicoianu, Constantin Hamangiu, Ion Rosetti-Bălănescu, *Tratat de drept civil roman. Volumul I*, Editura C.H. Beck, București, 2002, p. 188
- 2 Marieta Avram, *Drept civil. Familia. Ediția a 2-a*, Editura Hamangiu, București, 2016, p. 30.
- 3 *ibidem*
- 4 C.J.C.E Cauza Wakefeild c. Regatul Unit nr. 13384/1989, 1 oct. 1990, D.R., nr. 66, p. 251, citat în Emeșe Florian, *Dreptul familiei*, Editura C.H.Beck, București, 2010, p. 22.
- 5 M.Avram, *op.cit.*, p.60.
- 6 Sentința nr. 3967/2018 din 12-oct-2018, Judecătoria Piatra Neamț, pretenții logodna (Minori si familie), disponibilă pe [www.sintact.ro](http://www.sintact.ro)
- 7 Sentința nr. 1801/2015 din 03-feb-2015, Judecătoria Buzău, pretenții (Civil), disponibilă pe [www.sintact.ro](http://www.sintact.ro)
- 8 sentința nr. 2595/2017 din 23-mai-2017, Judecătoria Arad, pretenții logodna (Minori si familie), disponibilă pe [www.sintact.ro](http://www.sintact.ro)
- 9 Marieta Avram, *op.cit.* p. 32
- 10 În acest sens, a se vedea M. Avram, *op. cit.*, p. 33
- 11 sentința nr. 2595/2017 din 23-mai-2017, Judecătoria Arad, pretenții, logodna (Minori si familie), disponibilă pe [www.sintact.ro](http://www.sintact.ro)
- 12 Sentinta nr. 934/2020 din 21-sept-2020, Judecătoria Targu Carbonești, pretenții (Civil), disponibilă pe [www.sintact.ro](http://www.sintact.ro).



Vizitați site-ul nostru:

# tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,  
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN





# Condiția umană

Claudiu Groza

Crede că despre așezarea în existență a omului, dincolo de vârsta sa istorică, a fost vorba predilect în spectacolele jucate la Festivalul Internațional de Teatru „Interferențe” de anul trecut (17-27 noiembrie, în organizarea Teatrului Maghiar de Stat din Cluj).

Tema ediției, „Teamă/Speranță”, a subsumat producții din cele mai diverse ca subiecte și abordări artistice, legate însă printr-un fir roșu subtil care prezintă omul în lume sub trauma istoriei, sub brutalitățile vremurilor ori sub angoasele/anxietățile vieții cotidiene. Registrele spectacolelor au fost foarte variate, ca și modalitățile lor de realizare.

O montare amprentată copios de un comic absurd, de pildă, a fost *N-am idee* (*Théâtre Vidy-Lausanne*), după un concept și în regia lui Christoph Marthaler.

Jucat de actorul scoțian Graham F. Valentine, secundat de muzicianul baroc Martin Zeller, *N-am idee* e un șir de sketchuri dramatice pline de haz, derulate într-un spațiu domestic ce se dovedește un fel de capcană psihologică declanșatoare de mărunte și obsesive angoase zilnice. Totul exhibit cu moșă britanică și accent ceremonial scoțian, pe lângă franceză ori germană.

Deși n-are o poveste ce poate fi rezumată, fiind mai degrabă un soi de dicteu teatral, din stăruirea experimentelor avangardiste, spectacolul „fine” privitorul prin comicul și șarmul eroilor, savuroși ca bancurile englezești. Cu schepsis.

Foarte ingenios decupat dramaturgic și înscenat ca un fel de experiment teatral-muzical-coregrafic, dar cam incontinent regizoral, de la un punct, mi s-a părut Tinerii barbari, după un text de Miklós Vecsei H. și improvizații ale echipei de creație (Teatrul Maghiar de Stat Cluj și Teatrul Cetate din Gyula).

Fantezia artistică a regizorului Vidnyánszky Attila jr. debordează și aici, cum s-a întâmplat și în *Romeo și Julieta*, montat tot la Cluj. Spectacolul „povestește”, într-o manieră fragmentară, de colaj cumva, într-o formulă suprarealistă, așa spune, viețile compozitorilor Béla Bartók și Zoltán Kodály, într-un spațiu scenografic foarte curajos (conceput de Csiki Csaba ca un fel de cameră semicirculară, cu un coridor exterior, care duce la o mecanizare foarte inspirată a parcursului scenic al personajelor, un fel de ciclicitate spiralată a timpului), cu o interpretare minunată, precisă și extrem-ludică, chiar ostentativ-șajată pe alocuri, a actorilor. Fermecători în rolurile titulare au fost Éva Imre și Ervin Szűcs, creând un duet frapant prin unitate spirituală și di-juncție fizică; alături de ei au jucat – convingător – Zsuzsa Tótszegi, Balázs Bodolai, Lóránd Váta, Csilla Albert, Zsolt Gedő, Loránd Farkas, dansatori și ansamblul Tokos (muzica Dávid Mester).

Chiar cu o narațiune fragmentară, spectacolul este ușor de urmărit, bine articulat, reușit. Ce supără este excesul regizoral, Vidnyánszky construind parcă un spectacol în buclă, interminabil deși limitat inevitabil prin aceleași soluții estetice. Un regizor fericit de găselița sa, mi-am spus cu necaz spre finalul celor trei ore de reprezentație.

Un mare risc și-a asumat regizoarea Catinca Drăgănescu optând pentru un format auster scenic și obscur-poematic în *Aici Moscova* de Iulia Pospelova (Unteatru). Povestea relației fiicei lui Stalin, Svetlana, cu faimosul ei părinte este o confesiune dureroasă, disperată, totuși afectuoasă, plină de speranță, marcată, firește, de toate umbrele Istoriei. Nicoleta Lefter reușește să dea acestei partituri toate nuanțele frisonante, traumatiche, arareori luminoase ale relației,

secundată cu ambitus inegal de Alex Călin, Liviu Romanescu și Răzvan Rotaru, într-un spațiu scenic minimalist, conceput de Gabi Albu ca o tribună circulară, accentuând deambularea camerei de filmat. Interesantă și validă estetic opțiunea regizorală pentru un discurs în dublu registru, teatral și cinematic; de apreciat și dimensiunea poetică. Riscul, după opinia mea, rezidă într-un decupaj mai puțin inspirat al narațiunii dramatice, care dă acut senzația de neclaritate, derutând publicul. Ceea ce s-a întâmplat și în reprezentația de la Cluj.

Cel mai puternic și semnificativ spectacol văzut în „Interferențe” mi s-a părut *Prometeu '22*, o adaptare de Ágnes Kali și Gábor Tompa după tragedia lui Eschil (Teatrul Maghiar de Stat Cluj, SNT Drama Ljubljana, Teatrul de Stat Constanța). Un spectacol postmodern prin estetică și hermeneutică, politic prin actualizarea simbolică, generic prin prezervarea mitului original. Un spectacol de artă, dar cu reverberație complexă în realitatea proximală. E-adevărat, un spectacol pentru privitori informați și capabili de analiză și sinteză.

Ca regizor, Tompa a optat pentru un registru foarte intens, permanent, al reprezentației, fie că tonul dominant este cel parodic-ludic, dramatic/tragic ori rizibil, strident, invaziv. Actorii joacă aproape tot timpul la maximum de resurse, scena e cvasi-invadată de personaje, ritmul ansamblului e convulsiv, sacadat, gălăgios, inducând exact acel tempo al existenței cotidiene, lipsit de răgaz, de introspecție, de discernământ. În context, *Prometeu* devine nu o excepție exemplară, ci un anti-erou, un erou de tabloid prin

„picanteria” condiției sale, întrucât ideal(ism)ul său e privit ca ridicol.

Remarcabil s-a sudat echipa eclectică de actori, de la admirabilul Igor Samobor (*Prometeu*) la Gábor Viola, Cătălina Mihai, Áron Dimény, Tamás Kiss, Florin Aioane, Domen Novak, Anikó Pethő, Ecaterina Lupu, Eva Jesenovc, Eszter Román, Mirela Pană, Zsolt Bogdán, Dana Dumitrescu, Andrea Vindis, Melinda Kántor.

Amplu, impresionant decorul, flamboaiante costumele (Carmencita Brojboiu), complexă și pe măsura dinamicii scenice muzica lui Vasile Șirli, la fel coregrafia lui Ferenc Sinkó.

O interesantă, aburială dar nu estompată propunere plastic-muzical-coregrafică a fost *Viață?* Sau Teatru? după opera lui Charlotte Salomon (*Collectif A*, Paris). Un spectacol de dans și muzică, completat vizual de strania creație a autoarei de origine evreiască, moartă în deportare la doar 26 de ani, în 1943. Un roman grafic tulburător prin introvertire, prin contemplație, prin exhibarea inconștientului, prin palpitul traumei și pâcla fanteziei.

Montarea lui Astrid Bass (și ea interpretă, alături de Anna Chirescu, Ami Flammer și Paul Serri) este greu de încadrat. Este un spectacol senzorial, așa spune, în temperatura și tempoul căruia trebuie să te lași, dar care oferă o memorabilă experiență de empatie.

În fine, un construct experimental, foarte personalizat, rodul unei fantezii artistice speciale, ne-a propus Heiner Goebbels în *Libertate de acțiune* după Henri Michaux (Teatrul Național din Luxemburg, în coproducție). Un soi de eseu poetic asupra condiției umane, transpus de Goebbels în concert muzical hibrid, cu instrumente și masă de mixaj, completat de momente recitative de obsecvioasă acuratețe a dicției. Un experiment care irită și incită, într-adevăr, prea volatil totuși în dinamica de azi a teatrului. ■

## Oglinda și măștile sociale

Alexandru Jurcan

Luigi Pirandello s-a născut în sudul Siciliei. În 1934 obține premiul Nobel. Mereu a fost preocupat de zonele obscure ale sufletului uman, conștient că „viața e un flux continuu și indistinct și nu are altă formă decât aceea pe care i-o dăm rând pe rând noi, variabilă la infinit”. Problematika adevărului îl preocupă intens pe personajul pirandellian, copleșit adesea de întrebările asupra sensului existenței.

La Teatrul Național din Cluj a avut loc premiera spectacolului *Oglinda neagră* (26 februarie 2023), după nuvelele lui Pirandello *Roaba* și *Suflu* (traducere de Maria Rotar), în regia lui Roberto Bacci. Un *one-man show* cu Ionuț Caras. Să fie nuvelele o oglindă a autorului? Ionuț Caras evoluează într-un spațiu minimalist, în care tronează un fotoliu, ilustrând două ipostaze ale mediului ostil. Registru fantastic, apoi tanatic, boli și luciditate, dar, mai ales, oglinda invadată de măștile sociale. În *Roaba*, avocatul încărcat de titluri, ridicol și tragic deopotrivă, are revelația unei existențe sisifice. Într-un acces de autoscopie, se vede pe sine din afară, ca pe un străin. Da, „omul acela nu eram eu... fusesem absent din viața aceea”. Un străin notoriu în propria existență, prizonier într-o formă construită de ceilalți, obligat să poarte masca socială. Cu toate acestea, avocatul copleșit de probleme simte refuzul robotizării, iese din schema fatidică în momentele când își obligă căteaua să se deplaseze în cameră în stil „roabă”, ridicându-i picioarele din spate. E, totuși, o mică revoltă revanșardă.

În *Suflu*, ritmul e și mai dinamic, frazele potențază suspansul. Personajul are puterea de a ucide, de a declanșa o pandemie, suflând peste toate chipurile, cu o forță malefică, distructivă, identificându-se cu Moartea însăși. Regizorul adaptează situația, actualizând-o, mai ales când vedem în ziarul *Adevărul* un titlu ca *România se zbate între viață și moarte* (pandemia...).

Discursul lui Ionuț Caras e fără fisură: nuanțe credibile, mimică versatilă, mișcare studiată. Mereu imită pe cineva (sora, căteaua...), cu umor involuntar, apoi fumează, se dezbracă, se îmbracă, deplasează fotoliul, focalizat pe detalii credibile, provocatoare. Un adevărat slalom fluid, care probează talentul finisat al actorului.

Am avut șansa să procur un bilet la Teatrul „La Colline” din Paris, unde am văzut *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, în regia lui Stéphane Braunschweig, care a operat adaptări subtile în textul dramaturgului, realizând și scenografia. Stéphane Braunschweig rescrie prologul și utilizează imagini proiectate. În spatele scenei – invazie de oglinzi, cu dedublări și multiplicări. Platoul alb așteaptă acțiunile, personajele. Zidul, la fel de imaculat, are o ușă funcțională, sugestivă. Așadar... oglinzile, ca o permanență sau o amenințare. Ce se întâmplă când oglinda e neagră? De reflectat... Când zidul are o ușă, ce poți face? ■



# MANIFOLD

Andrei Florian



Expoziția MANIFOLD 2022

Galeria 9, Brașov



Alexandra Muresan

Pro(z)Art

un dialog întru decodarea mesajului, la admirație pentru măiestria tehnică, a imaginației combinatorii, a jocurilor spațiale, a concreteții stabile sau diafanului difuz și ireal, a contrastelor și materialităților surprinzătoare, a aparențelor, transparențelor și reflexelor sau translucidității cromatice.

Aveți prilejul la această expoziție să-i vedeți pe ucenicii vrăjitori de la UAD din Cluj-Napoca mânuindu-și baghetele în tandem cu maeștrii lor,



Bogdan Valentin Palade

Reflecție

spre deliciul și încântarea ochiului, minții și sufletului celor ce-și asumă riscul de a pătrunde în acest spațiu, parcă predestinat visării și meditației.

Las în seama mai tinerei colege, lect. Univ. Dr. Alexandra Mureșan, care a făcut efortul de a fi prezentă la vernisajul de la Brașov și a celor doi curatori, clarificările legate de titlul generic, MANIFOLD.

**Cuvinte cheie:** licență, master, har, elaborări, concepte, materialități, mimesis, împărtășiri

**Rezumat:** Lucrarea este o prezentare a evenimentului expozițional al absolvenților licență și master promoția 2022, ai departamentului Ceramică-Sticlă-Metal al UAD din Cluj, în Galeria 9 a Teatrului Dramatic Sică Alexandrescu din Brașov pe perioada 28 iulie – 11 septembrie. Textul este însoțit de o suită de imagini edificatoare, ce ilustrează întregul conținut al materialului expus atât de absolvenți cât și de profesorii acestora, respectiv 16 absolvenți și 6 dascăli. Expoziția, pe toată durata ei, s-a bucurat de o afluență de public apreciabilă, intenția colaboratorilor brașoveni, respectiv Asociația Artistică Artessentia și a Departamentului CSM din UAD Cluj, fiind de a permanentiza această acțiune.

Expoziția ceramică-sticlă-metal a absolvenților UAD din Cluj-Napoca, la Brașov, orașul meu natal, a fost un moment deosebit pentru studenții mei și pentru mine. Expoziția a fost găzduită în iulie-august 2022, prin grija Asociației Artistice Artessentia din Brașov, la "Galeria 9", aflată la parterul Teatrului Sică Alexandrescu.

La vernisaj au fost prezenți curatorii expoziției, ceramistul Decebal Țăroi, reprezentant al Asociației brașovene Artessentia, absolvent și doctorand al Universității din Timișoara și Sabina Ștefania Poloșan, inițiatore și curator, pentru a doua oară consecutiv, a acestei importante manifestări a grupului de 16 absolvenți expozanți. Am avut fericita ocazie să pot prezenta mesajul Departamentului Ceramică-Sticlă-Metal ca decan de vârstă.

Tinerii artiști și lucrările lor de excepție prezente în expoziție reprezintă pentru școala din Cluj, tot atâtea personalități creatoare aflate încă în coacere, viitori artiști-mesageri ai artelor românești ale ceramicii, sticlei și metalului, până în cele mai îndepărtate și prestigioase galerii sau mari comunități artistice din lume. Personal, cunoscând investiția noastră în ei, am convingerea că o vor face, asemeni tuturor generațiilor precedente.

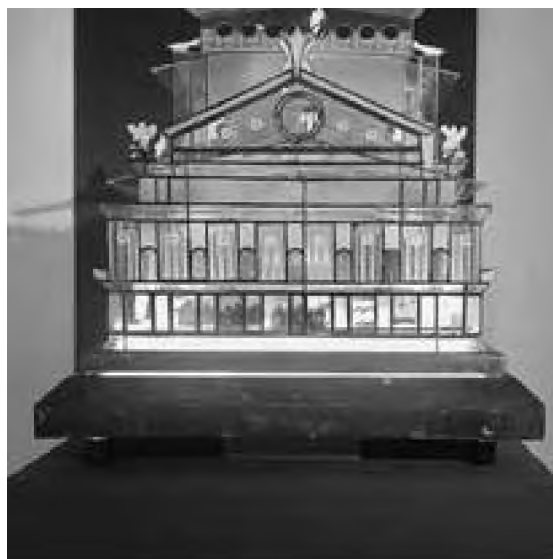
Vedem prezentate aici, în "Galeria 9" din Brașov, în condiții excepționale de expunere, concepte mature, profunde, abordate în multiple tehnici, tehnologii și materiale, proprii domeniului artelor focului. Apoi, trebuie menționate masele ceramice diverse, varietățile de sticlă sau de metal, aduse în mixaje inspirate și spectaculoase cu materiale conexe, precum lemnul, piatra, fibrele textile sau componente turnate din metale diverse. Ele aduc în acest cadru expozițional strălucit, farmecul unor inspirate eseuri, povestiri,

sau împărtășiri foarte personale, traduse într-un limbaj plastic coerent, inteligent, educat și onest.

Fiecare ansamblu este, metaforic vorbind, un pasaj, un fascicol sau poate un capitol din cartea personală, în formare, sub bagheta dascălilor.

Teme majore diverse și actuale preocupă această nouă generație, subiecte atent traduse în limbaj plastic prin mijlocirea inspirată a unor obiecte de mare varietate și rafinament. Întâlnim aici o multitudine de abordări, de la bijuterie, vitraliu, Tiffany și mozaic, realizate cu tehnici de lucru delicate și pretențioase, sticlă suflată și termoforată și un surprinzător mimesis, atent realizat, din mase de sticlă și ceramice diverse, al unor elemente de sorginte naturală. Toate acestea, asamblate mai apoi în organisme sculpturale expresive, purtătoare de mesaj, sunt demne de admirația publicului, indiferent de nivelul de inițiere.

Elaborările plastice prezente aici ne invită, la



Bogdan Valentin Palade

Reflecție



## Expoziția „Sic Transit ...” a Suzanei Fântânariu

opera. Gravor, desenator, pictor, sculptor, creator de obiecte și artist inventiv, capabil să valorifice deșeuri și fragmente găsite, să le modeleze și să le integreze în structuri compoziționale complexe, aceasta este artista Suzana Fântânariu. Arderea și amprentarea pânzei



necălcate este un procedeu personal (ar putea fi brevetat) folosit cu deosebită iscusință în arhitecturări nondecorative, modulare, complete



Suzana Fântânariu și Cristina Simion, curator

de semne și scrieri participative. Artista este de fapt un iscusit creator de obiecte.

Opera sa a fost recompensată cu premii de prestigiu, în țară, în Orient și Occident. Fosta bursieră Brâncuși a obținut, ca exemple succinte, Marele Premiu al UAP și, relativ recent, medalia de aur la Bienala de la Schio.

Profesoară la Universitatea de Vest Timișoara, Facultatea de Arte și Design, conducătoare de doctorate, doctor Honoris Causa la Universitatea de Arte din Iași, creator de școală, cu discipoli în țară și în diaspora, Suzana Fântânariu este pe lângă o mare artistă și un slujitor al școlii desăvârșit.

Expoziția „Sic transit...” ne-o redă în calitatea sa de artist deosebit de complex. Expoziția e constituită din două mari cicluri, „Jurnale utopice” și „Portrete arborescente”, o continuare a unor preocupări mai vechi, a sertarelor memoriei, dar ca noutate și realizarea unor hibridi umano-vegetali, marcați de o metamorfozare decrepit- kafkiană.

Expoziția este un labirint, însă artista știe să ne conducă, delimitând spațiul în diverse camere. Așa sunt compartimentele: Camera-Zbor, Camera-Trup, Camera-Lumină (cu colaborarea artistului video Andrei Cozlac), Camera Portretelor, Camera Jurnalelor, având ca pandant un poem al Suzanei.

Totodată cu expoziția s-a lansat și cartea „Exces de melancolie”, Suzana fiind autor și poet, lansare însoțită de o lectură a actorului Mihai Răzuș.

O expoziție excelentă, datorată unei mari și multiple artiste, beneficiind de aportul unei curatoare deosebite, Cristina Simion, extrem de competentă și care a înțeles pe deplin demersul artistic



al Suzanei Fântânariu. În fond, prin întreaga sa viață și operă, artista se opune trecerii, încât expoziția s-ar putea denumi Anti Sic transit...

Acest număr este ilustrat cu imagini din expoziția „Sic transit...” a Suzanei Fântânariu, Fotografii de Radu Igazság.



Expoziția " Sic transit..."

Muzeul Național al Literaturii Române din București



## sumar

### semnal

Alexandru Șfârlea  
„Alungat din mine însumi, (...) scos în afara umanului” 2

### editorial

Mircea Arman  
Iuliu Barasch – *Un iluminist evreu în Țara Românească* 3

### filosofie

Viorel Igna  
Cunoașterea intuitivă, rezultat al Marii Transformări spirituale (V) 4  
Vasile Zecheru  
Homo Universalis (IV) 6

### diagnoze

Andrei Marga  
Realitate și complexitate 9

### eseu

Christian Crăciun  
Intrare-n muncile de primăvară (I) 11  
Iulian Cătălui  
Fabula în literatura universală: definiții, etimologie, dimensiune morală și scurtă istorie (I) 12  
Nicolae Iuga  
Istoria privită prin lentila metaforelor (II) 14  
Isabela Vasiliu-Scraba  
Comentariu literar al nuvelei *Nopti la Serampore de Mircea Eliade* (I) 15

### religia

Nicolae Turcan  
Fenomenologia rugăciunii și relația dintre fenomenologie și teologie (III) 17

### istoria literară

Radu Bagdasar  
Din subteranele creației (IV) 19

### memoria literară

Constantin Cubleșan  
„Când n-am ce face, mă joc cu moartea” 21

### însemnări din La Mancha

Mircea Moș  
Prezența cărții 22

### comentarii

Adrian Lesenciuc  
Personaje în bulă. Autism. Incomunicabilitate 23

### cărți în actualitate

Iulian Chivu  
Simbol și poezie ontică la Lidia Vianu 24  
Maria Vaida  
Erosul în *Cărțile viețuirii* 25

### cartea străină

Ștefan Manasia  
Anihilarea anihilării 27

### poezia

Ioan Popoiu 28

### opinii

Laura Poantă  
Non-știri și ne-știri 29

### film

Marian Sorin Rădulescu  
O cinematecă itinerantă la debut 30

### juridic

Ioana Maria Mureșan  
Logodna 31

### teatru

Claudiu Groza  
Condiția umană 33  
Alexandru Jurcan  
Oglinda și măștile sociale 33

### simeze

Andrei Florian  
MANIFOLD 34

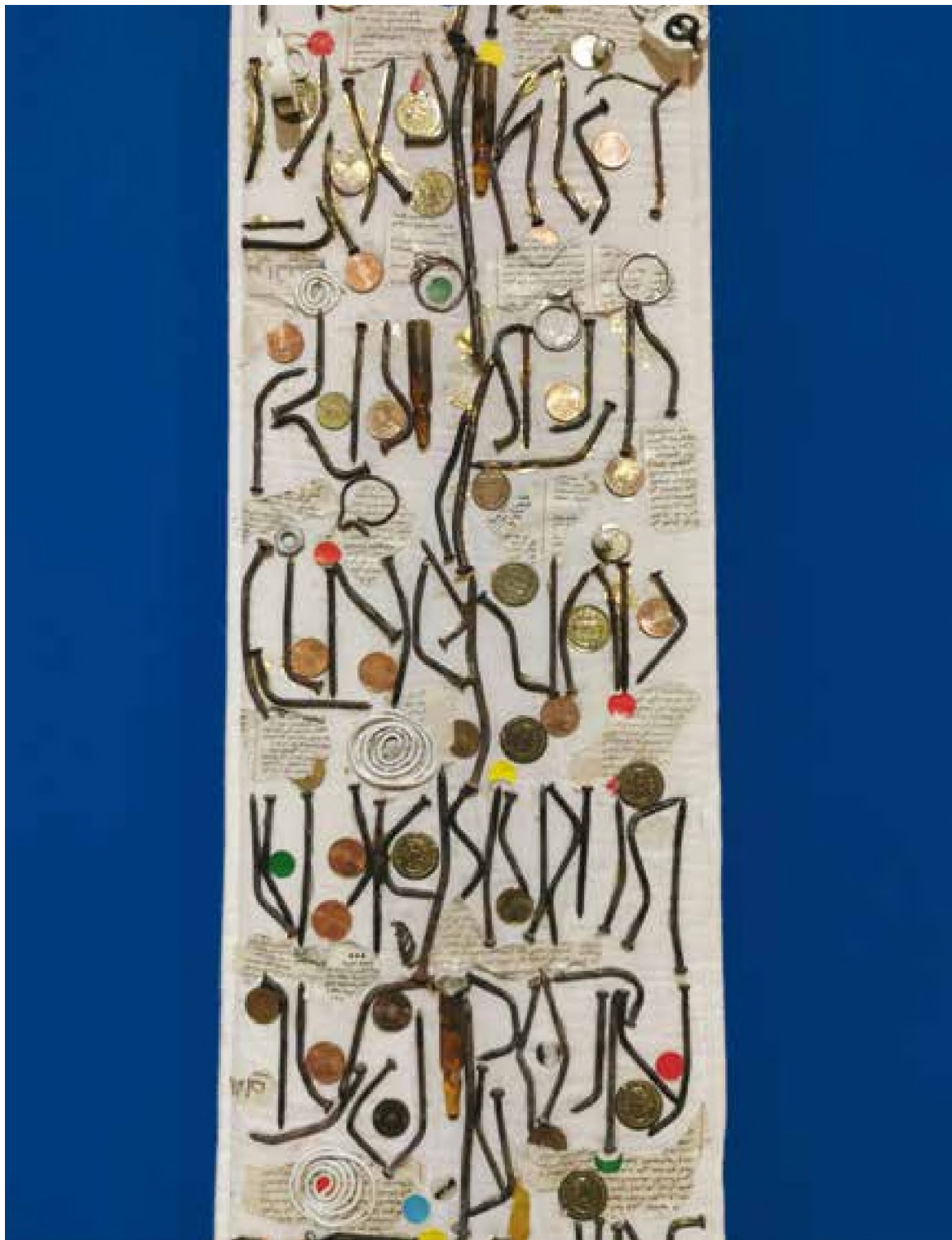
### plastica

Ciprian Radovan  
Expoziția „Sic Transit...” a Suzanei Fântânariu 36

## plastica

# Expoziția „Sic Transit...” a Suzanei Fântânariu

Ciprian Radovan



Întreaga lună Ianuarie, Muzeul Național al Literaturii Române din București a prezentat o excepțională expoziție semnată de extraordinara artistă vizuală, binecunoscuta Suzana Fântânariu.

Beneficiind de un public ales, expoziția a fost vernisată de Ioan Cristescu, directorul MNLR, Pavel Șușară, critic de artă, academician (mc) Mircea Dumitrescu și curatoarea Cristina Simion (Germania).

Titlul expoziției, „Sic transit...” face trimiterea la sintagma latină „Sic transit gloria mundi”, „Așa trece gloria lumii”, sau simplificat „Toate trec” sau și mai terestru „Totul e deșertăciune”.

Suzana Fântânariu și-a dedicat întreaga viață creației, dar a cunoscut din plin gloria numeroaselor expoziții și premii, poate și tristețea. A trăit arta cu dăruire de sine deplină, cât și succesele deosebite care i-au jalonat magistral

Continuarea în pagina 35

### ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 55,8 lei – trimestru, 111,6 lei – semestru, 223,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un cu o singură expediție pe lună este de 402 lei.

Tiparul executat de:  
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

