

## TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA

CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Adrian Miroiu

Gaetano Mollo  
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

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: Radu-Anton Maier, *Alegoria rozelor*, 100 x 100, 2021, acrilic pe pânză



www.clujtourism.ro

semnal

# „Omului mileniului III i s-a furat și continuă să i se fure sufletul”

Alexandru Sfârlea

Pușa Roth în dialog cu Christian Tămaș  
*Convorbiri insomniace în regatul ideilor*  
Editura Ars Longa, Iași, 2022

Dintre cele 18 volume de teatru, istoria teatrului, publicistică și povești pentru copii ale scriitoarei Pușa Roth, cele de dialoguri au o pondere aparte, dacă ne gândim, de pildă, la volumul de convorbiri cu regretatul scriitor-academician D.R. Popescu, la cel despre care scriem aici sau la cele cu actori de prim-plan ai scenei românești. *Convorbirile insomniace* este, de fapt, continuarea unui alt volum – *Un dialog al timpului câștigat, convorbiri cu filosoful Christian Tămaș* – apărut în 2006. Să spunem că, de fapt, este vorba despre o personalitate plurivalentă a culturii românești contemporane: filosof, scriitor (prozator), cercetător, editor și traducător (în și din opt limbi!), dar și universitar, în același timp (predă limba arabă), „un interlocutor fermecător, care știe să aducă în discuție cele mai delicate aspecte ale lumii contemporane, să facă filosofie fără falsă gravitate, să-și conserve chiar o anumită inocență care face atât de bine conversației”, după cum ni-l prezintă, într-o succint-pertinentă postfață, criticul literar Costin Tuchilă. Pornind „de la prezent spre trecutul apropiat”, intervievatoarea îl îmbie pe prodigiosul interlocutor - originar, de loc, din Letca (Sălaj) dar statornicit apoi, prin studii și activitate la Iași - la punerea în discuție a romanului *Un nume pe nisip*, „un roman al emoțiilor care sunt potențate, poate, de obsesia singurătății”, care este al treilea dintr-o trilogie care a început cu *Cavalerul negru* (1992), urmat de *Blestemul catharilor*, un an mai târziu. Aflăm că este vorba „despre un roman-enigmă, cu o tramă de factură polițistă, despre un medic psihiatru, un criminal obsedat de persoana victimei sale și o ședință de hipnoză care sfârșește prost pentru hipnotizator”. Citând această spusă a autorului, este clar că ne-năa Cititor a ciulit urechiușele, curios din fire și incitat cu grăbire spre a pătrunde în lăuntricitatea captivantă a romanului.

Trebuie spus că Pușa Roth își ia atât de în serios „rolul” (și, zic eu, bine face) încât conferă un plus de șarm și complexitate unor întrebări, astfel că, așa zice, parcă-i... ia vorba din gură celui care răspunde. Sigur că acesta se repliază instantaneu și complică... complexizarea lucrurilor cu aplomb și recurs(uri) dincolo de propria metodă. „Nu mi-a plăcut niciodată să spun mai multe decât am de spus” - spune, la un moment dat, filosoful-scriitor (sau invers), dar „scrisul, în ce mă privește aduce cu sine, de fiecare dată, o epuizare totală, din cauza ritmului halucinant în care se mișcă această lume virtuală”. Ne spune că a tradus poezie din irlandeză, engleză și catalană, dar și din română, reușind să minimizeze acele „pierderi semantice și stilistice inevitabile”. Dar ia să aduc la cunoștința cititorului, mi-am zis, și faptul cam... ciudățel, că dl Tămaș (ex)imberbul i-a citit pe Shakespeare



Radu-Anton Maier *Pantocrator III*, 104 x 101, 2013, acrilic pe pânză

(mai puțin sonetele) și Goethe, la vârsta de 12 ani. (Hmm... la vârsta aia eu citisem *Capitalul* lui Marx – un rictus acid aveți?). Într-o întrebare cu un „iz” oarecum psihanalitic, este insinuat și Emil Cioran (*Amurgul gândurilor*), care afirma provocator-persiflant că „filosofia este meditația poetică a nefericirii”, dar Tămaș îl... pune la colț într-un vârf de munte, unde poate fi nefericit cu ideile lui. El este tranșant și cu răspunsul dat la întrebarea despre „condiția intelectualului român după cei 30 și ceva de ani de libertate”: „După peste trei decenii de libertate, intelectualul român mi se pare o specie pe cale de dispariție. [...] Nu prea mai avem intelectuali, în schimb ne-am umplut de doctori care mișună peste tot. Acestea sunt, de fapt, tarele omenești la nivel de sistem, primind numele pompos de manipulare”. Cu empatie și afecțiune ne este descrisă participarea, ca profesor, la *Universită degli Studi* din Perugia (Umbria), „una dintre cele mai frumoase provincii ale Italiei, unde par să-și găsească un punct de convergență datinile și tradițiile întregii peninsule”. Cei doi interlocutori adastă și în perimetrul ideii de civilizație rurală, dar punctul culminant este atins, italianistic vorbind, desigur, atunci când este adusă în discuție „filosofia orașului Veneția”, cel întregat povestind, mai întâi, cu rafinată savoare, despre întâmplările-pășanii trăite prin „labirinturile” din orașul lagunelor, despre Graziano Segatto (pe care-l tot bătea la șah), traduceri făcute din italiană – *Din gândirea filosofică a Papei Ioan Paul al II-lea* (T. Rostworowski), *În focul rugului aprins* (Marko I. Rupnik), *Anticristul* (Michelina Tenace) – și despre... „un vin alb, ușor frizzante”.

Întrebătoarea doamnă Pușa Roth își ține-n priza cultural-ontologică ilustrul interlocutor, printr-un fel de maieutică incitantă, obținând relatări nu o dată fascinant-revelatorii, despre activitățile profesionale sau călătoriile de plăcere ale lui Christian Tămaș în Franța, Austria, Spania, Anglia etc. La întrebarea :

Continuarea în pagina 34



# Imaginativul colectiv occidental rațional și imaginativul colectiv al popoarelor non-europene (II)

Mircea Arman

Memoriei lui Emil Lask,  
respect și admirație

Cu toate acestea, nu putem să nu sesizăm că lumea contemporană cotește de la valorile pe care le exprimam mai sus și deviază, credem noi, iremediabil spre un alt mod de percepere și raportare valorică. Este de necontestat că *structura imaginativă a lumii informaționale* vine să se muleze perfect pe realitatea contemporană cotidiană. Acest fapt nu poate fi negat, oricât am dori să oprim sau să blamăm această tendință. Ce înseamnă aceasta? Nimic altceva decât faptul că structura apriorică imaginativă a europeanului a inventat o nouă lume posibilă, perfect rațională și perfect viețuibilă, impregnată de alte valori, năzuințe și raportări opozitive la realitatea obiectuală ici-colo disponibilă. Acest lucru a fost posibil datorită schimbărilor petrecute în însăși structura percepției timpului și spațiului dar și a valorilor umanismului și a moralei creștine așa cum încă de mult timp a sesizat Fr. Nietzsche.

La fel ca orice altă reprezentare și reconstruire a lumii, lumea informațională, legată de inteligența artificială și de dependențele psihotice ale iluziei rețelelor sociale, a schimbării percepției, de la cea o singură dată mediată de intelect la dubla mediere pe care o face lumea informațională prin intermediul mașinilor și a inteligenței artificiale, care permit o comunicare a informației aproape instantanee și aproape generală, este o lume cu conținut și valoare chiar dacă acest conținut nu are consistența realului și a valorilor structurate de culturi bine definite, ea este totuși o realitate constituită care tinde și va reuși să înlocuiască natura ca ființare. Acest fapt implică o schimbare de esență a omului și nu doar una formală. Este evident că raportat la om și la esența sa spațiul virtual modifică nu doar comportamente, ci și valori. Iar acest lucru nu ar fi deosebit de grav dacă această anonimizare a elementului relație eu-alteritate nu ar duce la degradarea pînă la aneantizare a valorilor morale umane fundamentale precum cele de bine



Mircea Arman

și rău, așa cum sunt ele prezente în fiecare cultură în parte și la schimbarea individului uman aproape sau chiar la nivelul unei noi religii care este dictată de diversele interese economice, politice, sociale, juridice sau de altă natură. De la speculațiile și observațiile lui Jakob Uexküll referitoare la comportamentele ființei umane și animalului, lucrurile au evoluat spre o a treia realitate, cea informațională, care tinde să ia locul celei tradiționale, care a fost secole de-a rîndul, milenii chiar, considerată naturală. Această înlocuire se manifestă la nivel social dar și moral și emoțional, la cel al valorilor precum munca sau a relației interumane marcate de rigoarea moralei. *Imaginativul informațional* tinde să ocupe și să corupă *conținutul imaginativului natural*, iar apoi să-l înlocuiască. În această perspectivă, schimbări la nivelul biologicului și al comportamentelor psiho-sociale nu numai că au apărut deja, dar ele vor evolua cu o viteză amețitoare. Trăim astăzi moartea unei lumi și nașterea alteia, diferită, dar atât de diferită încît omul cade pradă ei fără a se putea opune. Experiența celorlalte evoluții și revoluții ale *conținutului imaginativ* care, cum spuneam *re-crează și validează o lume*, nu mai este de nici un ajutor, întrucît *lumea informațională este nu doar diferită dar și opusă tuturor celorlalte lumi posibile anterioare*. Revoluțiile religioase și științifice, artistice sau morale și filosofice au avut pînă acum o raportare mediată doar de intelect și nu de o a treia entitate care este mașina echipată cu inteligența artificială. Și chiar dacă Markus Gabriel<sup>1</sup> spunea undeva că mașinile sunt proaste ca pietrele, asta nu exclude faptul că ele au operat deja modificări de esență la cea mai intimă structură a omului, la *capacitatea lui imaginativă creatoare de lumi posibile raționale* pe care în acest moment le trăiește din plin, chiar dacă dublu mediat, existînd pericolul real al substituirii ființării ici-colo disponibile, a lucrului, cu virtualul și cu valorile sale care sunt fundamentate în chiar absența lor. Înșă chiar la nivelul relației interumane manifestate prin apropieri ce țin de nivelul sensibilității, a esteticului, a reproducerii, *imaginativul informațional* produce schimbări dramatice. Omul se întoarce spre o abordare asemănătoare



Radu-Anton Maier

Cruce periclitată, 100 x 100, 2022, acrilic pe pânză





primitivului, care nu mai are instituită valoarea fundamentală a familiei ca și celălaltă fundamentală a oricărei societăți și a reproductivității umane. În spatele unui progres comunicațional evident, al unei aparente relații de comuniune universală se ascunde intermediarul-mașină care goleşte de conținut aceste valori.

Pe de altă parte, nu poate fi negată acestei noi lumi un proces de „grăbire” a timpului și de anulare a spațiului, de comprimare a lor, lucru firesc având în vedere că acestea nu sunt decât percepții subiective, apriorisme ale sensibilității pure.

Această rapiditate a circulației informatice este benefică cercetării științifice dar și celorlalte ramuri ale spiritului, însă depărtează omul de esența sa care este legătura indisolubilă cu lucrul, cu realitatea, chiar dacă trăiește mediat prin conștiință însă originară și autentic. Și așa cum spunea Markus Gabriel în lucrarea deja amintită, această formă care se creează la nivelul imaginativului și va crea o nouă lume, nu va rămâne fără efecte dramatice la nivelul biologicului.

Studii publicate în cele mai serioase reviste de specialitate endocrinologică din SUA și Europa vădesc faptul că, după anul 1990, populația de sex bărbătesc, ne referim la cei născuți după acest an, au dezvoltat forme extreme de efeminare prin lipsa valorilor normale ale testosteronului, astfel că un bărbat de 80 de ani născut la începutul secolului XX avea mai mult testosteron decât un tânăr din secolul XXI la vârsta de 20 de ani, ceea ce este dramatic pentru întreaga specie umană.

Acest fapt se datorează dependenței psihice de mașină sau poate tocmai de schimbarea lumii prin intermediul acestui nou *imaginativ informațional* care deja a produs schimbări dramatice la toate nivelurile existenței, de la cel al alimentației la cel comportamental și atitudinal, la cel al conservării biologice și spirituale.

Dar tocmai de aceea sensul analizei de față privitoare la evoluția lumilor imaginative istorice și împletirea cu cercetarea prezentelor determinări date de explozia aproape malignă a lumii informatice nu poate fi ocolită.

Vom încerca în cele ce urmează să punem între paranteze, să *fenomenologizăm*, pe o temă pe care marea majoritate a filosofilor contemporani o consideră un efect și nu o cauză a întreprinderii creative a imaginativului poietic, a omului, *adevărul*.

A vorbi astăzi despre despre civilizațiile primitive, despre cultura primitivă a popoarelor naturii este un lucru care poate fi considerat perimat, mai ales în lumina celor afirmate anterior referitor la *imaginativul informațional*. Pentru un lector neavizat sau neatent viața mentală a acestor popoare poate părea haotică, simplistă sau, și mai rău, confuză. Cercetătorul francez L. Levy-Bruhl, în lucrarea sa *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*<sup>2</sup>, ajunge la concluzia, pe care astăzi o considerăm de la sine înțeleasă, și prin aceasta depășită, conform căreia funcționarea minții primitivului are o structură specială, guvernată de anumite reguli care-i determină întreaga dinamică mentală. Este o deosebire evidentă și esențială între modul cum funcționează *gîndirea calculatoare* a omului de știință modern, sprijinită pe abstracțiune pură, și cea a unui primitiv, ancorată în cel mai prozaic concret și care este provocată de resorturi psihice speciale. Însă această diferență raportată la marea masă a indivizilor contemporani nu mai pare atât de îndepărtată dacă o privim din perspectiva *imaginativului informațional*. Și totuși, spune Levi-Bruhl, mintea primitivului se supune anumitor legi, are o structură bine determinată, putîndu-se vorbi de un *imaginativ primitiv real și solid constituit*. Cu toate acestea, în ciuda uriașului interval de timp care a trecut de la cercetările lui Levi-Bruhl, în ciuda bibliotecilor scrise pe această temă, aceste legi călăuzitoare ale spiritului primitiv sunt, încă, sumar și aproximativ cunoscute.

Vom spune, pentru început și cu titlu generic că pentru omul primitiv realitatea este, prin excelență, mistică, în sensul în care obiectele, lumea înconjurătoare au, pe lângă proprietățile lor obiective, și proprietăți oculte, invizibile. Toate aceste proprietăți au, pentru popoarele naturii, aceeași valoare, ba mai mult, am îndrăzni să



Radu-Anton Maier Ad Majorem Crucis Gloriam V, 100 x 100 cm, 2017, acrilic pe pânză

spunem că proprietățile oculte sunt percepute ca avînd un anumit ascendent față de cele concrete, obiective. Supranaturalul, determinarea divină, se amestecă în fiecare clipă și în fiecare loc cu concretul, cu naturalul, cauzînd efecte continue, cu totul de neînțeles pentru omul contemporan.

Același lucru se întîmplă și cu individul contemporan care nu mai poate face distincția clară între lumea *imaginativului natural* și cea a *imaginativului informațional*. Desigur, aici nu ne referim la elita spirituală modernă care nu face această confuzie, așa cum nici elita spirituală primitivă nu făcea nici o confuzie între real și mistic, ci o mima doar în diferite scopuri, cele mai adesea ignobile sau care țineau de resortul puterii și al bogăției.

#### Note

1 Markus Gabriel, *Ich ist nicht Gehirn – Philosophie des Geistes für das 21. Jahrhundert*, Ullstein, 2017.

2 Lucien Levi-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Les Presses Universitaires de France, Paris, 1910.



Vizitați site-ul nostru:

**tribuna-magazine.com**

- comentarii
- analize
- interviuri

**TRIBUNA MAGAZINE,**  
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



# Polemica mimetică între platonism și creștinism (II)

Viorel Igna

## Gnoza creștină și patristica orientală

Părinții orientali i-au opus gnosticizmului, care era o gnoză falsă, o gnoză creștină, cu intenția de a pune știința, filosofia, rațiunea în serviciul credinței. Centrul acestei mișcări era Alexandria, unde funcționa *Didascaléion*, faimoasa școală care s-a afirmat prin activitatea unor importanți gânditori creștini.

Și în cadrul filozofiei s-a manifestat o mare polemică între cultura greacă, păgână și spiritul creștin. De aceea unii au văzut în filozofie un izvor de erezie și un cumul de necredință și de erori, iar alții au recunoscut în ea un patrimoniu fundamental, posibil de recuperat, o minieră de argumente apologetice și de tezaur spiritual.

Gândirea creștină va sfârși prin a aprecia și integra cultura clasică, purtând-o spre concepțiile proprii creștinismului în care gânditori ca Platon, Filon, Porfir, Plutarh vor fi indicați ca filozofi apropiați de spiritualitatea creștină.

Deja Flavius Iustinus, un palestinian, a luptat împotriva iudeilor, a Gentililor și ereticilor, recunoscând că aceiași clasici, chiar dacă n-au cunoscut adevărul, au avut multe intuiții care erau în acord cu credința. Și Irenaeus din Lion (140-202) s-a confruntat cu gnosticii în lucrarea *Adversus Haereses* (Împotriva ereziilor). Dar cu Clemente Alexandrinul și cu Origen patristica își va găsi adevărații săi campioni.

*Titus Flavius Clementis* (Clemente Alexandrinul), 150-216, născut din părinți păgâni, convertit la creștinism, a călătorit mult și s-a satabilit la Alexandria, unde a devenit elevul și colaboratorul lui Pantainos, denumit de Clemente „albina siciliană”, *ape sicula* și apoi succesorul său în activitatea catehetică a școlii *Didascaléion*. Figura lui Pantainos a avut un rol de mare importanță în formarea creștină a lui Clemente. De la el a primit cunoștința Sfințelor scripturi. Totodată pregătirea sa de matrice elenistică a făcut în așa fel încât să considere tradiția creștină în armonie cu cea păgână și chiar o continuare ideală și o naturală împlinire a filozofiei grecești, considerată de Clemente un instrument pentru a ajunge la adevăr. Cultura greacă i-a furnizat deci lui Clemente instrumentele pentru a citi *Scripturile* cu mai multă profunzime filozofică și așa pentru a putea ajunge la elaborarea unei „teologii înalte”, în sensul că ea a constituit un punct solid de plecare pentru a putea aborda orice chestiune filozofică sau teologică pe care o putea întâlni în studiul Scripturilor.

A fost obligat după aceea să se refugieze la Cezareea în Capadocia la Episcopul Alexandru, un fost discipol de-al său, ca urmare a persecuțiilor puse în aplicare de împăratul Settimius Severus (202-203).

Au rămas mărturie a vastei sale culturi numeroasele sale opere: *Protreptikos pros Ellena* sau un „Îndemn către greci”, un apel la credință, *Hypotyposis*, (Dispozițiile), *Stromateis*, o culegere de citate din filozofii păgâni. De remarcat în această operă este importanța dată filozofiei în

cercetarea cunoștinței creștine. *Pedagogos*, operă în care se propunea o metodă menită să-i pregătească pe creștini în vederea construirii unei personalități disciplinate și instruite. Alte două opere ce aparțin lui Clemente Alexandrinul sunt *Eclogae propheticae* și *Excerpta ex Theodoto*: în ele sunt tratate chestiuni ce se referă la gnosticizmul.

În timpul șederii la Alexandria a compus o operă cunoscută cu titlul *Quis dives salvetur*, Bogatul și mântuirea, care a ajuns la noi prin intermediul lui Girolamo, (Sofronius Eusebius Hieronimus)<sup>1</sup>, titlul (*Tis ho sozomenos plousios*) ne-a fost transmis de Eusebiu din Cezareea. A fost prima operă pe care un scriitor creștin o dedică temei bogăției în raport cu tema mântuirii și a moralei creștine. Întreaga producție a lui Clemente iese în evidență, deci, din ceea ce a fost efortul său cel mai mare, și care reprezintă pentru noi cel mai mare merit al său: folosirea specializării sale filozofice și a culturii vremii sale pentru a putea înțelege mai bine și în același timp a ilustra mesajul creștin, creând un sistem doctrinar solid, care să poată face posibilă confruntarea cu precedentă cultură păgână<sup>2</sup>.

„Înainte de venirea Domnului filozofia le era necesară grecilor pentru afirmarea justiției; acum ea este folositoare pietății și este o Introducere necesară pentru cei care vin la credință prin intermediul raționamentelor. Dumnezeu este izvorul oricărui adevăr...Este adevărat că Dumnezeu a dat El însuși filozofia Grecilor, în așteptarea chemării la Evanghelie: de fapt filozofia le-a servit grecilor, în așteptarea chemării la Evanghelie, ca Legea pentru Evrei”.

Clemente este în mod esențial un căutător al adevărului: și este convins că ceea ce se găsește în filozofie este asemănător cu ceea ce este enunțat în revelație: credința este și o cunoaștere sintetică a aceluiași adevăr propriu rațiunii: ea ne dă acele adevăruri valide și sigure, adevăruri pentru care rațiunea are nevoie de procese îndelungate. În acest sens nu sunt conținuturile unei culturi sau ale unei filozofii în sine cele care constituie spiritualitatea în general.

Gânditorul creștin, scrie Aldo Agazzi<sup>3</sup>, este asemănător pietrei de paragon, ca element probator pentru a verifica exactitatea unei afirmații: în fața diferitelor opinii și argumentări proprii cunoașterii și înțelepciunii omenești, este el cel care distinge între adevăr și fals. În această critică el nu-și pierde credința; se folosește de știință și de filozofie în scopul aflării adevărului. Același Clemente, care a aderat în mod esențial la platonism, a fost influențat de stoici și de alte curente, afirmă că adevărul nu este nici stoic, nici platonice, nici aristotelic, nici epicureic, ci *este el însuși*; și numai el este termenul de validitate al diverselor doctrine, și nu invers.

În acest spirit al cercetării Dumnezeu poate fi recunoscut ca și cauză a Universului și ca cel care a instituit conștiința morală (dar care nu poate fi definit în esența sa, care este de neajuns și imposibil de pătruns). El nu este Totul, ci este Tatăl, Principiul tuturor lucrurilor; și numai datorită harului său și pentru Cel alături de El, este *Logos*-ul,



Radu-Anton Maier  
120 x 104 cm, 2015, acrilic pe pânză

Necunoscutul dumnezeiesc ce se poate revela minții noastre, *Cuvântul*, este ceea ce Maestrul ne dezvăluie prin misterul divinității în natura sa.

Omul este un compozit unisubstanțial din suflet și corp; sufletul, totodată, este independent de corp, și, datorită operelor bune, o să-l vadă pe Dumnezeu în față. Binele, însă, nu trebuie făcut în vederea unei recompense, ci pentru el însuși.

La fel ca Sfântul Iustin, Clemente a individuat în toți oamenii prezența unei scântei dumnezeiești (sacru) care să le permită să poată ajunge la credință. Conform acestei perspective, creștinismul apare nu ca o negație, ci mai ales ca o completare a tradiției filozofice: el nu are caracterul sectar atribuit școlilor filozofice sau grupurilor gnostice, nu este atributul unei minoranțe, Dumnezeu îi cheamă la sine pe toți, fără nici o distincție. Această modalitate de abordare a relației dintre creștinism și filozofie a fost aleasă de Clemente tocmai pentru a apropia clasa cultă a vremii sale, din Alexandria, de filozofie, care în acea vreme se bucura de un mare prestigiu.

Evanghelia în concepția lui Clemente Alexandrinul, scrie Charles Bigg<sup>4</sup>, nu este un nou început, ci punctul în care se întâlnesc două linii de dezvoltare, cea elenă și cea iudaică. Pentru el, întreaga istorie este una singură, fiindcă întregul adevăr este unic:

„Există un singur rău al adevărului, însă multe izvoare se varsă în el, de-o parte și de alta.”<sup>5</sup>

Adevărata credință a lui Clemente poate fi văzută în mulțimea de pasaje în care el susținea că filozofia este un dar, nu al diavolilor, ci a lui Dumnezeu prin Logos, a cărui lumină radiază neîncetat asupra acestui chip lumesc, inteligența omului.<sup>6</sup>

Asemenea lentilei ce adună lumina, puterea sa de aprindere este împrumutată de la Soare<sup>7</sup>

Nu era doar o perspectivă înțeleaptă, dar și una curajoasă, comentează Charles Bigg. Apologetii nu erau de regulă ostili față de educația seculară, însă se foloseau de ea foarte puțin. Pledând pentru toleranță, pentru viață, în fața omului educat, ei se străduiau să dovedească faptul că doctrinele creștine despre Dumnezeu, Cuvânt, Virtute, Nemurire sunt cele ale întregii filozofii adevărate, că revelația este desăvârșirea înțelegerii.<sup>8</sup> Însă ei nu mergeau mai departe de atât; obiectivul lor nu era acela de a expune întreaga învățătură creștină și, cu atât mai puțin, de a o coordona. Numai gnosticii au încercat acest lucru. Gnosticii însă au încercat să combată teoria evanghelică cu credințe într-un tot străine. Astfel, respingând Vechiul Testament, ei au negat



ceea ce toți creștinii au considerat a fi dovada principală a divinității lui Hristos; docetismul a redus Mântuirea la un proces moral și intelectual; dualismul lor a separat mărturia scripturii și a experienței de existență și firea lui Dumnezeu<sup>9</sup>.

Din Unitatea Adevărului decurge Revelația. Căci întreaga cunoaștere trebuie să se bazeze până la urmă pe același grup restrâns de Axiome care nu pot fi demonstrate, așa cum grecii înțelegeau demonstrația<sup>10</sup>. Așadar, nu există un al treilea termen între împărțirea de sine a divinului și scepticismul absolut.

Axioma supremă, care strict vorbind, este singura axiomă nedemonstrabilă a filozofiei religioase, este cea referitoare la Ființa și Natura lui Dumnezeu. El a fost cunoscut prin harul *Logos*-ului, deși în mod imperfect, în toate epocile și regiunile de către cei ce l-au căutat cu sârguință. Nouă însă ne este revelat în Noul Testament ca Treime<sup>11</sup>, Tatăl, Fiul, Sfântul Spirit/Duh. Care este semnificația exactă a acestei denumiri? Care este relația precisă pe care entitățile exprimate de acestea o au între ele și cu noi? Răspunsul la aceste întrebări a fost prima și cea mai grea sarcină a teologiei creștine<sup>12</sup>.

Creștinismul susține că Dumnezeu a făcut lumea din nimic și a făcut-o bună. Astfel, lumea materială nu mai este întinată, iar creația este mai degrabă un semnal al măreției decât al inferiorității celui aflat la originea ei. „Întru El era viață”.

Astfel nu rămâne nici o altă diferență între Tată și Logos decât cea dintre Unu și Multiplu, o antiteză eternă care, în perspectiva lui Clement, presupune necesitatea mutuală a celor trei termeni; pe când în teologia lui Origen, cum vom vedea mai departe, se pune un accent mai mare pe ideea de cauzalitate, ce presupune o distincție ce ține de măreție, iar nu de natură. Acest mod de gândire remarcă Charles Bigg, a fost în mare măsură întărit de Întrupare, prin care umanitatea este luată în sânul Divinului, iar cea mai adâncă umilință devine un etalon al lubirii și înțelepciunii care au generat-o.

Scriptura ne oferă acea idee despre Dumnezeu, care este suficientă pentru a ne duce și a ne îndruma pe calea către realizarea purității morale. Însă puritatea, scrie C. Bigg, nu este decât o stare negativă, fiind valoroasă mai ales ca o condiție a înțelegerii. Cel care a fost purificat prin botez și a fost apoi inițiat în Micile Misterii, care a căpătat, ca să spunem așa, deprinderea stăpânirii de sine și a reflecției, este pregătit pentru Marile Misterii<sup>13</sup>, pentru *epoptee* sau gnosia, prin cunoașterea „științifică” a lui Dumnezeu. Pornind de aici, el este condus de metoda analizei<sup>14</sup>, care va avea în epoca modernă o mare căutare prin ceea ce putem numi ipostazierea diverselor planuri ale realității, ce-și au punctul central în ceea ce Mircea Eliade a numit *sacru*, cu toate implicațiile metafizice pe care le presupune.

„Scoțând din existența concretă toate atribuțiile fizice, luând după aceea din aceasta cele trei dimensiuni ale spațiului, ajungem la concepția unui punct ce își are poziția sa în raport cu întreg Universul.”

Mai există încă un pas, își continuă analiza C. Bigg, căci simplitatea perfectă nu a fost încă atinsă. Dacă se respinge ideea de situare în spațiu, atingem ultima abstracție la care se poate ajunge, adică la *Monada pură*. Aceasta este Dumnezeu. Nu știm ce este El, ci doar *ceea ce nu este*. Clemente spune aceste lucruri înaintea lui Proclus și mai ales a lui Dionisie Areopagitul. Dumnezeu n-are niciun atribut, niciun gen, nici un element diferențiator, nicio specie. El nu este nici cifră și nici număr; nu are nici accident și nici substanță. Numele indică fie calități, fie relații; Dumnezeu nu are niciuna din acestea.

„El este lipsit de formă și de nume, cu toate că uneori îi dăm denumiri care nu trebuie înțelese în sensul lor propriu; Unul, Binele, Intellect sau Existență, sau Tată, sau Dumnezeu, sau Creator, sau Domn.”

Acestea nu sunt decât formule mărețe pe care noi le întrebuițăm nu fiindcă îl descriu cu adevărat pe Cel Etern, ci pentru că înțelegerea noastră să aibă pe ce se sprijini<sup>15</sup> Următorul pas trebuie să fie în mod clar acela de a găsi o anumită cale pentru a restabili Ființei Supreme realitatea de care a fost lipsită prin această definiție<sup>16</sup>. Clemente realizează acest lucru prin doctrina Fiului:

„Dumnezeu, fiind cu neputință de demonstrat, nu este obiectul cunoașterii. Ci Fiul este înțelepciune și cunoaștere și adevăr și orice alt lucru care este înrudit cu acestea, și astfel poate fi demonstrat și definit. Toate puterile naturii divine, adunate într-una, desăvârșesc ideea de Fiul, care este nedeterminat în ceea ce privește fiecare dintre puterile Sale. Prin urmare, El nu este unu în mod absolut ca unitate, nici pluralitate, nici divizibil, ci unu așa cum totul este unu. Căci el este un Cerc, toate puterile fiind învărtite și unite în El”.

În acest mod de exprimare pitagoreic, Fiul este cercul al cărui punct central este Tatăl. El este de fapt conștiința lui Dumnezeu<sup>17</sup>. Din păcate Clemente n-a dus discursul mai departe, ci i-a lăsat lui Plotin<sup>18</sup> această sarcină, care va constitui esența discursului despre *Sfera inteligibilă*, care va da consistență afirmațiilor lui Porfir din Comentariul la dialogul *Parmenide* al lui Platon.

Suntem puși aici, conchide C. Bigg, în contact cu una dintre cele mai pregnante concepții din secolul al II-lea. Clemente, deși l-a avut pe Filon din Alexandria în față, a făcut un pas de la care Filon a dat înapoi. A făcut deosebirea între gânditor și lucrul gândit, între Intellect și temeiul său necunoscut, doctrină ce pare că a ajuns la Clemente, prin Basilide sau Valentin, de la Aristotel. Concepția despre Fiul ca un coexistent al Tatălui, noesis-ul pe care Tatăl îl condivide și integrează, concept ce nu se găsește la niciun autor gnostic. Dar intuiția sa genială este aceea a diferitelor nivele de abstracție ale realității, asemănătoare scării Sfântului Jacob, ce urcă spre Principiul unic al tuturor lucrurilor.

Note

- 1 Girolamo, *Oamenii iluștri*, Città Nuova, Roma 2000.
- 2 Simona Cives, Introducere la Clemente Alessandrino, *Il ricco e la salvezza*, San Paolo, Milano 2003, pp. 5-18.

3 Cfr. Aldo Agazzi, *Problemi e maestri del pensiero filosofico*, La Scuola editrice, Brescia 1966, p. 148.

4 Charles Bigg, *Creștinii platonicieni din Alexandria*, Editura Herald, Buc., 2008

5 Clemente Alexandrinul, *Stromate*, I, 5,29

6 Filozofia ca rod a prezenței lăuntrice a Duhului Spiritului dumnezeiesc, *Protr.* VI, 68, *Strom.*, V, 13,87.

7 Clemente Alexandrinul, *Stromate*, VI, 17, 149

8 A se vedea Harnack, *Storia del dogma-un compendio*, Claudiana Torino, 2006, I, pp. 455 și urm.

9 Acest argument împotriva dualismului, comentează Charles Bigg, nu este nicăieri exprimat cu mai multă tărie decât a făcut-o ingeniosul editor al *Recunoașterilor*. Simon Magul răspunde că al șaselea simț necesar este extazul, iar Sfântul Petru, ca răspuns, aduce o excelentă expunere a zădărniciilor unei astfel de cunoașteri.

10 *Strom.* VII, 9, 53.

11 *Strom.*, V, 14, 103. Acest cuvânt este folosit de Theophilus, *Ad autol.*, II, 15, însă nu este sigur dacă Theophilus a fost primul care l-a utilizat. Dogma antitezei, comentează C. Bigg, pare a sugera faptul că cele trei Nume, erau pomenite ca o Treime.

12 Cfr. C. Bigg, op. cit. p. 67

13 Cele trei etape sunt reprezentate în general de cele trei tratate principale ale lui Clement care au supraviețuit. *Protrepticul* este un îndemn adresat lumii păgâne de a se îndrepta către *Cuvânt, Lumină* și conduce către botez. *Pedagogul* arată cum creștinul botezat este purificat mai departe prin disciplina care elimină patima. *Stromatele*, în forma în care le avem, sunt o prezentare întortocheată a laturii morale a gnozei.

14 *Analisis*, *Strom.*, V, 11, 71 sau *kata afaresin*, Alcion, Epit. 10. Aceeași metodă este folosită și de Maxim din Tyr, XVII, 5 și urm.

15 *Analisis*, *Strom.*, V, 11,71, sau *kata afaresis*, Alcion, Epit. 10; aceeași metodă este folosită de Maxim din Tyr, XVII, 5 și urm.

16 Cfr. E de Faye, *Clément d'Alexandrie*, Paris, 1898, pp. 228 și urm. Susține pe bună dreptate că, în practică indiferent ce ar fi în teorie, concepția lui Clemente despre Dumnezeu este de sorginte creștină. „Elle est d'un coté marquée de l'effigie de Platon, de l'autre elle est chrétienne”.

17 *Strom.* IV, 25, 156. Clemente i-a negat în mod vădit lui Dumnezeu orice cunoaștere a lumii exterioare: el nu vede obiectul decât oglindit în Fiul. Tertulian a văzut aici distincția dintre ratio și sensus.

18 Legat de raportul dintre Clemente și Plotin, a se vedea A. Richter, *Neue Platonische Studien*, Halle, 1867; de asemenea Dahne, *De Gnosi*, Vacherot, *Histoire de l'Ecole d'Alexandrie*.



Radu-Anton Maier

Calea leonidă, 60 x 104 cm, 2004, acrilic pe pânză

# O cuvântare a marginalizatului Heidegger

Isabela Vasiliu-Scraba

Motto: „În Occident domnia creierului datorează mult demisionării sufletului”  
(O. Spengler, *Declinul Occidentului*, 1921)

Singura ființă care se poate sustrage terorii timpurilor moderne este, în *Noaptea de Sânziene*, Părintele Anisie, călugăr ortodox integrat ritmurilor cosmice. Modelul său l-a reprezentat Părintele Arsenie Boca, supranumit „Sfântul” încă de când făcea Teologia la Sibiu (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Două personaje ale romanului Noaptea de Sânziene: Călugărul Anisie (Arsenie Boca) și flozoful Petre Biriș (Mircea Vulcănescu)*, pe [isabelavs2.wordpress.com](http://isabelavs2.wordpress.com)). La București, „Sfântul”, dăruit și cu un mare talent la desen (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *O enigmatică pictură a Sfântului Arsenie Boca aflată în mijlocul Bucureștiului*, pe [isabelavs2.wordpress.com](http://isabelavs2.wordpress.com)), îl audiase atât pe gânditorul religios Nae Ionescu, la cursul căruia veneau în mod obișnuit studenți de la Teologie, cât și pe asistentul acestuia, Mircea Eliade, ale cărui studii de spiritualitate indiană le citise la vremea primei studenții de la Sibiu. Pentru că nici un moment n-a renunțat la dorința de a-și relua viața călugărească în vreo mănăstire, hărțuitul duhovnic de la Sâmbăta de Sus (închis în repetate rânduri și permanent urmărit de Securitate) fusese îmbiat, prin anii șaptezeci, să devină gazetar la Mănăstirea Sfinții Brâncoveni unde fusese stareț vreo zece ani, practic rectitorind Mănăstirea. Solicitat tot pe atunci să scrie câteva cuvinte în cartea de onoare a Mănăstirii, Părintele Arsenie Boca a refuzat.

Pentru că aflase încă din 1940 de la filozoful Ștefan Teodorescu (1) despre seminariile lui Heidegger, absolventul de germanică Walter Biemel a vrut și a reușit și el să ajungă în 1942 la Freiburg. Cu acea ocazie și-a dat seama că Heidegger nu era bine văzut de autoritățile germane nici în timpul războiului, cum nu a fost nici după terminarea celui de-al doilea război mondial, când - pur și simplu - a fost dat afară din vechea Universitate fondată în 1457. Filozoful a avut „interdicție de predare” până în 1951, astfel că în 1946, la 20 de ani de la moartea lui Rilke, a ținut în cerc foarte restâns conferința „La ce bun poezii?”

Deși gonit din Facultate în mod oficial, profesorul Heidegger a fost totuși invitat în 1957 să țină o cuvântare festivă la Universitatea careia îi sporise faima vreme de 17 ani. Fiind postată de opt ani pe youtube, oricine dorește îl ascultă azi pe Martin Heidegger citind trei sferturi de oră conferința intitulată *Der Satz der Identitaet*.

Datorită inițiativei lui Fabian Anton de a-l înregistra pe Al. Dragomir (2) în anul 2000 putem ști și de la acest filozof cât de captivante erau seminariile ținute de Heidegger (1889-1976), care urmărea, ca și Nae Ionescu (3), să-i facă pe studenți să gândească pe cont propriu (vezi

Alexandru Dragomir: „Eu mă simt acasă doar în filozofie”, pe [isabelavs2.wordpress.com](http://isabelavs2.wordpress.com)).

Desigur, dacă profesorul Martin Heidegger s-ar fi exprimat tot atât de confuz pe cât îl arată marea majoritate a traducerilor în românește (4), el n-ar fi fost atât de asaltat de învățăcei: „Marele auditorium era ticsit de studenți care se așezau chiar și pe scară, ori pe chenarul ferestrelor” (cf. Walter Biemel, rev. „Ethos”, Paris, nr. 3/1982). Căci Heidegger citea cursurile. „Dar citea în așa fel, uitându-se la studenți, încât aveai impresia nu că citește, ci că asiste cum gândește, că procesul gândirii se desfășoară în fața ta” (vezi W. Biemel, *Câteva amintiri cu Heidegger*, în vol.: Heidegger, *Ființă și timp*, Ed. Jurn. Lit., 1994, p. 257). Din textul lui Biemel publicat în 1982 de Virgil Ierunca în revista „Ethos” aflăm că „în niciuna din orele, fie de prelegere, fie de seminar, nu s-a diminuat fascinația exercitată de Heidegger” (5).

Când profesorul marginalizat a revenit în 1957 la Universitatea din Freiburg să țină acea conferință, textul citit („Der Satz der Identitaet”) a excelat mai mult decât oricând în arabescurile verbale tipice limbajului său filozofic. Parcă într-adins spre a pune în dificultate de înțelegere studenții de la filozofie, mai familiarizați în 1957 cu marxismul „la modă” după război decât cu limbajul heideggerian.

La apariția volumului *Declinul Occidentului*, Heidegger a fost destul de reticent față de concluziile lui Oswald Spengler cu privire la „evoluția” dinspre cultură înspre civilizație. Doar peste ani și-a dat seama că problema privitoare la esența tehnicii a devenit una dintre problemele fundamentale ale omului din pricina hegemoniei planetare a științei și tehnicii. Problema esenței tehnicii care provoacă și domină omul o abordase și în 1953 la Universitatea din München și n-a ocolit-o nici în discursul festiv din 27 iunie 1957.

După lansarea primelor două bombe atomice s-a văzut că știința fără conștiință duce la distrugerea lumii, la haos exterior și interior, pentru că, vorba lui Heidegger, „Wissenschaft denkt nicht”, știința n-are conștiință, ea „nu gândește”.

În „Die Frage an der Technik” (1953) filozoful scrisese că puterea pe care o manifestă esența tehnicii ca „Ge-stell”, adică împreună, în comunitate activă cu omul, duce la transformarea omului corespunzător *esenței tehnicii*, modelându-l după trebuințele cadrului în care-și desfășoară activitatea.

Cu o perfectă intuire a constrângerilor ideologice din imperiul bolșevic, Aldous Huxley scrisese încă din 1931 despre oamenii-roboti, oameni programabili după nevoile tehnicii, ale științei, ale politicii sau finanțelor, dependenți de paradisurile artificiale oferite de *Mărețea lume nouă*. Dar abia prin anii cincizeci, Huxley realizase că imaginea prezentată în *The Brave New*

*World* era incompletă, lipsită fiind de mulțimea victimelor „colaterale”, de menționarea mili-oanelor de oameni uciși, deportați în lagăre de exterminare, închiși în temnițe politice, omorâți după gratii de închisori sau spitale psihiatrice, victime care se ridicau încă din timpul lui Stalin la zeci de milioane. Lacuna era perfect explicabilă. Întrucât mușamalizarea criminalității comunismului - din Imperiul sovietic și, după război, din statele lagărului comunist -, funcționa cvasi-automat de îndată ce se afla câte ceva despre ea în Occident.

Soluția lui Heidegger la criza omului civilizației mondiale de caracter tehnico-științific, soluție cuprinsă și în scrierea *Was ist Denken* implică, în cel mai pur stil heideggerian, redobândirea disponibilității către interogare, către meditația asupra Adevărului, ca scoatere din ascuns și din uitare, într-un „posibilitatea unei schimbări a locuirii omului în lume”, cum le scria unor americani pe 11 aprilie 1967 (vezi scrisoarea inedită publicată de Walter Biemel la Paris în nr. 3/1982 al revistei „Ethos”).

Invitat la 77 de ani la Chicago de niște admiratori americani care organizaseră un colocviu pe tema relației dintre știința modernă și tehnică, Heidegger le comunică epistolar părerea sa după care știința însăși ar participa la gândirea tehnologică. Este chiar forma ei, nucleul ei determinant. Numai că eficiența gândirii tehnologice „care se intensifică pe zi ce trece din ce în ce mai mult, accentuează totodată uitarea de Ființă. În civilizația tehnică, întrebarea asupra Ființei apare ca lipsită de importanță și nu se mai pune” (ibid.). Însăși spinoasa temă propusă de participanții la întrunirea de la Chicago nu poate fi rezolvată în câteva zile de discuții, le mai scria filozoful cu o lună înainte de colocviu. Cel mai bine ar fi ca individual, fiecare participant să considere pretextul întâlnirii doar ca imbold spre meditații proprii care să-l implice cu întreaga lui ființă.

Din perspectivă heideggeriană, omul nu se află în mod fatal confiscat de lumea civilizației tehnice și nici obligat în vreun fel să se răzvrătească împotriva ei, diabolizând-o. Gândirea i-ar permite să aibă o relație mulțumitoare cu esența tehnicii. Dar nu prins în năvodul gândirii pragmatist-pozitiviste care l-a ajutat în cuceririle sale din domeniul științei și tehnicii. Gândirea pe calapod unic îi barează omului drumul spre o raportare liberă la lumea tehnicii, libertate care i-ar permite revenirea la starea normală în care întrebarea supraviețuiește întotdeauna răspunsului.

Pentru ieșirea din capcana timpului noilor sclavii, unii s-au gândit la o întoarcere spre timpul dinainte de era tehnică. În opinia filozofului german, și viitorul poate veni cu surpriza descătușării omului urmată de o liberă raportare la esența tehnicii. Pe la 76 de ani Heidegger se gândise la surpriza care poate veni dinspre panteismul budhist al chinezilor sau dinspre Imperiul Sovietic. Regimul comunist al ambelor reprimate deocamdată credința religioasă care ar putea în viitor ieși la suprafață. Spre deosebire de ateistul modern, „programat” să creadă că odată cu trecerea vremii știința, din ce în ce mai evoluată, îi va oferi toate răspunsurile, omul religios trăiește într-o lume plină de mistere.

Nae Ionescu vorbise la cursurile sale de metafizică despre fondul ancestral ortodox care diferențiază apusul Europei de răsăritul



continentului. În timp ce în Occident omul tinde să domine lumea prin cunoaștere și prin tehnică, în Răsărit omul are o poziție smerită față de lumea creată de Dumnezeu (6). Și în opinia lui Mircea Eliade, creștinismul cosmic al românilor situează omul într-o lume pe care nu el a produs-o. De aceea este păstrată posibilitatea de a se integra ritmurilor cosmice, așa cum a izbutit personajul Anisie din romanul *Noaptea de Sânziene*. Prin intermediul călugărului Anisie vedem cum om și fire pot comunica, pot intra în dialog, având în comun existența „per aliud” cum spuneau scolastici.

Spre finalul conferinței ținute la comemorarea jumătății de mileniu de la înființarea Universității din Freiburg, Heidegger a reprodus spusa lui Parmenide după care „gândirea și existența sunt una”. Ele ar fi identice în sensul că ambele au un „cuprinzător” comun: „gândirea și existența se găsesc într-un *Același*, amândouă fac parte din acest *Același*”. Mai pe românește și mai simplu spus, și gândirea omenească și lumea exterioară tot în Dumnezeu își au izvorul. În esență, aceasta le spusese și Heidegger studenților români Alexandru Dragomir (7), Octavian Vuia (8) și Walter Biemel la seminarul pentru avansați din semestrul de vară 1943 pe tema începutului gândirii occidentale, când cauza lumii era gândită ca ținând de Divinitatea unică, supremă (Walter Biemel, *Martin Heidegger*, în rev. „Ethos”, 3/1982, p. 122).

După Heidegger, omului (din epoca dominată de supremația științei și tehnicii) numai o *resituare* în afara lumii de el construită i-ar reda disponibilitatea interogării, a deschiderii față de existența creată de Dumnezeu.

În nuvela *Cele trei grații* scrisă de Mircea Eliade înaintea mini-romanului *Tinerețe fără tinerețe*, tema principală o constituie problema nemuririi abordată pe ascuns la vremea terorii regimului polițienesc comunist. Felul particular al încercării de rezolvare a problemei regenerării corpului omenesc se baza pe conlucrarea dintre știința lumii moderne și gândirea tradițională, pe linia R. Guenon, care, cum îmi spusese Anton Dumitriu, sfătuia pe străini să învețe românește spre a putea și ei beneficia de spiritualitatea tradițională perpetuată în mănăstirile ortodoxe (9).

Marginalizatului Heidegger, invitat doar din când în când să mai țină câte o conferință greu publicabilă (majoritatea fiind rămase inedite la moartea filozofului german), și-a încheiat în 1957 cuvântarea festivă spunând - cu arabescurile verbale care-i colorează sibilinic discursul-, că doar întorcându-și gândirea la cele cândva gândite [sub o altă constelație de idei] omul devine apt să gândească cele încă de gândit.

Prin invocarea lui Parmenide, conferințiarul inserase și posibilitatea unui alt titlu pentru cuvântarea festivă despre *Același* (privit și ca „identitate” particulară aflată sub legea Identității Supreme) în care să intre în plus ideea de căutare a locului de origine a Identității, implicând transcederea, saltul dincolo de existența în spațiu și timp („Legea Identității”, Partea 4/4, 16:34min., <https://www.youtube.com/watch?v=LJRkZZ23rIY>).

#### Note și comentarii marginale

1 În 1937 Ștefan Teodorescu publicase *Spre un nou umanism* (ediția a II-a, Satu Mare, Ed. Solstițiu, 1999). În revista „Orizonturi” din Stuttgart, scoasă



Radu-Anton Maier *Pseudocrucificare*, 100 x 100 cm, 2017, acrilic pe pânză

de exilații români, el publicase în 1953 traducerea textului heideggerian *Der Feldweg* (1947) pe care la Paris l-a tradus și Constantin Amărieuței (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Din discipolii necunoscuți ai lui Heidegger: Constantin Opreșan (1921-1958), martir al temnițelor politice comuniste*, pe isabelavs2.wordpress.com. În 1958 filozoful Ștefan Teodorescu redactează *Das Drama der Oestlichen Intelligenz – Die Ostwestspannung Kulturanthropologischer Sicht* (vezi „Acta philosophica et theologica”, tomus I, Societas Acadenica Dacoromana, Romae, 1958). După căderea Cortinei de fier, Svetlana Paleologu-Matta publică textul: *Copleșitoarea personalitate a gânditorului Ștefan Teodorescu*, în rev. „Jurnalul literar”, București, anul V, nr. 1-4/1994. Un articol din 1992 al scriitoarei stabilită în Elveția, articol publicat de revista săptămână „Poesis” (nr. 9/28) a fost republicat ca postfață a celei de-a doua ediții a volumului *Spre un nou umanism*. Tot de la Svetlana Paleologu-Matta aflăm de existența a două scrieri rămase în manuscris după moartea lui Ștefan Teodorescu survenită în 1982. Primul manuscris se intitulează *Tragikon*. Al doilea, *Chatartikon*.

2 Despre Alexandru Dragomir povestește Walter Biemel, care practic i-a fost secretar lui Heidegger, copiind într-o săptămână petrecută la Todtnauberg cursul manuscris despre *Kant – Die Frage nach dem Ding*. El nu uită să spună cât de mult îl aprecia Heidegger pe Dragomir, care avea o înțelegere excepțională a limbajului filozofic heideggerian (*Erinnerungen an Dragomir*, în „Studia Phaenomenologica”, IV, 3-4/2004, p.13). Acest fapt a ușurat conlucrarea lor la traducerea în românește a prelegerii inaugurale din 1929 „*Was ist Metaphysik?*”, refuzată de filozoful Nicolae Bagdasar (care avea o editură proprie), întrucât Heidegger era pentru nemți „persoana non grata”. Din amintirile lui Biemel, editorul G. Liiceanu a tăiat numele filozofului Ștefan Teodorescu, indicat de Biemel drept acel „coleg de la Direcția de studii și Documentare” care, studiind cu Heidegger, îi povestise în 1940 cu mare entuziasm despre seminariile acestuia. Cenzurarea tipic comunistă a „filozofului de la Heildelberg” (apud. Svetlana Paleologu-Matta, „Despre ontologia lui Ștefan Teodorescu”, în vol.: Șt. Teodorescu, *Spre un nou umanism*, Solstițiu. Satu Mare, 1999, pp. 141-183) - practică de directorul Editurii Humanitas și în scrieri ale lui Mircea Vulcănescu (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Cenzurarea cripto-comunistă a monografiei lui Mircea Vulcănescu despre Nae Ionescu scrisă în 1941-1944 și publicată în 1992*, în rev. „Tribuna”, Cluj-Napoca, nr. 489/2023, pp. 15-17) și în *Jurnale* semnate de Mircea Eliade -, viza probabil crearea vidului artificial prin care Alexandru Dragomir să apară drept unic discipol român al lui Heidegger. Or, la filozoful german ajunseseră până la sfârșitul războiului mulți studenți români, în general

trimiși de Nae Ionescu: D. C. Amzăr, Petre Pandrea, Ștefan Teodorescu, C. Noica, C. Floru și alții (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Din discipolii români ai lui Heidegger*, în rev. „Asachi”, Piatra Neamț, Anul XIII, nr. 194, aprilie 2005, p. 1 și p. 3). O informație din textul lui W. Biemel privitoare la soarta traducerii din Heidegger făcută în anii războiului cu Alexandru Dragomir are darul de a contrazice un neadevăr repetat și răsrepat de G. Liiceanu pe toate cărțile lui Dragomir: „Moare la 13 noiembrie 2002 fără să fi publicat vreodată ceva”. Pe de-o parte, spusele lui Alexandru Dragomir transmise pe unde radio despre filozoful Octavian Vuia fuseseră publicate de Nicolae Florescu în 1997. Pe de altă parte, însuși Biemel își amintește că traducerea lucrării „*Was ist Metaphysik?*” (făcută de Alexandru Dragomir împreună cu el) a fost publicată de Virgil Ierunca la Paris în „*Prodromos*”. În „*Caiete de dor*”, revistă din anii cincizeci scoasă de Virgil Ierunca la Paris, a apărut în românește și *Der Feldweg* (în lectura lui Heidegger, <https://www.youtube.com/watch?v=OQyeF6clwWg&t=111s>), în traducerea romancierului Constantin Amărieuței.

3 Pe 15 iunie 2000, în interviul înregistrat de Fabian Anton și publicat în formă cenzurată de „*Observator Cultural*” în 2005, Alexandru Dragomir îl compară pe Heidegger cu Nae Ionescu. Filozoful german „arata exact ca un mic funcționar de bancă” (cf. A. Dragomir). Martin Heidegger nu avea harisma profesorului Nae Ionescu, despre care Cioran spusese că a fost „o apariție unică”, că „avea un farmec nemaipomenit. Era cuceritor... Foarte rar întâlnești un asemenea profesor... Era un personaj care nu-i curent în universități... Mi-e imposibil să-mi imaginez o universitate fără el” (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *În labirintul răsfrângerilor. Nae Ionescu prin discipolii săi: Petre Țuțea, Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu și Vasile Băncilă*, Ed. Star Tipp, Slobozia, 2000, p. 36). Vezi și înregistrarea scriitoarei Isabela Vasiliu-Scraba despre „Heidegger și românii” la emisiunea radiofonică „Izvoare de filozofie”, difuzată pe 19 martie 2005 la Radio România Cultural, după apariția volumului ei intitulat *Propedeutică la eternitate. Alexandru Dragomir în singurătatea gândului* (Slobozia, 2004).

4 Una dintre cele mai bune traduceri din Heidegger îi aparține poetului și gânditorului religios Horia Stamatu (1912-1989). Intitulată *Hölderlin și esența poeziei - Introducere, adaptare în limba română și note finale de Horia Stamatu*, traducerea a apărut la München în „*Revista scriitorilor români*”, nr. 18/1981, p. 175-192. Din păcate nu a fost aleasă de Titu Popescu să figureze, alături de celelalte trei texte ale eseistului Horia Stamatu, în Anexele monografiei sale *Horia Stamatu* din 1993, cu o a doua ediție revăzută și adăugită scoasă de Criterion Publishing, 2006. Frecventându-l la Freiburg im Brisgau pe Horia Stamatu (din poezia căruia a preluat idei și sintagme, precum „pustia”, cu referire la pustnicii primelor secole de creștinism), poetul Ioan Alexandru a tradus și el din Heidegger (vezi M. Heidegger, *Peisaj creator [din răstimpurile redactării lucrărilor sale filozofice la cabana din Todtnauberg]*, în *Almanah Luceafărul*, 1987, pp. 178-180) textul de refuz al postului de la Universitatea din Berlin ce a precedat în 1933 înălțarea filozofului german la rangul de rector, avansare scurtată de Heidegger prin demisie. Față de excepționalele traduceri din germană (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Himera „Școlii de la Păltiniș”, ironizată de Noica*, pe isabelavs2.wordpress.com) făcute de universitari interbelici - precum Constantin Floru (fost asistent al lui Nae Ionescu) din Leibniz și din Hegel sau a universitarului cernăuțean Traian Brăileanu (martir al închisorilor comuniste) din Kant -, traducerea poetului Ioan Alexandru (trimis de statul



polițienesc comunist în Germania capitalistă) lasă impresia unui lucru de mântuială, făcut pentru urgența publicare, cum s-a petrecut cu marea majoritate a traducerilor din Heidegger apărute după moartea lui Constantin Noica. Dintr-un interviu luat prin 2008 universitarului vienez George Purdea (n. 1953 la Lechința, jud. Bistrița-Năsăud) aflăm că traducătorii clujeni ai volumului *Sein und Zeit* (criticați de G. Liiceanu) au fost apreciați de filozoful de la Păltiniș. Constantin Noica ar fi spus: „Tinerii aceștia trebuie doar ajutați, nu intimidați. Ce nebunie sublimă din partea lor!” (apud. George Purdea, în rev. „Apostrof”, Cluj-Napoca).

5 Walter Biemel, *Martin Heidegger*, în rev. „Ethos”, 3/1982, p. 126.

6 Privind lucrurile de la mare distanță, Pierre Hadot ar face aceeași distincție ca și Nae Ionescu (vezi vol.: Isabela Vasiliu-Scraba, *Metafizica lui Nae Ionescu, în unica și în dubla ei înfățișare*, Slobozia, 2000). Pentru filozoful francez născut în 1922, europeanul vestic (al gânditorului religios Nae Ionescu), european protestant, catolic sau ateu, ar avea o „*atitudine Prometeică*” prin care forțează Natura să-și dezvăluie secretele. *Răsăriteanul* (ortodox, la Nae Ionescu) ar corespunde omului de „*atitudine Orfică*” (apud. P. Hadot). În paranteză fie spus, eu prefer metafizica cu cele două înfățișări propuse de Nae Ionescu. Întrucât, dacă ne apropiem să vedem cum stau lucrurile în plan ideatic, observăm că distincția lui Hadot nu se susține, este cât se poate de nefericită: După Pierre Hadot, cu atitudinea „Orfică” omul ar recunoaște pericolul revelării tuturor secretelor ascunse de Natură. Ceea ce dovedește, în fapt, indistinția față de prima atitudine, cea „Prometeică”, la care apropierea se face prin cunoaștere. Fiindcă nu prin *intuiție* se recunosc pericolele. Și nici prin ajutorul *demonului* care-l oprea pe Socrate de la anumite acțiuni. Ci tot pe calea cunoașterii naturii întru dominarea ei, cum observase filozoful

român care odinioară făcea faima Universității bucureștene. În plus, față de genialele remarci asupra filozofiei kantiene risipite de profesorul Nae Ionescu în prelegerile sale ulterior publicate (cum s-a întâmplat și cu prelegerile profesorului Heidegger), pentru Pierre Hadot, Im. Kant ar fi fost un „filozof popular”. Or, gândirea filozofului din Königsberg (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Topica transcendențială privită din perspectiva arheologiei gândirii kantiene*, din vol.: Isabela Vasiliu-Scraba, *Înefabila metafizică*, Slobozia, 1993, pp. 87-96), nu-l arată deloc „popular” în sensul dat de Hadot acestui termen, înțeles ca „filozof accesibil omului de pe stradă”. În „Statul-închisoare” (cum pe drept numise Mircea Eliade România „sub ocupație bolșevică”, cf. Vasile Băncilă), Immanuel Kant a rămas practic inaccesibil comuniștilor îndoctrinați prin Facultățile de „marxism-leninism” reboțezate „Facultăți de filozofie” fără schimbarea cadrelor didactice (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Filozoful Mircea Vulcănescu într-un dicționar de Humanitas, sau Mircea Vulcănescu în zdrăngănit de tinichele*, pe isabelav2.wordpress.com).

7 Cu nepăsarea tipică a cenzorilor de profesie din perioada comunistă, cei de la „Observator Cultural” (care au publicat în 2005 interviul lui Alexandru Dragomir luat pe 15 iunie 2000 de tânărul Fabian Anton) nu se jenează să modifice textul primit spre publicare. Ei denaturează discuția când vine vorba despre publicarea filozofului Alexandru Dragomir care va aduce bani frumoși. Ca să nu se aplece părerea lui Dragomir despre practica vânzării așa-ziselor sale opere – practică desemnată de bătrânul filozof drept „escrocherie”, Alexandru Dragomir este imaginat în mod fals că ar fi nepăsător față de banii „frumoși” care se făceau (în PREZENT, la acea dată!) prin vânzarea la Universitate de către anticari a unei „opere” a cărei paternitate nu-i era indiferentă, căci tocmai o negase vehement. Cu asemenea tertipurii „redacționale”

tipice comunismului așa-zis abandonat în decembrie 1989, Alexandru Dragomir a apărut cititorului din 2005 ca „aprobând” oarecum „escrocheria” vânzării de opere contrafăcute, precum volumul scos de G. Liiceanu în 2004, *Crise banalități metafizice*, unde nici una dintre prelegeri nu a fost păstrată în forma pe care i-a dat-o Alexandru Dragomir, deși uneori a fost chiar înregistrat pe bandă de magnetofon. În realitate, indiferența filozofului apare ca un răspuns de bun simț la întrebarea tânărului Fabian Anton, cenzurată de „Observator Cultural”: „Cum se poate opri acest fenomen?”. Prin replica sa, filozoful Alexandru Dragomir se îndoieste că ar exista o modalitate de a opri fraudă. Și abia de aici încolo el își manifestă indiferența sa față de o notorietate ivită și extrem de târziu, și, din păcate, pe calea colportării gândirii sale modificată de colportori (vezi vol.: Isabela Vasiliu-Scraba, *Propedeutică la eternitate. Alexandru Dragomir în singurătatea gândului*, Slobozia, 2004).

8 Isabela Vasiliu-Scraba, *Filozofie în clandestinitate sau în străinătate. Doi străluciți discipoli al lui Heidegger : Alexandru Dragomir și Octavian Vuia*, în rev. „Jurnalul literar”, București, Anul XV, nr. 21-24, nov.-dec. 2004, p. 13. Octavian Vuia a fost fiul cel mare al universitarului clujean Romulus Vuia (1887-1963). Când Octavian Vuia era la studii post-universitare la Freiburg a scris un studiu „dedicat noțiunii de *banalitate cotidiană* în gândirea lui Heidegger”, eseu intitulat *Filozofia de toate zilele*, apărut în 1942 în „Revista Fundațiilor Regale” din București (vezi Octavian Vuia, *Aducere-aminte. Publicistică*, București, Ed. Jurnalul literar, 2002).

9 Scăpând cu viață din temnița politică, fostul universitar Anton Dumitriu (care făcuse și Matematica, fiind profesor de matematică înainte de a ajunge asistent și pe urmă profesor la Filozofie) s-a stabilit câțeva vreme la Mănăstirea Slatina. Acolo a umplut caiete întregi în încercarea de a rezolva Teorema lui Fermat, împreună cu ieromonahul Petroniu Tănase (1914-2011). Intrat de tânăr la Mănăstire, Petroniu Tănase, licențiat la București în Teologie, frecventase și Filozofia, audiindu-l pe faimosul filozof Nae Ionescu. Dar studiasse și Matematicile. Profesorul de logică Anton Dumitriu trebuie să-l fi cunoscut când participa la manifestările Asociației culturale „Rugul Aprins”. Petroniu Tănase, fost bibliotecar la Sinod de la 23 de ani și apoi secretar al Patriarhului Nicodim Munteanu între 1945 și 1947, frecventa și el conferințele duhovnicești organizate de Sandu Tudor la M-rea Antim. După zece ani de la încetarea reuniunilor, Securitatea anti-românească a arestat așa-numitul „lot” al Rugului Aprins, din care a omorât după gratii trei oameni nevinovați: poetul Sandu Tudor, arhim. Haralambie Vasilache și dr. Vasile Voiculescu, scos pe targă din închisoarea Aiudului să nu moară acolo. Înainte de a închide ochii pe vecie, poetul Vasile Voiculescu a spus: „Ionică, eu mor! Ai grijă că sunt mult mai perversi decât poți să-ți închipui”. Dorința ultimă i-a fost să fie înmormântat în zeghe, cum fusese evacuat din temniță. În anul 2018 se pare că mormântul i-a fost profanat fiindcă i se aflase ultima dorință. Un preot ortodox (absolvent al Teologiei din Iași) scria la moartea marelui duhovnic Petroniu Tănase (din 1977 stareț și bibliotecar la Schitul Prodromul din Muntele Athos) că „a suferit consecințele afilierii la Asociația Rugul Aprins”. Dovedind astfel, la cca. jumătate de secol distanță, câtă dreptare a avut poetul Vasile Voiculescu, martirizat la bătrânețe în temnițele comuniste, când și-a atenționat cu limbă de moarte fiul care-l îngrijise.



Radu-Anton Maier

Răstignire, 100 x 100 cm, 2017, acrilic pe pânză



# „Atunci Virginia Zeani era singura care o putea efectiv concura pe Maria Callas”

Andrei Marga

S-a stins din viață soprana și profesoara Virginia Zeani, una dintre personalitățile de referință ale scenei lirice mondiale. Numele ei este rostit de multe decenii cu prețuire aparte a performanței, admirație și recunoștință.

Am avut privilegiul de a fi la un moment dat în apropierea Virginiei Zeani, încât resimt ca o datorie de conștiință să contribuie la eternizarea memoriei ei. O fac cât mai succint, reluând cuvântul pe care l-am rostit ca rector al Universității „Babeș-Bolyai” la ceremonia consacrată mării artiste în Aula Magna a instituției (arhivat sub nr. 10032/23 mai 2011, publicat în „Buletinul Informativ al UBB”, nr. 20/2011, pp. 12-13), în prezența ei.

„Conform *Chartei Universității Babeș-Bolyai* (2003), titlurile onorifice ale instituției se acordă personalităților cu realizări de vârf în știință, filosofie, teologie, artă, care au sporit cel mai mult prestigiul culturii noastre.

În 2006 Senatul Universității a luat hotărârea de a acorda titlul de *profesor honoris causa* celor mai mari soliști de operă ridicați de pe meleagurile Transilvaniei. Atunci au fost distinși, între alții, Mariana Nicolesco, Niculina Mirea, Carmen Oprișanu, Lya Hubic, Lucia Stănescu, Ioan Piso, Ionel Pantea. Urmează încă să vină la Cluj-Napoca, pentru a-și primi distincția, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Julia Varadi, Angela Gheorghiu.

Între cei distinși era, firește, soprana și profesoara de atunci a Universității Indiana din Bloomington (SUA), Virginia Zeani. Astăzi avem imensă satisfacție de a o putea saluta în Aula Magna a Universității noastre pe celebra soprană și profesoară de canto, pentru a-i aduce un sincer și profund omagiu.

Mărturisesc că pentru a lansa cooperarea dintre Universitatea Babeș-Bolyai și Universitatea din Bloomington – care a dus, între altele, la înființarea „Institutului de Istorie Orală” al universității noastre și la instalarea unor programe de studii culturale – am făcut deplasarea la renumita universitate, iar președintele Universității Bloomington m-a pus în legătură cu renumita profesoară Virginia Zeani. Cunoșteam din câteva înregistrări și mai ales din citit locul Virginiei Zeani în istoria operii mondiale din anii cincizeci-șaptezeci. Să o întâlnesc era pentru mine, inclusiv ca un pasionat de operă, un eveniment extraordinar, despre care am scris la timpul potrivit. O doamnă invariabil frumoasă, foarte cultivată, mereu elocventă a făcut de neuitat vizita la vila ce purta urmele dispariției ilustrului ei soț, basul Nicola Rossi-Lemeni. Astăzi avem ocazia,

de astă dată cu totul extraordinară, de a o întâlni aici, la Cluj-Napoca, pe Virginia Zeani și de a ne aminti.

Avem ocazia de a ne aminti traseul uimitor al unei tinere ardelene, plecată dintr-un sat apropiat de Reghin, trecând prin facultatea de Filosofie din București, la școala de canto din Milano și urcând, apoi, pe cele mai mari scene de operă ale lumii. Pe traseul acesta Virginia Zeani a căpătat consacrare ca parteneră solistică a marilor tenori și baritoni ai epocii – Benjaminso Gigli, Carlo Bergonzi, Nicolai Gedda, Alfredo Kraus, Jan Vickers, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Tito Gobbi, Boris Cristoff, și a Giuliettei Simionatto, Fedora Barbieri, dintre mezzosoprane.

Avem ocazia de a ne aminti că, în 1952, Tullio Serafin, care, știm bine, era dirijorul Mariei Callas, a solicitat-o pe Virginia Zeani să o înlocuiască pe aceasta în rolul Elvirei din spectacolul cu opera „Puritani”, a lui Bellini. Succesul a fost imens.

Vreau să fixez aici și acum și o mărturie istorică. Zilele trecute l-am sunat la telefon pe baritonul Nicolae Herlea, spre a-l invita la evenimentul de astăzi. Fiind la München, maestrul nu a putut veni spre a fi acum de față, dar mi-a spus așa: «Știi, dragul meu, Virginia Zeani, de fapt, era singura care efectiv o putea concura



Virginia Zeani

pe Maria Callas atunci». Nu este oare de amintit că a fi în față, în compania celorlalte concurente, de fapt a lui Joan Sutherland sau Renata Tebaldi, este mai mult decât excepțional?

Avem ocazia de a ne aminti prestigioasa carieră de profesor de canto a Virginiei Zeani – la Universitatea din Bloomington, apoi în Florida, la vestitele *Florida Grand Opera Young Artist Program* și *Palm Beach Opera Young Artist Program*. Această activitate a și atras în dreptul Virginiei Zeani, în 2010, titlul de „Teacher of the Year”, acordat de revista „Classical Singer”. În definitiv, prin orele profesoarei au trecut vârfuri dintre soliștii de operă ai timpului.

Avem ocazia de a ne aminti – fiindcă suntem la o ceremonie inițată de una dintre facultățile universității noastre, de Facultatea de Teologie Greco-Catolică – de statornica legătură a Virginiei Zeani cu locurile, oamenii, biserica din sânul căreia s-a ridicat.”

Aceste cuvinte le-am spus la ceremonie, în introducere. Din spusele altor ocazii, adaug aici doar că Virginia Zeani era nu doar soprana și profesoara având toți laurii la care cineva poate aspira în aceste cariere. Mereu frumoasă și de o inteligență vie, de o naturalețe și eleganță a atitudinii despre care se va scrie, Virginia Zeani era un partener de discuții informat la zi și redevabil. Ajungeai repede cu domnia sa de la a aborda chestiuni ale vieții curente, inclusiv civice și politice, la pretențioase subiecte filosofice și teologice. Era acasă în fiecare. Discuțiile cu domnia sa au fost impresionante. Răspunsul pe care Virginia Zeani l-a trimis după vizita la Universitatea „Babeș-Bolyai” a fost la fel și a rămas nu numai în arhive (vezi nr. 22, iunie 2011, p. 41), ci și neclintit în mintea multora: „Mult stimat domnule profesor Andrei Marga, Ajunsă acasă trebuie să vă mulțumesc pentru onoarea ce mi-ați dăruit! Mă simt onorată și mândră toată viața! Întâlnirea de la Cluj este de neuitat și cădura sufletească ce ne-a înconjurat este fără măsură. Transmiteți tuturor profesorilor prezenți, precum și publicului tot dragul și recunoștința mea. A dumneavoastră pentru eternitate. Virginia Zeani (4 iunie 2011)”.



Radu-Anton Maier  
93 x 59 cm, 2015, acrilic pe pânză

Vegetație V



# Niculae Gheran, la plecare

Adrian Dinu Rachieru

După ce, vreme de decenii (vreo patru și mai bine, după socoteala noastră), Niculae Gheran acceptase – ca editor și istoriograf – „șerbia literară” la *uzina Rebreanu*, odată lăsat la vatră, s-a demascat. Rămas în „solda d-lui Gutenberg” și mânat, irepresibil, de nevoia scriului, își dezvăluia harul de *prozator tănuit*. Nu e vorba, însă, de o convertire și nici de un debut tardiv. Să ne amintim că, prin 1955, tipărea în *Tânărul scriitor* o încercare prozastică. În plus, dovedise certe afinități față de Gh. Brăescu, un prozator satiric, căruia îi dedicase, pe lângă câteva ediții, și o monografie (1962). Continuându-și aventura epică, împlinită printr-o tetralogie (*Arta de a fi păgubaș*), se alătură „confraților de călimară”, oferind, cu forță și culoare, „fresca unei lumi apuse”. Dacă *Târgul Moșilor* (2008), o carte circulară, de „forfotă policromă”, constata Ioan Adam, reconstitua, prin cele 12 nuvele („legate”) un *perimetru magic* (1936-1946), *Îndărătul cortinei* (Biblioteca Bucureștilor, 2012) se plasează, aflăm din *Cuvântul înainte*, „la hotarul dintre Epoca de Aur și actuala Epocă de Arginți”. Martor credibil, de neîndoieală vocație, N. Gheran propunea un hibrid. Evocator „lucid și înduioșat”, deopotrivă (cf. C. Stănescu), el lasă faptele „să vorbească”. Conferă, așadar, acelor *vremuri tragicomice* girul realității, pe temelia memoria-

listicii, dar nu refuză haloul fictiv. Posibil roman, *Îndărătul cortinei* nu se rezumă la o depozitie din exterior. Niculae Gheran, învățând alfabetul meseriei, mereu descurcăreț, înșurubat în ierarhie (la vârf, o vreme), înrolat „ostașilor cărții”, era, de fapt, în miezul lucrurilor, având discuții de taină cu dregătorii culturali ai epocii. Trăia în lumea culturală ca *ispravnic de stat*, cunoștea multă lume și ne oferă – generos și meticolos – o colecție de întâmplări, pensate de o memorie fabuloasă. Încât nume grele (altădată) defilează în paginile sale, încercate de mutații politice, de sorocul schimbărilor, de bruiatul ideologic, de momentele de „dezgheț”, de nenumăratele referate, discuții, avize, memorii „la foruri” și, inevitabilele ședințe plictisitoare. Protagonist în lumea „cărțarilor”, martor inteligent, lucid, sceptic etc. al atâtor evenimente, Gheran, deseori colțos, cochetează cu anecdoticul și reconstituie, prin astfel de schițe memorialistice, *o lume care a fost*. Și care, fatalmente, coboară în irealitate.

Cu vână de prozator satiric, excelent portretist, recuperând *trăitul* cu percutanță literară, Niculae Gheran face figură de comedigraf. Ne plimbă într-o lume dispărută, plină de evenimente, populată cu „oameni și javre”, cum își botezase volumul al doilea (2010). Se mișcă printre prelații partidului,



Niculae Gheran

reface, cu umor păstos, o anecdotică savuroasă (folclorizatul Al. Piru, un ironist cordial, „prelucratul” Fănuș, Popescu-Dumnezeu, zis „motanul încălțat”), ne reamintește atmosfera epocii: de la „slugărnicia sanctificată” la aberantul cult al personalității, aducând în scenă o galerie bogată: Aurel Mihale, președintele obștesc al Consiliului, Ion Bănuță, Vasile Nicolescu, C. Marin, Nae Munteanu, printre alții. Analizează și raporturile cu „marele frate”, prilejuit de un incident moscovit; or, „Nikolușko” al nostru face ravagii printre dame, apărând tricolorul – cum glumea Al. Balaci. Totul cu savoare epică și etnică, vădind o bună „ureche” de prozator și har de fiziolog. Boema, ne spune Gheran, „cocheta cu nemulțumirea”, viața era „colțoasă”, dar nici farsele juneții, răsfățul bahic, doctoratul erotic (ambalat de fiorii tinereții) nu puteau lipsi. Paranoia conducătorilor, clanul demnitarilor, dihonnia scriitoricească, vâlmășagul unor situații etc. trezesc interesul. Solid documentat, atent la rumoarea cancanieră, culegând picanterii și „amoruri” printre puternicii zilei, Gheran radiografiază epoca, fie pe latură anecdotică (viața publică, cu fauna și liota de lingăi), fie identificând aberațiile sistemului (falsificarea ierarhiilor), deslușind resorturile, practicând salvatoare tehnici de amânare, de „învăluire” a cenzurii și fatalele compromisuri. Spiritul ludic iese la iveală. Aflat la Budapesta, în așteptarea lui P. Marcea, pentru a rezolva delicata chestiune a unui manual de literatură („cu probleme”), Gheran descoperă vinul de Eger și efectele sale benefice: picioare „plumbuite”. La moartea lui Arghezi, Nicolae Ceaușescu este supervisor, controlând necrologul. Cei ieșiți la lumină, după grațierea din 1964, se reîntorc la matcă; pilduitor rămâne cazul Petru Manoliu, aruncat în celulă pentru serialul Katin. Trebuie să remarcăm că Niculae Gheran a fost o prețioasă *mină de informații*, chiar dacă „excesul de talent”, cum observase temător Al. Cistelean, riscă să atenteze asupra credibilității (e vorba, firește, de filonul memorialistic, abundent). Fanfaronada, vizitele de lucru, clasamentele de cafea în viesparul scriitoricesc, înghesuiala „nobelizațiilor”, viața în „insuportabila” Capitală, șiragul de întâmplări (cu Sabin Bălașa, Ștefan Bănică, Ioșca Naghiu ș. a.), prezența femeilor, aducând, zice hârșitul și mucalitul prozator, un „plus de cunoaștere” („polisând” un bărbat), toate întregesc atmosfera unei epoci, cu bunele și relele ei, sumbră, dar cercetată cu seninătate cordială. Fără încrâncenare, refuzând scrisul acrit și curajul (post festum!, al) anticomuniștilor vocali de azi. Un *prozator policrom*, cum l-a definit (exact) Ioan



Radu-Anton Maier

Pantocrator IV, 104 x 102, 2013, acrilic pe pânză



Adam, N. Gheran este delicios în paginile care cercetează culisele puterii: printre ispravnici, trepăduși și politruci (mulți „orfani de carte”), oameni școliți (unii, dar lepădături), practicând „lătrătura de partid”, curtea orientală, cultul „Marelui Pitic”, instituționalizarea fricii, nesiguranța, hinghereala, rotația cadrelor, teroarea restructurărilor. Scos din distribuție de la CSCA (Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă), Gheran, o vreme pe „derdelușul puterii”, își află, după „execuție”, liniștea; și poate să se consacre unui legământ, adâncindu-se cu devoțiune în arhiva Rebreanu. Deschizând șantierul Rebreanu, adică un sinuos drum „fără întoarcere”. Gheran a înțeles iute că „mai onorabil” ar fi să ucenicească în atelierul lui Rebreanu. „Epopaea” editării marelui ardelean (examenul textologic, aparatul critic, plus cărțile complementare) este impresionantă și epuizantă. Avem, astfel, o ediție critică *terminată*; slalomând printre supărări și compromisuri, înfruntând dregătorii de ieri și de azi, sentimental și acid, pedant și pitoresc, sobru și mucalit, Gheran, cheltuind erudiție și talent detectivistic – printre atâtea pățanii, narate cu ton amar – cade, uneori, în pamflet. Dar se dovedește, în pofida lamentărilor, un învingător.

Între „corul sicofanților” și zidul cenzurii, între slugărnicia „sanctificată” și prostia oficializată, între ședințele-maraton și clipele de destindere (inclusiv răgazurile de relaxare ideologică), Niculae Gheran rămâne un observator atent. „Încondeierile” portretistice privesc, îndeosebi, persoanele cu care intră în contact, formal sau informal. Al. Piru (conu Pirache) e venerat, Cornelia Filipaș rămâne „o ființă luminoasă”, rasatul Al. Balaci, rafinatul Mihnea Gheorghiu, voiajorul Pompiliu Macovei, istețul Gh. Pană sunt „pozitivi”. Constanța Crăciun contrastează cu fauna jėjoasă din juru-i, Dumitru Popescu (Miticuță), fericit a prinde „lozul cel mare”, acceptă umilința omului deștept, „carapacea inculturii ierarhice”. Sunt hazlii pățaniile lui M. Șora și, desigur, deprimante amintirile din închisoare ale lui Sever Dan.

Luxat, așadar, N. Gheran își îndesește, benefic, drumurile la Biblioteca Academiei, gustă „boieria spiritului”, intră – benevol – în „tagma călugărilor benedictini”, consultând mii de periodice și stivind maldărul de fișe, alături de alți sacrificați acribioși (Alexandru Zub, D. Vatamaniuc, Gabriel Ștrempel), obișnuiți „să lucreze mult și să numere puțin”. Incursiunile în domeniul bibliografic presupun

o anevoioasă foietare, ieșind din vacarmul lumii reale. Ca *patron serios*, cum zice însuși Gheran, Rebreanu merita acest sisific efort. Îndemnat de Al. Piru, editorul și comentatorul lui Rebreanu îmbrățișează cauza, se „disciplinează”, practică, zicea inspirat C. Stănescu, *eroismul mut*. Se știe, doar de către unii, tot mai puțini, cât de anevoioase erau izbânzile editoriale pe acest front exegetic. Or, N. Gheran nu abdică; și nici alții n-au dat îndărăt. Cine cercetează proza epistolară a lui M. Zăciu, însoțit de „locotenenții” săi, se va îngrozi de acest epuizant slalom printre memorii, audiențe, pertractări etc.

Editorul lui Rebreanu, neobosit, „tras pe linie moartă la Bistrița” (aflăm), a îmbătrânit frumos. Nu acceptă ideea că ai vechi („expirați”, așa răsfățați, se știe, de noii veniți) ar trebui depuși „la depou”. „Trezirea” Oborului îi oferă prilejul revanșei. În filosofia lui Herșcu Rudel, personaj inventat (bănuim), Gheran se regăsește: da, viața-i o iluzie, trece fugos, dar rămân faptele! „Citatele” din Herșcu-boccegiul, un „personaj de limbaj” (cf. Al. Cistelean, comentariile privind Revoluția-carnaval ori seismele ierarhice din ispravnicia de partid (de altădată, dar nu mai puțin din ziua de azi), falsa înmormântare a lui Puiu Matache (o „nebulie curată”), întregesc profilul unui prozator vânos, freat de viață, hârșit, bonom, pitit strategic „îndărătul cortinei”, îngăduindu-și luxul de a gândi liber. „Păgubașul” oborean nu are astâmpăr, explorând și cețurile tranziției, știind prea bine că „domnul Caragiale ne-a scris istoria și în perspectivă”. Dincolo de harul epic, doldora de întâmplări, dincolo de elanul ficționar, paginile lui Gheran sunt o prețioasă și credibilă mărturie. Fiindcă, ne reamintea C. Stănescu, la Gheran „ficțiunea nu trădează memoria”.

E drept, coborând în interbelic, tonul se melancolizează. Dincolo de valoarea documentară, povestea tragicomică a mahalalei (Târgul Moșilor) este și o galerie de caractere, desfășurând, sub farmecul limbajului, un spectacol existențial. Gheran reinvie o lume apusă; fresca se încarcă cu duioșie și tristețe, brusc reprimată când va explora, cu vioioșie sarcastică, totuși, viața culturală a „epocii de aur”. Neîncrederea, suspiciunea, sinistroza, „frica instituționalizată” și slugărnicia sanctificată, etajele „celeste” ale Cenzurii etc. îi prilejuiesc, presărând picantezii, comentarii acide, aducând în scenă personajele epocii: de la faimosul/fiorosul Pantiușa la Miticuță cel nemulțumit (Dumitru Popescu-Dumnezeu) sau Vasile Nicolescu, jucând „la două capete”, dar

întrezărind „un licăr al amicitiei”. Culminând, firește, cu zeificarea „celui mai iubit”. Vehemența devine de-a dreptul pamfletară când poposim în *raiul democrației*. Încheind tetralogia, *Bordel nou cu șteoaife vechi* (2014) se transformă în rechizitoriu. Niculae Gheran denunță jaful și crasa nepăsare din „țara cu înlocuitori”, ura viscerală și lupta neghioabă, „frizeria forestieră” și pe cei „cu mintea în două luntri”, rătăcind în „bezna tranziției”. Intră în vizor, îmbălsămat în vorbe grele, Ciobanul (miruind poporeni cu bani) și, negreșit, „marina călăreață”, o mulțime de alte figuri („VIP-uri de tinichea”), adulmecând „bucătăria de partid” sau ademeniți de „hărdăul puterii”; bineînțeles, cei răspopiți, dând „la întors” hainele părinților și „boierii minții”, lesne identificabili, transparentizați sub nume de împrumut: Andu Pleșea-Dilemache (mereu la butoane), Herpes Papion, Gogu Moftologu, Tudorică Băscoc și atâtea alții.

Cu „dispensă de metafizic”, cum s-a observat, proza lui Gheran e interesată de noroaiele realității; chiar dacă volumele circulă „în regim de samizdat”, constata Lucia Negoită, ele au provocat comentarii bogate. Și chiar critici aspre, cum ar fi, de pildă, cele lansate, cândva, de malițiosul Leonard Gavrilu, semnalând că Gheran, dând „razna prin Istorie”, calcă uneori „alături cu adevărul”, venerabilul pășcănean pescuind câteva erori și declarându-se îngrijorat de „autenticarea” lor.

Retras la Breaza, fugind, precum – altădată – Rebreanu, din „cazanul bucureștean”, *păgubașul* ne asigură că privește lumea cu ochi lacom, curios, dar instalat „îndărătul cortinei”. Să fie „un fel de Procopius?”, se întreba G. Dimisianu, constatând că N. Gheran a fost atât *protagonist* cât și *spectator*. Oricum, un martor avizat; și asumându-și profesia de martor. Ironismul său cordial devine, deseori, realism sarcastic. Observator de fibră valahă (nota, esențial, Gh. Grigurcu), devotul lui Rebreanu se „scuză” pentru această tiranică pasiune, invocând tinerețea neștiutoare, nebănuind atunci chinurile aventurii editoriale, dusă la capăt, totuși<sup>1)</sup>\*). Dar sarcasmul său jovial se revarsă, după „deconspirare”, în această – posibilă – „nouă Țiganiadă”, răscumpărând anii de trudă, cinstind „țintirumul lui Gutenberg”. Fiindcă tetralogia sa este un savuros roman de „memorialistică ficțională”, utilă documentaristic și agreabilă la lectură, acroșând cititorul, încă sperând (iluzoriu?) că, în gloriosul *Ev Media*, bătălia nu e pierdută.

P.S. Cu ani în urmă, la un Simpozion bistrițean, spuneam că în exegeza rebreniană există „un bulevard Niculae Gheran”. Acum, la plecarea marelui rebreanolog, ar fi cazul ca autoritățile bistrițene (pentru a-și spăla păcatele) să-i nemurească numele, botezând o stradă...

#### Notă

1 Pornită „într-o doară”, aflăm, ediția de *Opere* (23 de volume) a fost „clădită în furtună”, recapitulează, „cu bune și cu rele”, memorialistul, considerându-se o „călfă” a marelui ardelean. Cercetând dipticul *Rebreniana* (Editura Academiei Române, 2017), adunând „studii, articole, documente”, risipite în timp, Niculae Gheran, valorificând copiile epistolarului, ne face părtașii acestor „însemnări de front” (v. *Cuvânt înainte și înapoi*) și, îndreptățit, se întreabă: unde or fi „viitorii gherani”? Într-adevăr, N. Gheran – nota N. Manolescu – ar fi „unul dintre ultimii mohicani” și, constata criticul, „după ei, nu vine nimeni” (v. *Rebreniada lui Niculae Gheran*, în *România literară*, nr. 26/2017, p. 9).



Radu-Anton Maier

Încremenire, 60 x 100 cm, 2002, acrilic pe pânză



# Cum este posibilă o antropologie a morții?

Nicolae Iuga



Radu-Anton Maier

Înmodare eșuată, 58 x 81, 2007, acrilic pe pânză

Întrebarea: „Ce știm despre moarte?” ar trebui reformulată – cred – astfel: „Oare putem ști cu adevărat ceva despre moarte?” Și foarte probabil răspunsul va trebui să fie negativ. Pentru că despre moarte nu putem ști propriu-zis nimic. De exemplu putem accepta, împreună cu Max Scheler<sup>1</sup>, că moartea este sacrificiul pe care individul trebuie să-l sufere pentru perpetuarea speciei, dar cu toate acestea moartea nu este o experiență în sensul propriu al termenului<sup>2</sup>. Moartea este ceva ce niciodată nu experimentăm noi, ci întotdeauna i se întâmplă altcuiva. Asistăm muți și neputincioși la ea, ca la un ceva de neînțeles. Spectacolul vieților și al morților individuale, succesive și accidentale ni se înfățișează, potrivit unei grandioase metafore a lui Pierre Teilhard de Chardin<sup>3</sup>, ca acela al unor rachete, care urcă urmând săgeata timpului și nu se etalează decât pentru a se stinge, care urcă până la epuizare într-un curent general coborător.

Iar atunci când moartea ni se întâmplă nouă, în sfârșit, iarși nu este o experiență, din cel puțin două motive. Întâi, pentru că ni se întâmplă o singură dată, deci nu este ceva repetabil și experimentabil în sens științific. În al doilea rând, chiar dacă ar fi să înțelegem ceva din propria noastră moarte, noi nu putem comunica nimic din ceea ce tocmai am experimentat strict individual. De aceea moartea este, cum spune și E. M. Forster<sup>4</sup>, numai ceva anticipat și de neînțeles. Pe scurt, știința care se bazează pe experiență repetabilă, observabilă și comunicabilă, nu poate afla nimic și nu ne poate spune nimic despre moarte.

Dacă admitem că nu putem ști nimic despre moarte, asta nu înseamnă că nu putem să ne gândim la ea în fel și chip. În fond, aici ni se relevă pregnant diferența între cunoaștere și gândire, în sensul că cunoașterea presupune existența unui obiect, iar gândirea nu. Există sisteme filosofice – al lui Immanuel

Kant de exemplu – din care se poate deriva ideea că cunoașterea este o gândire cu obiect, în timp ce gândirea este o cunoaștere fără obiect.

Putem observa că există preocupări de ordinul științelor istorice, istoriile religiilor bunăoară, care ne pot prezenta scrupulos ce au crezut despre moarte și viața de dincolo credincioșii care au aparținut vechilor religii dispărute, sau ce cred încă despre moarte credincioșii religiilor existente și în prezent. Există și un capitol vast al antropologiei consacrat temei: cum au conceput oamenii din diferite timpuri și civilizații spiritele morților, cum s-au raportat la acestea, ce au crezut sau cred despre nemurirea sufletului, despre Judecata de Apoi, despre geografia lumii de dincolo sau despre divinitățile subpământene. Dar acestea nu sunt o cunoaștere propriu-zisă, ci este vorba de simple colecții de cunoștințe despre credințe, despre idei religioase, sau despre simple bizarerii – toate acestea având în comun faptul că sunt lipsite de obiect. Totul cade sau re-cade în teritoriul subiectivității pure, fără să putem ști vreodată în mod pozitiv dacă acestor reprezentări le corespunde în mod real ceva dincolo de moarte, într-o posibilă existență postumă și, dacă da, ce anume. Și cu cât posedăm mai multe astfel de cunoștințe de ordin istoric și suntem conștienți că au o semnificație pur istorică, cu atât suntem mai detașați de ele, fără să credem efectiv în niciuna. O posibilă Antropologie a morții prezintă exact acest neajuns, anume că este doar antropologie și atât, adică o antropologie autosuficientă și autoreferențială, o imagologie umană imanentă, fără punerea unui conținut ca fiind pozitiv (*positum*) în transcendență, o fenomenalitate fără un în-sine al ei, o fenomenologie din care nu se degajă nici un spirit, o „fizică” fără o interogație metafizică, o cunoaștere care – spre deosebire de Teologie – este numai despre Om și care face abstracție de Creatorul său, o amputare a relației dintre

Dumnezeu și Om de unul dintre termeni, tocmai de termenul care o face să fie vie.

Prin urmare, știința în general și antropologia în particular lasă aici un imens gol. Locul poate fi umplut de alte două tipuri de demers: literatura de ficțiune și credința religioasă. Autorul de literatură, prozator sau poet, poate să-și imagineze despre moarte și despre lumea de dincolo orice, fără opreliști<sup>5</sup>. Condiția nu este ca discursul poetic să fie adevărat în sensul corespondenței cu o realitate oarecare (*adequatio rei et intellectus*), ci condiția este ca poetul, la fel ca și profetul, să fie convingător. Cum ar fi Lev Tolstoi în *Moartea lui Ivan Ilici*, de exemplu. Dar și aici, întocmai ca și în știința antropologică, totul este din nou relativ la subiect, respectiv la imaginația și la capacitatea de fabulație a artistului.

Abia credința vine cu o certitudine. Dar este vorba de o certitudine suficientă numai subiectiv, nu și obiectiv. Certitudinea care este suficientă atât subiectiv cât și obiectiv se numește – după Immanuel Kant – știință, iar certitudinea care este suficientă numai subiectiv, nu și obiectiv, este credința<sup>6</sup>. Certitudinea subiectivă a credinței poate să conteze foarte mult, decisiv, însă este mai greu de înțeles.

Pentru o înțelegere mai adecvată a fenomenului credinței, Léon Chestov ne propune un termen de comparație, sub forma unui experiment mental de asemenea contrafactual. Să ne imaginăm – spune el – că toți oamenii ar fi orbi de la natură, că asta ar fi starea lor normală<sup>7</sup> și că foarte rar, o dată la câteva sute de ani, ar apărea câte un singur om înzestrat cu vedere. Acesta, spre deosebire de ceilalți, ar vedea lumea culorilor în toată splendoarea ei, ar vedea lumina și depărtările, zorile și amurgul, infinita varietate a unor perisabile forme de existență. Apoi el ar încerca, prin cuvinte, să împărtășească cele văzute și celorlalți oameni, rămași cu desăvârșire orbi. Evident, multe dintre lucrurile văzute vor fi incommunicabile din lipsa termenilor de comparație, iar despre altele orbii își vor face o imagine foarte vagă, fără o corespondență clară cu realitatea. Probabil unii dintre nevăzători vor ridica exigența imposibilă ca faptul vederii să fie repetat într-un experiment provocat și în condiții ținute sub control. Cu alte cuvinte, vor pretinde o verificare „științifică”, în caz contrar fiind tentați să taxeze vederea drept vedenie, nu viziune. Deci, credința ar putea fi definită ca o vedere singulară inspirată de sus, irepetabilă și transmisibilă nouă, orbilor, prin întemeietorii de religii, prin profeți, prin marii inițiați. Cu timpul, lava fierbinte a credinței originare se răcește și se cristalizează în dogme<sup>8</sup>, care pot fi împărtășite oamenilor prin formule și simboluri.

## Note

- 1 Max Scheler, *Le sens de la souffrance*, F. Aubier, Paris /f. a./, p. 9.
- 2 Nicolae Iuga, *Le Cercle et l'Arbre de la Vie*, Ed. Limes, 2007, p. 30.
- 3 Pierre Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*, Ed. Seuil, Paris, 1970, p. 36.
- 4 E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 53-54.
- 5 Nicolae Iuga, op. cit., p. 31.
- 6 Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moiscu, Editura Științifică, București, 1969, p. 91.
- 7 Léon Chestov, *Apothéose du déracinement*, Paris, J. Schiffrin, 1927, p. 134.
- 8 Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1948, p. 218.



# Intrare-n muncile de primăvară (II)

Christian Crăciun

Ultima *Elegie* este încheierea Cinei tainice. Rotundul Mesei finale se împlinește. Sorin Dumitrescu a dat în cartea sa citată importanța cuvenită acestei *Elegii* din punctul de vedere al Cinei apostolice. Un poem rătăcit printre cele finale din existența poetică nichitiană se numește *Taina fără de cină* și are această interogație teribilă: „Ce mai faci tu cu vinele și arterele mele/mai împletești tu din lâna lor sângeroasă/o îmbrăcăminte a frigului?/De ce ai azvârlit pe feastră carnea mea fierbinte?/De ce ai aruncat cu scheletul meu în arbori?/Ce tristețe a ta mă văduvește de cuvânt?/De ce vrei tu să nu mai fiu când sînt?/De ce calci pe pletele mele retezate/ca pe ruina aburindă de zid de la cetate?/De ce ești tu atât de crudă/iubita mea de Iudă!/De ce?” Îmbrăcămintea de frig este îmbrăcămintea trupului de carne, vine, și artere care i-a fost dată omului după pierderea trupului de slavă din paradis. Iar trupul acesta se pulverizează, iar și iar, în poezia insistent cercetătoare a elegiacului. Și, în acest context, trebuie citat neapărat și scurtul *Nod 23*, care, nu știu de ce, nu se află în ediția Condeescu, *Ordinea cuvintelor*. „Mi-am furat trupul de copil,/l-am înfășat/ și l-am pus într-un coș împletit, - /și l-am azvârlit în fluviu/ să se ducă și să moară în deltă.//Nenorocitul, tristul și tragicul de pes-

car milos/mi-a venit cu el în brațe/tocmai acum!” Bine-cunoscutul scenariu veterotestamentar culminează cu (de fapt are ca bază) ultimul vers. Acest *acum*, biblic el însuși, este timpul kairosului, care înseamnă găsirea trupului (copil) ca aflare a morții. Trup ce îi este dăruit de chiar Acela care s-a întrupat, pescarul minunat, „nenorocitul, tristul și tragicul”. Pentru a muri. Aici suntem în miezul semantic al „primăverii” în care moartea și viața se întrepătrund și se alege una de alta. Este acea alergare care constituie miezul *Elegiei* de față. „Voi alerga, deci, în toate părțile/deodată...”

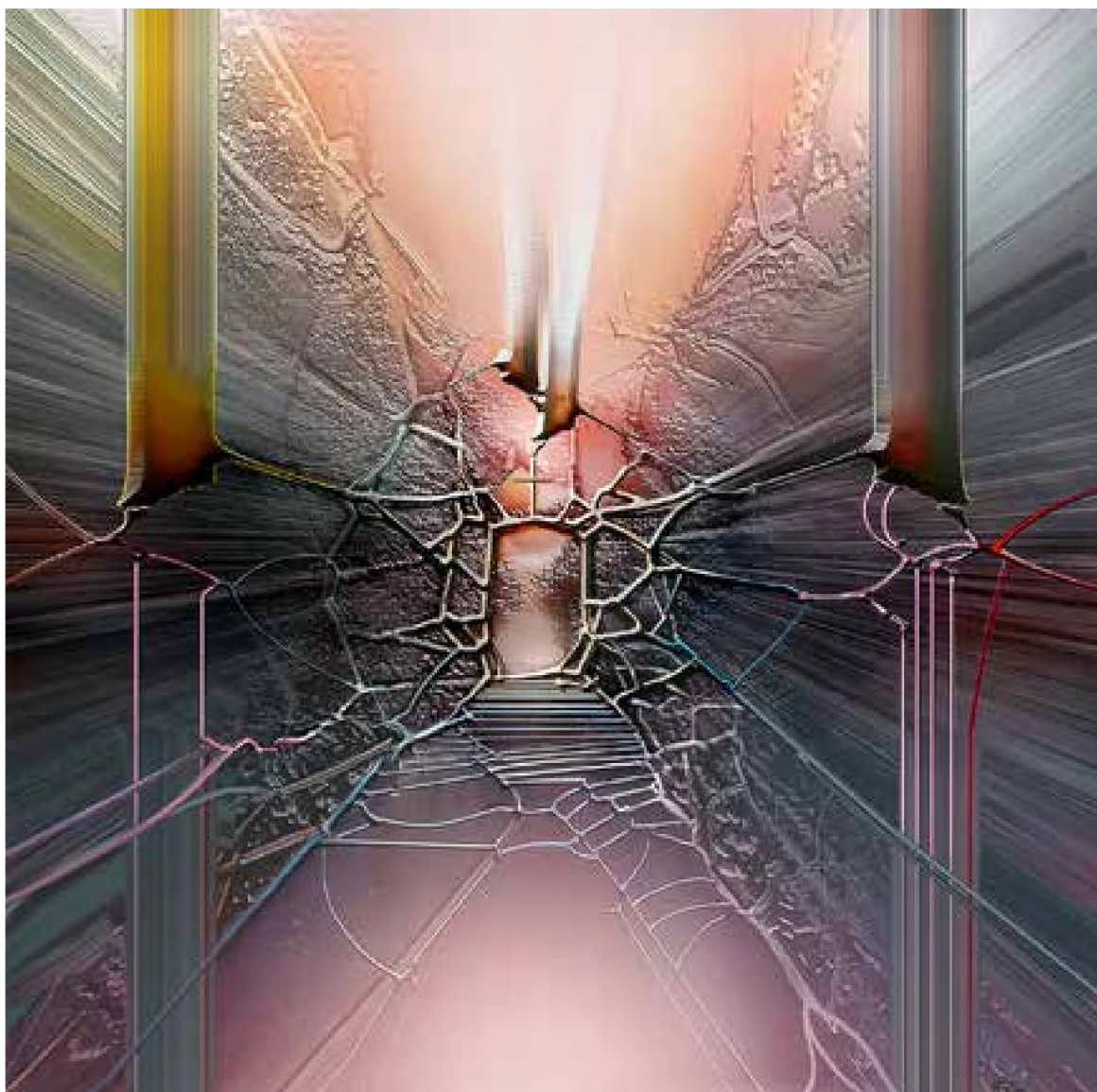
Pentru ca Partea a VI-a să înceapă cu vizualul, genezicul „Iată-mă”. Prezența, ivirea, surpriza de a fi („ce mirare că sunt” spunea încă de foarte tânăr) sunt energii ale poeziei nichitiene. Revine la ele insistent. Ce sunt „muncile de primăvară”? În niciun caz munci ale pământului, ci munci ale sinelui asupra sa însuși! „Cină a înăuntrurilor”, o numește Sorin Dumitrescu<sup>1</sup>. „Dacă elegiaca *Cină a înăuntrurilor* ipostatice și *impasurilor* lor trimit (sic!) în mod cert cititorul la presupusa imagine a unui straniu sobor „apostolic”, doar o lectură teologică a textului poetic poate recunoaște în *în-lăuntru* accesibil numai prin „muncile de primăvară” și numai cu „moartea pre moarte călcând” - realitatea teologică a Înăluntruului Împărăției,

dimensiune nelumească râvnită dar străină ficțiunilor mentale ale celor 11 dimensiuni teoretice, imaginare și sacrale ale înăluntruului”. Alergarea nu este aici numai un semn, ci de-a dreptul un simbol al răsăririi (iată-mă!), „cu steaguri de singurătate, cu scuturi de frig...”. Atac și apărare. Existență. Căci singurătatea, al cărui vierme roade lăuntric lăuntru, este, reamintesc supra-tema elegiacului Nichita (nu numai cel din *Elegii*, tot). „Înapoi spre mine însumi alerg”. Reculegerea, regăsirea de sine este o luptă, o „muncă” în sens herculean. O trudă care presupune dez-lumirea: „smulgându-mă de pretutindeni,/ smulgându-mă de dinaintea mea,/dinapoia mea, din dreapta, și/din stânga mea, de deasupra, și/de dedesubtul meu, plecând/de pretutindeni și dăruind/preututindeni semne ale aducerii-aminte:/cerului – stele,/pământului – aer,/umbrelor - ramuri cu frunze pe ele”. Exercițiul acesta spiritual al desprinderii de tot are, cum se vede, urmarea de a reda lucrurilor esența lor, văzutul lor, frumusețea lor: cerului, stele; pământului, aerul, copacilor umbra frunzelor. Să nu lăsăm neobservată „tăietura” versurilor din acest pasaj: în modul cel mai firesc s-ar fi putut face după unitățile gramaticale și de sens. Poetul le frânge ca și cum ar vrea să ne atragă atenția că facilul continuității este înșelător. Sfârșiturile de vers după „și”, „plecând”, „dăruind” marchează un fel de sincope ale eforturilor, o pauză de respirație pentru adunarea puterilor și alergarea mai departe. Ritmurile interioare sunt esențiale la un poet cu urechea muzicală a lui Nichita Stănescu. Vorbesc de muzica secretă a lumii și a ideilor, „semne ale aducerii aminte”.

Partea a VII-a este o pregătire „teoretică” a încheierii. Are formă imnică, invocativă, adresată fiind trupului. „Mirat de el însuși” – singurătatea și mirarea fiind cele două atribute fundamentale ale atitudinii față de corp. Este un interludiu, doar două strofe, dar cât de important! Trupul face parte din „operele imperfecte”, „în prezența sferelor”. Teribilă oglindire! Și a soarelui, așteptând „să-i crească luminii un trup pe măsură”.

Ultima parte a *Elegiei* este cea mai importantă pentru întregul ciclu, crede Sorin Dumitrescu. „Adevărat, adevărat vă zic vouă că dacă grăuntele de grâu, când cade în pământ, nu va muri, rămâne singur, iar dacă va muri, aduce multă roadă” (Ioan. 12.24). De aici trebuie începută lectura *Elegiilor*. „A intra curățit în muncile de primăvară” asta înseamnă.

*Elegia a zecea* era construită pe sintagma „sînt bolnav”. Era, simplu spus, boala de a fi și de a fi *insuficient*, a nu epuiza existența, a nu avea acces la transcendent. Aici, autorul era un magnific poet existențialist. A unsprezecea simfonie nichitiană trece dincolo de acest prim prag, poetizând parabola seminței. „Dar mai înainte de toate,/noi suntem semințele și ne pregătim/din noi înșine să ne azvârlim în altceva/cu mult mai înalt, în altceva/care poartă numele primăverii...”. Depășirea subiectului, așa ar putea fi denumită această ultimă etapă, „didactică”, din devenirea liricii sale. După alergarea, fluiditatea, metamorfoza continuă, acum totul culminează în oprire, în „a te sprijini de propriul pământ”. Se face o discretă trecere la persoana a doua, un fel de „învățăturile cuiva către fiul său”. De fapt, către sine însuși, ajuns în stadiul suprem al înțelepciunii de sămânță. Este ieșirea din iarnă, din recele ființei. Poezia *Elegiilor* era o poezie gnomică, nu estetică. Rostirea voit obscură, ca de apoftegme „presocratice”, pe care le parafrazează uneori la limita parodiei, este tot un exercițiu



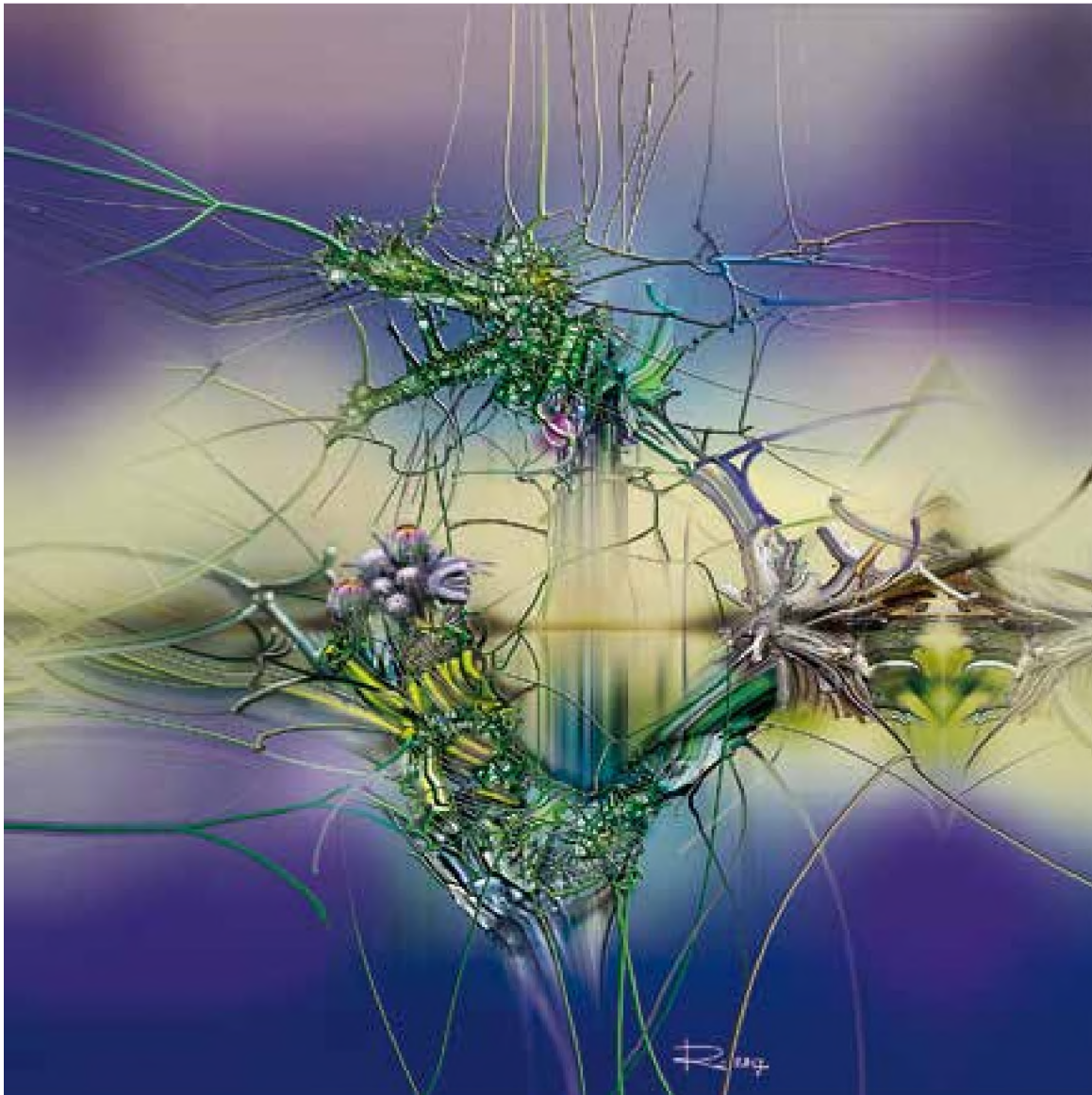
Radu-Anton Maier

Golgota III, 100 x 100 cm, 2008, acrilic pe pânză



„în căutarea tonului”, adică a unui limbaj de necuvinte. Este o cauzalitate sugerată în versurile acestea dificile: te poți sprijini de propriul pământ numai dacă ești sămânță. Când te poți deschide din iarna morții scheletice („iarna își lichefiază oasele ei albe și lungi”) către înflorire și rod. Primăvara este „spațiu sferic”, adică exact cel înaintea căruia bietul trup se sfia de imperfecțiunea sa. Primăvara este împlinire. „A intra curățit în muncile de primăvară” este un vers-enunț căruia nu i s-a acordat suficientă atenție. „Acum voi sunteți curați din pricina cuvântului pe care vi l-am spus” (Ioan 15.3) le spune Iisus ucenicilor, înainte chiar de a începe „muncile”, patimile primăverii Sale. „Primăvară dulce” îl numește Maica Sa în cântarea *Prohodului*. Ultima elegie este cea a purificării. „Dar mai înainte de toate,/noi suntem semințele...” este versul în jurul căruia crește *Elegia* din urmă, versul care marchează deschiderea întregului ciclu. Sublinierea retorică, aproape prozaică (poetul își permite uneori să se joace cu aceste variații de ton): „mai înainte de toate” decupează, pentru a evidenția, enunțul succesiv. Mai ales că se repetă la începutul ultimelor două strofe ale poemului. Ochiul și inima sunt organele la care cântă acest final, în forme imaginative recurente în poezia lui Nichita Stănescu. „...noi suntem/cei văzuți din toate părțile deodată,/ca și cum am locui de-a dreptul într-un ochi,/sau un câmp, pe care-n loc de iarbă/cresc priviri - și noi cu noi înșine/deodată, duri, aproape metalici,/cosim firele, astfel ca ele/să fie aidoma tuturor lucrurilor/în mijlocul cărora trăim/și pe care/inima noastră le-a născut”. Inima își reproclamă centralitatea și funcția genezică. Totul pornește și se întoarce (de) la inimă. Topirea realității anticipează versul cel mai „abstract” al poemului: „A fi în lăuntru fenomenelor, mereu/inlăuntru fenomenelor”.

Semiotica textului poetic nichitian este un fel de provocare continuă, el semnalizează tot timpul altceva, te aruncă vertiginos pe traiectorii surprinzătoare, tocmai pentru că discursivitatea simplă metaforică a limbajului îi apare de la un moment dat încolo insuficientă. Inima, sursă și țintă a lumii, și ochiul în care locuiești, ești condamnat la o prezență totală, sunt legate de versuri aflate câteva strofe mai înainte, pe care le aduc acum în discuție. „A te sprijini de propria ta țară...”. Rostire periculos ambiguă, de fapt cuvântul nu are a face cu un circumstanțial patriotism, ci cu etimologicul pământ, și cu „topirea” într-o rodire a cărei deschidere este primăvara. *A unsprezecea elegie* este una a deschiderii. Că Nichita Stănescu intuiește sensurile adânci ale conceptelor lirice cu care lucrează nu mi se pare deloc surprinzător. Mai degrabă noi suntem prea blocați în scepticismele noastre epistemologice pentru a acorda totală încredere poeziei. A ne scufunda în ea. De ce, de exemplu, nu am apropia acest final de cunoscutele analize heideggeriene din *Originea operei de artă* asupra conceptului de pământ (die Erde)? „Pământul este locul în care deschiderea readăpostește ca atare tot ceea ce se deschide. În tot ceea ce se deschide, pământul apare în chip esențial drept cel care adăpostește”. Nu marchează această viziune absconsă, de o maximă stranietate spune comentatorul, a filosofului scopul însuși al alergării existențiale spre căutarea temeiului solid în care sămânța poate încolți? „Esența pământului ca cel-care-poartă-și-se-închide, ca cel care nu e constrâns la nimic, nu se dezvăluie însă decât



Radu-Anton Maier

Vegetație VI, 100 x 100 cm, 2017, acrilic pe pânză

prin înălțarea într-o lume, prin reciprocitatea adversă existentă între pământ și lume. Această dispută este pusă ferm în întruchiparea operei și devine manifestă prin intermediul ei<sup>2</sup>. Nu este mai criptic textul poetic decât cel al filozofului, și nici invers. O lectură reciproc luminătoare poate fi o experiență spirituală. Să nu ometem observația că opera apare, înălțându-se, „prin reciprocitatea adversă existentă între pământ și lume”. Jocul acesta pune în mișcare halucinantă mașinărie de imagini a *Elegiilor*. Saltul amintit în final, „din noi înșine să ne azvârlim în altceva” este saltul ontologic al seminței. Care devine primăvară. Adică înviere. Adică „A fi înlăuntru fenomenelor, mereu/inlăuntru fenomenelor”. Cuvinte emblemă pentru încercarea de a înțelege „lumea”. Locul în care ești. Pentru că verbul *a fi*, insistent reluat, rezumă ca lovitură de gong final al întregului ciclu. „Omul fantă” era mult mai spectaculos, ca vehemență a imaginilor, decât această „banală” sprijinire pe pământ și întoarcere la prim-ordial. Dar „omul fantă”: „El vine din afară”. El nu a intrat înlăuntru fenomenelor. Este, poate, drumul inițiat al *Elegiilor*. *Omul fantă* este poemul introdus între *Elegiile a noua și a zecea*. Cel care, discret dar foarte puternic din punct de vedere simbolic și semiotic, împlinește cifra apostolică a poemelor. Deci de la a veni din afară la a fi înlăuntru fenomenelor. Un traseu. „Pământul lui «a fi»/își trage aerul din pământul/lui «a nu fi»./Nu se știe cine îl respiră pe cine”. Pământul lui „a fi” are numele primăverii, al curățeniei, al însămânțării în ultima dintre elegii.

Experimentalismul poeziei nichitiene, al utilizării „necuvintelor”, are ca scop această aruncare (proiectare) nu „în lume”, ci înlăuntru

fenomenelor. „Propriul tău pământ” este pământul din care ai fost făcut și în care te întorci. Ca sămânță, purificat, curățat de muncile de primăvară. Nu intru într-o analiză complicată a simbolisticii seminței, respectiv a pământului. Este evident că imaginile lui Nichita vin din străfunduri jungiene inaccesibile omului (și limbajului) obișnuit. „Se pare că există zone în care literatura se revelează ca o *explozie a limbajului*”<sup>3</sup> spune alt cercetător al imaginarului. Încheierea nu se poate referi decât la un verb care ne oferă una dintre cheile hermeneutice. Pământul însemnând rezistență, poetul nostru nu apelează la un verb facil indicativ, de pildă *a te întoarce* în propriul pământ. Imaginea pe care o obține: „A fi sămânță și a te sprijini/pe propriul tău pământ” este o încheiere în care lipsește predicatul verbal. Enunțul dublu infinitiv oferă tonul apodictic atât de iubit de poet. Iar verbul survine cu un maxim efect de surpriză. Ce vrea să însemne, aici, *a te sprijini*? Este o oprire, un popas, o odihnă după muncile de primăvară. Este acel moment în care Dumnezeu se uită și „a văzut că este bine”. Tăria pământului, rezistența lui permit privirea retrospectivă asupra Lucrării. Iar pământul este și corporalul, trupul azvârlit în altceva care este numele primăverii...

#### Note

- 1 Sorin Dumitrescu, *Tablou cu orbi*, ed. cit., p. 42;
- 2 Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. Humanitas, 1995, pp. 66/97;
- 3 Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, ed. Univers, 1998, p. 9;



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

Iulian Cătălui

## Fabula în Grecia și Roma antică

În Grecia antică au circulat tot mai des „motive fabuliste”, după unii mituri, după alții fabule, atestate încă din secolul al VIII-lea î. Hr. la poetul Hesiod: *zȘoimul și privighetoarea; Povestea Pandorei; Prometeu și plăsmuirea primilor oameni; Astraia, întruchipare a dreptății, se retrage printre țărani, mai înainte de a părăsi pământul bătuit de răutate; etc.*<sup>1</sup> De altfel, prima fabulă cunoscută din Grecia antică este chiar *Șoimul și privighetoarea*, pe care o povestește Hesiod, în poemul său didactic *Munci și zile*, scris în hexametri dactilici, fiind vorba de o biată și neputincioasă privighetoare prinsă în ghearele ascuțite și strașnice ale unui șoim sadic și cinic care, în plus, îi face și o morală de tip arogant<sup>2</sup>. Această proto-fabulă are rolul de a ne face să cugetăm asupra „noțiunii de dreptate”, cu ajutorul unui raționament antitetice în care protagonistul exploatează excesiv poziția sa de forță, de putere, totuși, în final, omul dreptății se îmbogățește, în timp ce cel al excesului (*hubris*) pierde totul<sup>3</sup>. În jurul anului 640 î. Hr., în *Epodele* importantului poet Arhiloh din Paros, căruia i se atribuie crearea versului iambic, sunt dezvoltate, sub formă de tâlcuri satirice, „motive fabuliste”: *Vulturul și vulpea; Vulpea și ariciul; Vulpea și leul*, iar paralel, într-un poem satiric despre femei, Semonides din Amorgos folosește o „bogată tipologie animalieră”<sup>4</sup>. Fabula va lua amploare în Grecia mai ales cu ajutorul marelui Esop, care a trăit în secolul VI î. Hr. și care e considerat aproape în mod unanim „părintele fabulei”, un fel de Herodot al acesteia. H. J. Blackham compară fabulele esopiene cu „un alfabet al umanității din care o limbă este făcută să noteze și să transmită primele certitudini filozofice”<sup>5</sup>. Esop a scris despre teme generale și universal-valabile care au deschis larg calea fabuliștilor de mai târziu și, în plus, el nu s-a bazat doar pe animale sau pe tot soiul de jivine și jigăanii ca punct central sau focalizator al poveștilor sale, ci a folosit și obiecte personificate, plante și chiar zei<sup>6</sup>. Savanții susțin că Esop s-a reprezentat și în fabulele sale sub forma unui bătrân înțelept care ar interveni aproape ca un zeu în anumite situațiuni pentru a prezenta sau a da lecții inteligente persoanelor pierdute din punct de vedere moral<sup>7</sup>. În perioada marilor clasici greci, Socrate însuși ar fi pus în versuri fabule de Esop, cât timp a fost închis, înainte de a muri auto-otrăvit și ar fi explicat abordarea fabulelor în felul următor: „Poetul trebuie să ia ca material miturile. [...] De aceea am ales miturile la îndemâna mea, aceste fabule de Esop pe care le știam pe de rost,

și pe care le-am luat din întâmplare”<sup>8</sup>. Biograful Diogene Laerțiu îi atribuie chiar lui Socrate o fabulă, care începea astfel: „Într-o zi, Esop le-a spus locuitorilor din Corint că virtutea nu trebuie supusă judecării poporului”, dar cu toate acestea, acesta este un precept astăzi asociat de obicei cu filozoful mai degrabă decât cu fabulistul, Socrate folosind, fără îndoială, numele de Esop pentru a-și transmite preceptele și ideile prin intermediul apologiei<sup>9</sup>. În secolele IV-III î. Hr., au căpătat o circulație tot mai largă culegeri de fabule în proză, dar și versuri, care for fi preluate de sau prelucrate de faimosul *Corpus Aesopicum* bizantin; astfel de texte, bucați pentru exercitarea sau exercițiile tinerilor în școlile de retorică și, ulterior, la gramatici<sup>10</sup>. Aristotel definește în *Retorica*, cartea a III-a, specia fabulei și se referă la un episod al *Vieții lui Esop*, în care fabulistul prezentase una din pildele sale<sup>11</sup>. Stagiritul amintește de fabulă și în primul capitol al *Poeticii*, vorbind însă despre arta poetică și despre formele ei, despre influența fiecăreia în parte și despre felul cum trebuie să alcătuim *fabula* (totuși, în alt context, al *mitos*-ului, ca ansamblu de fapte care alcătuiesc subiectul, conținutul unei opere poetice), dacă vrem ca poezia să fie frumoasă<sup>12</sup>. Aici, mai poate fi amintit și Demetrios, un orator atenian originar din Faleron, un student al lui Teofrast (poete și al marelui Aristotel însuși) și unul dintre primii peripatetici<sup>13</sup>, a publicat prima antologie de fabule atestată istoric, această antologie, pierdută din păcate, dând naștere la numeroase versiuni, una din ele fiind păstrată sub forma unui „ansamblu de manuscrise” datând probabil din secolul I și numită *Augustana*; la această colecție se face de fapt referire când se menționează astăzi „fabulele lui Esop”.



Radu-Anton Maier  
100 x 100 cm, 2017, acrilic pe pânză

Desfrunzit,

Din Grecia, fabula ajunge ineluctabil la Roma, unde pătrund o serie de ediții ale fabulelor și redactări ale *Vieții lui Esop*<sup>14</sup>. Motive fabuliste pot fi găsite la Lucilius (180 – 102 î. Hr.), unul dintre primii creatori ai satirei romane și la Horațiu (65 – 8 î. Hr.), marele poet clasic Horațiu propunând o adaptare remarcabilă a *Șobolanului de oraș și șobolanul de câmp*, din ale sale *Satire*, pe care unii critici literari o consideră superioară versiunii lui Jean de La Fontaine<sup>15</sup>. El va fi urmat de Fedru (secolul I d.Hr.), care ar fi fost un sclav, născut în Tracia, dus prizonier la Roma, eliberat de împăratul Augustus, a scris fabule în sexteți iambici în timpul domniei lui Tiberiu, dintre care multe probabil s-au pierdut și căruia îi datorăm șase cărți de fabule, dintre care prima se deschide cu *Lupul și Mielul*<sup>16</sup>. Cu această culegere scrisă în întregime în versuri, Fedru va face cu adevărat din fabulă un gen poetic în sine, el nu numai că îl adaptează pe Esop în latină, dar demonstrează și originalitate: dintre cele 126 de fabule ale sale, mai puțin de jumătate sunt împrumutate direct de la Esop<sup>17</sup>. Fabulele fedriene preiau modelul celor ale lui Esop, dar cu o atitudine diferită: Fedru nu este, de fapt, ca Esop, fabulistul unei lumi rurale, ci al unui stat evoluat în care domnesc fără opreliști „lăcomia și asuprirea” și, cu toate că fabulele sale nu au reprezentat atacuri personale, Fedru a fost totuși persecutat de Seianus, puternicul prefect al pretoriului al crudului împărat Tiberiu<sup>18</sup>. În fabulele pesimist-sceptice ale lui Fedru, bățul triumfă întotdeauna asupra celor slabi, care sunt invitați să demisioneze sau, în cel mai bun caz, să caute un compromis acceptabil în relațiile cu puterea<sup>19</sup>. Alți autori ai lumii clasice greco-romane au fost poetul Babrius (secolul al III-lea d. Hr.), un roman elenizat contemporan cu Fedru, care a rescris fabulele esopice în limba greacă și le-a pus în versuri, existând două colecții ale lui, ce însumează 123 de fabule, conținând multe elemente *orientale*, dar reflectând influența culturii și a metricii latine<sup>20</sup> și poetul latin Avianus (secolul al IV-lea d.Hr.) care a lăsat 42 de fabule, din care majoritatea sunt adaptări din Fedru, dar multe nu sunt atestate în nici o altă parte și sunt foarte bine construite<sup>21</sup>. De asemenea, contemporanul lui Avianus, retorul grec Athonios din Antiohia, cunoscut pentru lucrarea sa *Progymnasmata*, un manual despre retorică și elementele acesteia, a lăsat și el o culegere de 40 de fabule în proză, în siajul și stilul lui Esop<sup>22</sup>.

## China

Fabula are o istorie foarte lungă în China și exista deja sub formă orală cu 3.000 de ani înainte de era noastră; în epoca *Chunqiu* (sau Perioada de Primăvară și Toamnă, numită astfel după cronică acelor vremuri, *Analele Primăverii și Toamnei*, atribuite în mod tradițional filozofului Confucius, care narează evenimentele Statului Lu (din 770 î.Hr. până în 481 î.Hr.)<sup>23</sup> și a Regatelor Combatante, a devenit un gen literar în sine și și-a făcut apariția într-o serie de lucrări din epoca pre sau proto-Qin, dar toate cărțile din această perioadă au fost, din păcate, distruse la ordinul puternicului împărat Qin Shi Huangdi în 213 î.Hr. Fabulele chinezești nu sunt asociate cu stilul unui singur autor, iar limba actuală păstrează amintirea fabulelor lui Zhuangzi și a multor fabule populare anonime<sup>24</sup>. Acestea



reflectă aspirațiile ori năzuințele, revendicările și idealurile chinezilor obișnuiți astăzi, încă le citim și învățăm din ele, deși au și un aer tezis-to-demonstrativ. Multe fabule chinezești au devenit chiar populare expresii din patru cuvinte, cum ar fi „Zhuang zhou meng die”, care evocă visul fluturului al victimei Zhuangzi<sup>25</sup>. Cuvântul chinezesc pentru fabulă a apărut pentru prima dată în Capitolul „Fabula” a lui Zhuangzi și înseamnă „a exprima gândurile prin cuvinte” – ceea ce este comparabil cu sensul original al cuvântului fabulă în latină și greacă.

Fabulele chinezești pot fi împărțite în patru genuri, în funcție de epocă<sup>26</sup>: 1). *Fabulele filosofice ale erei pre-Qin*: Acest gen literar a apărut și s-a dezvoltat în timpul erei pre-Qin, dar își va cunoaște epoca de aur în perioada Regatelor Combatante. Fabulele apar în lucrări ale diferitelor școli unde sunt folosite pentru a expune idei filozofice și politice, așa cum este cazul *Visului fluturului* de arhicunoscutul Zhuangzi; 2). *Fabulele disuasive ale dinastiei Han*: Temele și stilul fabulelor dinastiei Han sunt moștenite din epoca pre-Qin, scopul acestor fabule fiind realizarea unificării și stabilității noului imperiu feudal. Este vorba despre educarea bărbaților prin lecțiile istoriei. Cele mai cunoscute fabule sunt: „Mantissa care vânează o cicadă”, „Omul care s-a închinat dragonului”, „Cântarea la lăută în fața bivolilor” etc.; 3). *Fabulele satirice sau ironice ale dinastiei Tang și Song*: fabulele scrise în timpul dinastiei Tang și Song folosesc alegoria în scopuri mai mult satirice decât filosofice. Majoritatea reprezentanților de frunte ai mișcărilor literare au scris fabule. Cele mai cunoscute sunt fabulele lui Liu Zongyuan și ale lui Ouyang Xiu. Odată cu ascensiunea budismului în această perioadă, fabulele străine apar în traducere în textele budiste; 4). *Fabulele umoristice din dinastiile Yuan, Ming și Qing*: în timpul dinastiei Yuan, Ming și Qing, fabuliștii cultivau în principal povești amuzante. Este cazul unor autori majori precum Liu Ji, Song Lian, Liu Yuanqing etc.

## India și Persia

Fabula s-a bucurat de un succes remarcabil în India. Unele le găsim deja în marea epopee *Mahābhārata*, fondatoarea hinduismului, precum și în poveștile lui Jataka și Kathāsaritsāgara<sup>27</sup>, dar cea mai importantă culegere se află în *Pañchatantra/ Panciatantra* („Cele cinci cărți ale înțelepciunii”). Scrisă inițial în sanscrită între 300 și 570 d. Hr. de un brahman pe nume Pilpay în/ din regiunea Kashmir, această colecție de fabule a fost menită să-i învețe pe prinți înțelepciunea și succesul în viață, și a cunoscut nenumărate revizuri și versiuni derivate, dintre care una se numește *Hitopadesha* sau *Instrucțiunea utilă*, datând din secolul al XII-lea<sup>28</sup>. Găsim în *Panciatantra* bestiarul obișnuit de fabule (măgar, leu, maimuță, șarpe etc.), cu diferența că doi șacali, Karataka și Damanaka, joacă rolul vulpii europene, în timp ce uneori se comportă în mod stupid<sup>29</sup>. Această culegere fabuloasă, adevărată capodoperă a genului, include 70 de fabule, majoritatea în proză. Cartea lui Pilpay este introdusă în Persia de către regele sasanid Khosrau I (531-579) care, după ce aflase despre existența în India a unei lucrări care conținea sursa întregii pregătiri intelectuale, îl instruiseră pe medicul său să o obțină neapărat<sup>30</sup>.



Radu-Anton Maier Buchet V, 100 x 100 cm, 2019, acrilic pe pânză

Lucrarea a fost tradusă apoi în persană mijlocie sub titlul *Kalileh va Demneh*, care este cea mai veche versiune a *Panciatantrei* la care ne putem întoarce, originalul indian al vremii neajungând la noi<sup>31</sup>, dar, după cucerirea Persiei de către arabi în secolul al VII-lea, a fost tradusă în arabă sub titlul *Kalila wa Dimna* (sau *Kelileh va Demneh*) de către Abdullah Ibn al-Muqaffa (c. 750), care a transpus relatările originale într-un context arab, fabulele fiind inserate într-o poveste continuă în care cei doi șacali – Calila (Karataka) și Dimna (Damanaka) – sunt protagoniști. Nicio lucrare originară din India nu a fost atât de răspândită<sup>32</sup>, astfel, cu peste 200 de versiuni în aproximativ 60 de limbi, inclusiv turcă, siriacă, malaieză și etiopiană<sup>33</sup>, a influențat literaturile din Asia, Africa de Nord și Europa<sup>34</sup>. În 1263, scriitorul italian Giovanni da Capua a tradus versiunea ebraică a *Kalila wa Dimna* în latină pentru cardinalul Orsini, dându-i titlul *Directorium humanae vitae* (lit. „Conduita vieții umane”)<sup>35</sup>. În 1313, la cererea reginei Ioana a Navarrei, Raymond de Béziers a publicat o altă ediție, care o reproducea în esență pe cea a lui Giovanni da Capua în timp ce integrează datele din versiunea spaniolă<sup>36</sup>. Marele poet persan Jalāl ad-Dīn Rūmī (1207-1273), pe scurt Rumi, fiu al unui teolog sufi și el însuși considerat sfânt, care a studiat fabulele lui Esop în tinerețe, a făcut o adaptare originală a acestora în cartea sa *Masnavi-ye-Masnavi* și a dat fabulelor o morală adesea mistică, foarte diferită de morală clasică, adicătelea, lecția care trebuie învățată este să fii nu atât de precaut față de ceilalți, cât față de tine însuși și de partea animală a sufletului tău<sup>37</sup>. De remarcat că o versiune persană va fi fost tradusă în franceză la 1644, purtând titlul de *Cărțile luminilor sau Purtarea regilor*, alcătuită de menționatul înțelept Pilpay, tradusă în franceză de David Sahid, din Ispahan, capitala Persiei (numele traducătorului este de fapt un pseudonim al lui Gilbert Gaulmin)<sup>38</sup>, aceste opere vor fi stat la baza unor fabule de La Fontaine, și anume „Vaca de lapte și căldarea de lapte” și „Țestoasa și cele două lebede”. Sub titlul „Kalila și Dimna sau Poveștile lui Bidpai”, va cunoaște o versiune și în limba română datorată lui George Grigore (Iași, Editura Polirom, 2010).

### Note

- 1 *Ibidem*, p. xxxvi.
- 2 Hésiode (trad. Pierre Waltz, préf. Jérôme Vérain), *Les Travaux et les Jours*, Éditions Mille et Une Nuits, coll. „La petite collection” (1re éd. 2006), 65 p.
- 3 *Ibidem*.
- 4 Mihail Nasta, „Cronologie”, în Esop. Babrios,

- Fabule*, București, Editura Minerva, 1980, p. xxxvi.
- 5 H.J. Blackham, *The fable as literature*, A&C Black, 2014, p. 16.
  - 6 Elsa Abdallah, „Fables 101: History and Literary Significance”, în *Arcadia*, June 28, 2022?, online.
  - 7 Elsa Abdallah, *op. cit.*, online.
  - 8 Platon, *Phédon*, 61b, online.
  - 9 Karl Canvat, *op. cit.*, p. 7.
  - 10 Mihail Nasta, „Cronologie”, în Esop. Babrios, *Fabule*, București, Editura Minerva, 1980, p. xxxviii.
  - 11 Mihail Nasta, *op. cit.*, p. xxxviii.
  - 12 Aristotel, *Poetica*, București, Editura Științifică, 1957, p. 11.
  - 13 Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Librairie générale française, Le livre de poche, collection „La Pochothèque”, 1999, pp. 636-638.
  - 14 Mihail Nasta, „Cronologie”, în Esop. Babrios, *Fabule*, București, Editura Minerva, 1980, p. xxxviii.
  - 15 Horace, *Livre II Satire VI*, traduction Louis-Vincent Raoul, 22 août 2010, online.
  - 16 Phèdre, *Fables*, traduction par Panckoucke, Levasseur, J. Chenu, texte établi par E. Personneaux, Garnier Frères, 1864, pp. 3-27.
  - 17 Phèdre, *Fables*, Livres I – VI, în *Agoraclass*, 28 septembre 2017, online.
  - 18 Fedro, *Favole*, Milano, BUR, 2005, online.
  - 19 Fedro, *Fabulae*, III, *prologus*, vv.33-37, online.
  - 20 Philippe Renault, „Babrius, un fabuliste oublié”, dans *Folia Electronica Classica*, no 6, 2003.
  - 21 Aviani, *Fabulae*, recensuit Antonius Guaglianone. In aedibus Io. Bapt. Paraviae et sociorum, 1958, online.
  - 22 Hugh Chisholm, ed. (1911), „Aphthonius”, în *Encyclopædia Britannica*, vol. 2 (11th ed.), Cambridge University Press, p. 168.
  - 23 Cf. *La chronique de la principauté de Lou: Tchouen Ts'iou et Tso Tchouan*, traduction de S. Couvreur, 3 vol., Paris, 1951, online și Li Jingze, traduction a cura di Riccardo Moratto, *Questioni di Primavera e Autunni*, Roma, Orientalia, 2022, online.
  - 24 Peilin Zhao, 1984, p. 2 și Tchouang-tseu (trad. Liou Kia-hway), *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard, 1969, online.
  - 25 Tchouang-tseu (trad. Liou Kia-hway), *L'œuvre complète de Tchouang-tseu*, Paris, Gallimard, 1969, online.
  - 26 Cf. “Chronologie des fables chinoises” [archive], dans *cs.gzedu.com*, fără an, online.
  - 27 G.U. Thite, „Indian Fable”, dans Robert S. Falkowitz *et al.*, *La Fable*, Genève, Fondation Hardt, 1984, p. 35.
  - 28 G.U. Thite, *op. cit.*, pp. 35-45.
  - 29 *Ibidem*, p. 45.
  - 30 Louis Renou, „Littérature sanscrite”, dans Raymond Queneau, *Histoire des littératures 1*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 961-962.
  - 31 Louis Renou, *op. cit.*, pp. 961-962.
  - 32 H.J. Blackham, *The Fable as Literature*, Londres, Athlone Press, 1985, p. 15.
  - 33 Louis Renou, *op. cit.*, pp. 961-962.
  - 34 G.U. Thite, *op. cit.*, p. 38.
  - 35 Johannis de Capua, *Directorium vitae humanae, alias Parabola antiquorum sapientum*: version latine du livre de *Kalilah et Dimnah*, dans *gallica.bnf.fr*.
  - 36 Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*, vol. 5, Paris, Firmin Didot, 1899, pp. 51-58.
  - 37 Lee Rourke, *A Brief History of Fables: From Aesop to Flash Fiction*, Bloomington, Hesperus Press, 2011, pp. 53-60.
  - 38 Nicole Cottart, „Le Livre de Kalila et Dimna”, dans Jean Glénisson, *Le livre au Moyen Âge*, Louvain-la-Neuve, Brepols, 1988, online.



# „Totul este artă, tot ce se întâmplă este artă”

Elena Abrudan în dialog cu Ioan Sbârciu



Ioan Sbârciu

**Ioan Sbârciu** (n. 09.04.1948) este artist vizual și profesor la Universitatea de Arte și Design din Cluj, este preocupat de pictura sa și de formarea tinerilor artiști. Pictura lui Ioan Sbârciu este o invitație la meditație pe diferite teme, având în vedere variatele manifestări ale vieții în toată complexitatea ei. Artistul practică lirismul abstract, dar pornește întotdeauna de la figurativ, de la realitate. Lucrările sale devin abstracte, fiind emanații ale experiențelor personale și sugerând emoții, pasiuni și posibile legături cu misterele universului. Decan, rector al UAD și președinte a Senatului UAD, artistul a creat premisele apariției Școlii de la Cluj. Efortul managerial și pedagogic sau propria reinventare prin adoptarea și rafinarea noutăților apărute în discursul pictural în ultima sută de ani sunt suficiente pentru a înțelege autoritatea artistică și anvergura acțiunii artistului în plan cultural.

— *Ce este pictura pentru dumneavoastră? De ce pictați?*

— Fiindcă am fost profesor, la un moment dat le dădeam sfaturi la studenți, era concurență mare, și le spuneam: dacă simțiți că puteți să trăiți fără pictură, nu merită s-o faceți, deci pictura, pentru cineva care nu se bucură atunci când o face, pare un chin, pentru că poți să nu ai succes sau să ai un succes efemer sau să nu te mai înțeleagă nimeni ce vrei să faci. Deci trebuie să existe, totuși, o chemare, să îți placă cel mai mult; din ceea ce fac eu sau am făcut, în afară de viața însăși, cred că e lucrul cel mai plăcut pentru mine. De când mă știu am pictat și nu pot să o înțeleg altfel, pentru mine pictura e parte din viața mea. Un mod de a mă manifesta și de a mă bucura în timp ce lucrez.

— *Care sunt temele preferate, temele recurente ale artei dumneavoastră?*

— Mă inspir din viața pe care o trăiesc. Amintesc *Don Quixote* – care revine mereu, este o temă pentru toată viața, apoi *Peisajul*, pentru că romantismul mi se pare cel mai important pentru mine, dintre curentele care au existat. Sunt apropiat de natură și a rămas pentru toată viața una dintre teme. Mă interesează și natura umană. Dar chiar dacă perioada mea cea mai lungă este abstractă, pornesc de la realitate. Altfel, sunt teme și cu oarecare implicare socială, dar legate de cele pe care le-am menționat înainte, teme cum ar fi *Soarele negru la Roșia Montană*. Soarele negru e o temă cu o ușoară implicare în social, fără să fie foarte evident lucrul ăsta, pentru că, pentru mine, pictura trebuie să conțină un mister, atitudinea respectivă trebuie să reiasă din pictură prin mijloace picturale, și nu altfel. Dar mai sunt teme care mă atrag, *Labirintul* mă interesează foarte mult.

— *Ce vă inspiră?*

— În primul rând arta populară care înseamnă foarte mult pentru mine și cred că noi avem șansa asta să avem o artă populară, țărănească, autentică, încă vie, deci avem o sursă de inspirație inepuizabilă, nu prea folosită de foarte mulți artiști; bineînțeles că au existat artiști care au folosit-o – Brâncuși este exemplul cel mai bun, asta nu înseamnă că trebuie să-l copiem pe Brâncuși, pentru că fiecare are modul lui de a concepe lucrările – dar sunt și alte teme din filozofie care mă inspiră, am amintit deja *Labirintul*.

— *Cum vă apropiați de subiectul dumneavoastră sau cum îl concepeți? Știu că aveți o temă - Toscana / Transilvania; mi se pare interesant.*

— Am avut șansa asta cu pictura, să văd zone diferite: multă vreme am fost în Germania, am descoperit Italia, Spania. Din Italia, Toscana mi

se pare foarte apropiată de Transilvania. Am și expus acolo, la Muzeul Etrusc Murlo și, apoi am avut o altă expoziție, „Toscana / Transilvania”, la Centrul Cultural Român la Veneția, când am prezentat, prin comparație, peisajul din Transilvania și peisajul din Toscana, intenția fiind de a reda o anume apropiere. Ținutul toscan este considerat foarte frumos, dar eu cred că Transilvania e mai frumoasă decât Toscana; sigur, nu avem istoria și performanțele italienilor. Noi avem însă șansa să mai avem păduri virgine, mai avem natura necosmetizată, care nu mai există în țările civilizate. Și atunci, pe lângă ce se întâmplă acolo, aici e un fel de rai pentru un artist, și avem motive de inspirație. Transilvania e fantastică, și toată România, dar eu sunt din Transilvania, și atunci sunt legat de zona asta și îmi place foarte mult că s-a nimerit așa, sunt foarte fericit din punctul ăsta de vedere și bucuros că trăim aici și că avem – vedeți și aici, în zona asta în care suntem acum – dealurile din împrejurimi, care te pot inspira la nesfârșit.

— *Ați demonstrat acest lucru prin lucrările dumneavoastră. Imi amintesc expoziția „Transylvanian Lights”, de la Centrul de artă Hugo Voeten din Belgia, în 2015 și cea de la Eurjust Haga, sau expoziția „Reflections of the Transylvanian Forest” din 2016, în Belgia. Dar care considerați că sunt cele mai importante expoziții și târguri de artă la care ați participat?*

— Într-un anumit moment, toate pot să fie importante. Poate că prima expoziție e importantă pentru că te bucuri că organizezi, dar – ca să răspund la întrebare – eu am avut numeroase expoziții și personale, cum ar fi cele pe care le-ați menționat deja, dar și expoziții de grup, la care am participat. Câteva sunt mai importante pentru mine, bineînțeles, pentru că au însemnat foarte mult. Faptul că în 2019 am avut expoziția personală, *Enghlightened*, la BOZAR Bruxelles este un lucru important pentru mine. Expoziția din 2007, *Peisaj. Om și lucru. Arta care stabilește reguli*, la Muzeul Brukental din Sibiu împreună cu Markus Lüpertz, de asemenea a însemnat mult pentru mine, fiindcă e un nume mare, internațional. După care am organizat mai multe expoziții, împreună cu alți artiști mari. Dacă extindem lista cu expoziții personale, în 1994 am avut expoziția *Reîntoarcerea în labirint*, la Galeriile UAP din Cluj, iar în 2018 o reîntoarcere a temei labirintului, prin expoziția *Peisajul labirint*, la Galeria Sector 1 București. În 2019 am primit invitație la Muzeul Național de Artă Contemporană București, să organizez expoziția *Peisaj infinit*; acolo m-am bucurat de o expoziție care e de referință.

— *Aveți lucrări în culori strălucitoare, dar și culori întunecate sau foarte deschise; cum folosiți culoarea, care este rolul ei în arta dumneavoastră?*

— Eu cred că un artist trebuie să fie sincer și să exprime ceea ce simte în ziua respectivă sau într-un anumit moment. Deci, e o stare de spirit pe care o ai. Starea asta de spirit trebuie cumva transmisă – în cazul în care ești profesor – și studenților, trebuie creat un mediu în care să existe o stare de spirit lucrativ. Ca și în cântec, dacă ești bucuros, dacă ești la joc, să joci, dacă ești în altă parte, dacă ești singur pe dealuri, să cânti doine. Deci există perioade mai lungi sau mai scurte, în care simți nevoia să pictezi cu negru sau numai cu negru sau nocturn, atunci poți și să vezi cum arată o pădure noaptea, poți și să te inspiri după realitate,



dar trebuie să o și imaginezi. Sunt momente când prefer lumina sau sunt influențat și de trăirile sau de experiențele pe care le am în anumite perioade; de exemplu, când am fost în Sahara sau în Maroc și am pictat pe malul oceanului, spațiul acela inundat de lumină transmite altceva și am avut o anume stare, dar și acolo am făcut și nocturne, depinde de ziua și de experiențele pe care le-am trăit.

— *Lumina mediteraneană. Se vorbește mult despre asta.*

— Am descoperit-o mai târziu. Am descoperit-o prima dată la Toledo, când am avut senzația că o înțeleg sau că am o revelație; la un moment dat am stat cu ochii închiși, la umbră, pe o bancă, să se deschidă muzeul, Casa El Greco și a apărut soarele și, când am deschis ochii, se vedea ca și după ploaie, foarte, foarte colorat, toate nuanțele de culori calde. Până atunci, și profesorii pe care i-am avut, și alți artiști vorbeau mult despre lumina mediteraneană. Atunci a fost prima dată când am simțit-o așa. Foarte mulți italieni sau mediteraneeni au culoarea în sânge, moștenesc cumva simțul asta al culorilor și, mai ales, al armoniei prin culoare.

— *Se știe că pictorii percep mult mai multe culori, înfinit mai multe culori decât un om obișnuit.*

— Da, e firesc să perceapă mai mult dacă lucrează cu culori. Dacă lucrezi și exersezi cu negru, atunci începi să înțelegi că, fără să îți dai seama, ai folosit foarte multe nuanțe de negru sau gri.

— *Cred că aici se înscrie și proiectul „Pădurea de cenușă”. În acest registru.*

— „Pădurea de cenușă” era legat de o experiență pe care am avut-o, la un moment dat – am ajuns rector la cincizeci de ani și a început o nostalgie pentru copilărie, nu știu de ce, mai ales spre seară, și pentru verile petrecute la munte în fiecare vară, în Munții Rodnei; am mers crezând că mai regăsesc o zonă unde am copilărit, cu o fântână de apă minerală, Borcut se numea, dar nu mai era, pentru că toată pădurea era tăiată și, cum or fi lucrat pe acolo, cu buldozere, era acoperită. Și în tristețea respectivă, am descoperit o urmă de foc cu cenușă, și am strâns cenușă din asta să fac o lucrare și atunci a venit ideea „Pădurea de cenușă”. Apoi am folosit în unele lucrări chiar și cenușă; a fost o temă cu atitudine, de protest față

de tăierea pădurilor, dar pentru mine un motiv de inspirație.

— *Fiindcă ne-ați împărtășit din experiența dumneavoastră de profesor, știm că numele dumneavoastră este legat de Școala de la Cluj. Cum ați contribuit la crearea acestui brand național și care s-a extins la nivel internațional?*

— Da, există Școala de la Cluj. Desigur sunt multe discuții, îmi place, nu-mi place. Pe plan internațional există și asta e cel mai important lucru. Eu cred că nu este întâmplător că a apărut la Cluj o mișcare care să atragă atenția internațional, iar dintre membrii grupului respectiv, care e mai vast, cum îl înțeleg eu, să se afirme unii foarte, foarte bine; pentru că, în Cluj, există învățământ foarte de mult, de sute de ani. Existau bresle, exista o formă de școlarizare. Există o tradiție și această tradiție cumva s-a transmis și ar fi bine să rămână ca până acum: mai multă rigoare, mai multă disciplină și mai multă cunoștință în construcția imaginii. Și o elaborare mai atentă și mai solidă a imaginii. În Cluj există această atmosferă de lucru și cei care s-au afirmat pe plan internațional sunt oameni care au disciplina aceasta, sunt extrem de serioși, sunt cultivați, au și talent, au și inteligență, au și dorința de a se manifesta, dar, dincolo de asta, travaliul contează foarte mult. Deci lucrează în fiecare zi, nu sunt artiști de duminică. Și există profesori, galeriști, jurnaliști și critici de artă pe plan internațional care sunt atenți la ce se întâmplă într-un loc sau altul, într-o zonă sau alta. În Cluj chiar se întâmplă ceva și, atunci, există o atenție mai mare. Când am contribuit eu, nu știu. Poate contează faptul că am stat în fiecare zi cu studenții, – eu sunt profesor din 73 – iar dintre ei unii au devenit foarte cunoscuți pe plan internațional sau în țară: Mihai Pop, Adrian Ghenie, Victor Man, Șerban Savu, Marius Bercea, Mircea Suci, Andrei Câmpan, Cristian Rusu, Vlad Coroian, Kudor Duca Istvan, Cristi Lăpusan, Vereș Szabolcs, Dan Măciucă, Olimpia Bera, Bencze Laslo, Bencze Mikloș, Luminița Dejeu, Aurelian Piroșcă, Oana Fărcaș, Mircea But, Oana Năstăsache, Leonard Szilagy, Botond Gagy, Alexandra Șerban, Lucian Popăilă, Marcel Rusu, Radu Băieș, Ioana Iacob, Andreea Tivadar, Gheorghe Ilea, Komives Andor, Radu Șerban, Radu Pulbere, Ioana Antoniu, Tincuța Marin, Mihai Guleș, Liviu Bulea, Sergiu Toma, Fekete Robert, Victor Răcățău, Alin Bozbiciu, Vlad Olariu, Ioana Maria Sisea, Anda Roman, Ioan Popdan și mulți alții.

În 90 exista tentația de a elimina academismul și eu am fost printre cei care am susținut ca fiind necesar studiul figurativ pentru învățământul bazal. Mai târziu am descoperit că și în alte țări, în Statele Unite sau în Spania de exemplu, se pune accent în învățământul bazal, pe realism. Întâmplarea a făcut ca în 2000, când a revenit neorealismul, tinerii astfel formați au reușit să profite de această conjunctură. Sigur, numele lor au devenit foarte importante după 2005, dar a fost sesizată mișcarea respectivă. Trebuie să amintesc și faptul că un rol important în afirmarea Școlii de la Cluj l-a avut și îl are în continuare Mihai Pop și Galeria Plan B condusă de el.

— *Cum explicați diversitatea stilistică pe care o observăm în arta acestor artiști?*

— Nu e vorba de un curent, este vorba de această atmosferă de rigurozitate, de seriozitate și de a fi artiști exemplari ca și comportament, ca și travaliu, volum de muncă. Deci, mai degrabă așa, de a fi în pas cu lumea.

— *Ce credeți despre rolul instituțiilor de cultură, despre muzee și galeriile de artă? Pentru că, iată, o galerie cum este Plan B a contribuit decisiv la faima Școlii de la Cluj.*

— Este foarte important rolul instituțiilor de cultură. Avem noroc cu Muzeul de Artă din Cluj cu care colaborăm foarte bine. Acum există și galerii mai mari sau mai mici, în care unii reușesc chiar să aibă sponsori, reușesc să convingă, însă Muzeul îți oferă alt spațiu și altă importanță. Altfel, contează dacă galeria a reușit să se impună internațional. În acest sens avem exemplul galeriei Plan B care reușește să participe la cele mai importante manifestări artistice internaționale.

— *Pornind de la rolul comercial al galeriilor, există o piață de artă în România?*

— Interesul pentru pictură a crescut. Există deja case de licitații, cum ar fi ARTMARK la București sau QUADRO la Cluj. Există, oarecum, un început de piață. Nu există mari colecționari, dar putem vorbi de colecționari care deocamdată nu-și permit să ofere sume foarte mari. Deci, nu putem să ne comparăm cu țările în care se fac mari investiții în artă. În primul rând, pentru că marii colecționari sunt foarte bogați. Și, mai mult, înțeleg rostul investiției în artă. Pentru oricine din țările astea civilizate, investiția în artă este cea mai mare investiție, mai mare decât în aur sau în alte avuții. Investiția în artă este și o contribuție la nivelul de civilizație și de cultură al unei țări.

— *În ce direcție credeți că merge arta secolului XXI?*

— Artă secolului XXI merge exact în direcția în care merge omenirea. În primul rând, se va schimba din cauza apariției internetului, a posibilității de informare la zi și din momentul apariției tehnologiei ajutoare cu care poți să faci artă. Artă, însă, tot va rămâne. Cu cât se vorbește mai mult despre moartea picturii, cu atât mai mult pictura revine în prim plan, pentru că gestul lăsat de artist este altceva decât gestul lăsat de un aparat. Totuși vor fi schimbări în artă



Ioan Sbârciu



secolului XXI. Că vor fi curente impresioniste, expresioniste, abstracte, figurative, mă rog... Acum există posibilitatea de a amesteca lucrurile, eu cred că, mai devreme sau mai târziu, tot va veni o Renaștere, altfel gândită, pentru că ai posibilitatea să pui în aceeași lucrare și abstract, și figurativ, să faci un lucru și mai complex. Plus că poți să faci artă și virtual, deci tot spațiul poate să fie invadat de artă și posibilitățile de a crea artă vor fi mult, mult mai mari decât mai demult. Nu trebuie să fim sceptici. Arta nu va dispărea.

— *Putem trăi fără artă?*

— Probabil că se poate, nu știu. Omul are mare nevoie de artă, pentru că e nevoie de sensibilitate, dacă nu, se poate muri din stres, nu? Cei care sunt practicanți și care trăiesc în mediul asta sigur nu pot trăi fără artă, categoric nu. Și poate că există oameni care cred că pot trăi fără artă, dar omenirea, nu. Există un echilibru întotdeauna. Au nevoie de sensibilitate, au nevoie de mângâiere, de tandrețe, nu numai de războaie și numai de luptă; au nevoie și de iubire. Așa e construită Lumea.

— *Doriți să mai spuneți ceva care vă reprezintă, care vă definește ca artist contemporan?*

— Eu sunt un artist care lucrează destul de mult. Întotdeauna încerc să mă compar cu nemții, nu după valoare, ci ca mod de manifestare. Poate și pentru că am făcut școala la Bistrița și am cunoscut disciplina aia, mai ales când erau sașii, și știu ce se face în Germania. Disciplina asta a muncii nu este doar acolo, ci și în Italia și în tot Occidentul. Cei care sunt serioși, lucrează foarte mult, cei care sunt recunoscuți și considerați artiști importanți lucrează foarte mult. Și atunci, nu numai din acest motiv, încerc să fiu activ, să fiu viu, să exprim exact ceea ce trăiesc. Cam asta ar fi. Altfel, vreau să nu uit îndemnul lecției primite de acasă și de la școală, iar uneori, mă opresc la îndemnul din Pădurea spânzuraților: tatăl lui Apostol Bologa i-a spus, să nădăjduiești să dobândești stima oamenilor, dar mai ales a ta față de tine însuși. Deci cred că asta e foarte important; pentru că am fost și profesor, cred că exemplul personal contează foarte mult. Nu știu dacă a contat sau dacă mai contează, dar eu încerc să fiu eu și să mă bucur de viață. Nu poți să te depărtezi de viață. La fel ca și poezia este și pictura, trebuie să trăiești în ea tot ce faci. Dacă privești un obiect sau un peisaj sau un grup de oameni, trebuie să le gândești în sensul meseriei tale. Ca să dau așa un exemplu, poezia e tot ce se întâmplă, e rostirea unui cuvânt, rostirea unei litere, dar totul e poezie, depinde cum o vezi. Totul e artă, tot ce se întâmplă este artă, arta de a trăi. Iar a trăi înseamnă să te bucuri, atunci ești un om fericit, când ești bucuros. Dacă te bucuri că e ploaie, că e soare, că e vânt, cum ne învăța mama, e perfect. Deci asta cred că mă definește, încerc să trăiesc și să fiu eu, să mă bucur de viață. În filozofie, în știință, în relațiile interumane, în comunicare măsura este cea mai importantă. În pictură este altfel: lipsa de măsură sau asupra de măsură, ineditul, experimentul, uneori dus la extrem fac diferența.

— *Vă mulțumesc.*

# Din subteranele creației (VI)

Radu Bagdasar

## Scopul tehnicilor intensificatoare auctoriale: instalarea în transă

Artificiile evocate până acum în spațiul dedicat dinamicii automorfe servesc ca adjuvante la intrarea în „starea de grație” propice creației. Or, dinamica automorfă este, teoretic vorbind, starea emoțional-intelectuală în care posibilitățile individului ating apogeul. Toți stimulii care provin din alte surse în afara sarcinii pe care creatorul este în curs de a o realiza sunt suprimați. În afara ocupației respective mai există nimic. Întreaga energie a scriitorului este focalizată asupra ei. Intrarea în transă, termenul aparține cercetătorilor americani, nu se întâmplă cu prețul unui efort voluntar, excesiv, chinător. Dimpotrivă, lucrurile par a veni de la sine, iar individul trăiește o agreabilă stare de euforie, (*Allgenügsamkeit* la Hölderlin, „plenitudine” la Mircea Eliade), lucrează intervale de timp monstruoase fără să aibă senzația de oboseală. Experiințe de acest tip trăiesc Voltaire, Balzac, Dumas, Tolstoi (*Război și pace*), Rilke, Sadoveanu, Mircea Eliade... (Dar în mod curios, nu Flaubert, prea critic, prea lucid și prea ambițios în obiectivele pe care și le fixează). Protagonistul este transportat: se uită pe sine, fiind totalmente concentrat asupra a ceea ce face. Uitate, de asemenea, grijile vieții cotidiene: sănătate, masă, facturi, obligații sociale. Un prieten al nostru, matematician de anvergură,

era atât de pasionat de munca lui, încât își dădea seama câteodată, la căderea serii, că uitase să mănânce la prânz. Probabil că secrețiile de endorfină sunt atât de abundente încât creatorul plonjează plenar într-o stare secundă. Transa, stare modificată a conștiinței sau stare secundă, este o recompensă în sine pentru toți cei care i-au gustat vraja.

Ceea ce este paradoxal în acest fenomen constă în faptul că proporționalitatea între dificultatea sarcinii propuse și nivelul de efort pe care ea îl reclamă nu mai funcționează. „Atunci când urmărim o persoană aflată în transă avem impresia că tot ceea ce este greu devine brusc ușor”, constată un specialist. Performanța pare firească și ușor de atins. Această impresie merge în paralel cu ceea ce se întâmplă în creier, unde se repetă un paradox similar: lucrurile cele mai dificile se fac cu un consum minim de energie mentală. Creația devine un act gratifiant, o voluptate în sine. Elisabeth Craig, o dansatoare americană și singură veritabilă dragoste a lui Céline, martoră a genezei *Călătoriei la capătul nopții*, vorbește de „starea de transă cvasihalucinatoare în care scriitorul se instala pentru a redacta acest prim roman”. Forța materiei era atât de puternică încât chiar când lăsa lucrul, comportamentul lui se situa în prelungirea celui ale personajelor sale: „[...] era plin de venin și de ură. Vorbea cu aceeași vulgaritate ca și personajele sale. [...] înainta în obscuritate”. Creatorul trăia în lumea cărții.



Radu-Anton Maier

Buchet VI, 100 x 100 cm, 2019, acrilic pe pânză



Fenomenul transei, procedeele intrării în acest tip de stare și a gestiunii ei, reprezintă cheia performanței intelectuale, a eficienței în activitățile hipercomplexe. În mod normal, ea trebuie să constituie un obiect de studiu și de gestiune necesar pentru toți cei care intenționează să devină conducători de întreprinderi sau organizații de orice natură, cadre strategice, cercetători, universitari, comerciali, medici, detectivi, artiști, scriitori, agenți secreți, preoți de vocație, funcționari superiori în administrație, într-un cuvânt pentru toți cei care sunt confrunțați în mod frecvent cu sarcini atipice, dificile, care în plus angajează destinele unor mase de oameni. Rezultatul unei atenții concentrate, acea *acies mentis* a lui Descartes, transa, mobilizează personalitatea în totalitatea ei.

În stare de transă, creierul este atât de „calm”, încât trezirea și inhibarea circuitelor neurale se adaptează nevoilor de moment. Când oamenii sunt angajați în activități atât de lipsite de efort și care le concentrează atenția, creierul lor „se liniștește” în sensul că există o încetinire a impulsului cortical” (Goleman 2001, 120). Această afirmație a lui Goleman deschide calea unei generalizări: transa este una dintre cheile satisfacției, reușitei și, în ultimă analiză, a realizării în plan profesional și personal. În anume condiții este posibil să se vorbească de creativitate, empatie, inteligență relațională care angajează noțiunea de fericire în general. Impresia, persistentă în epoca noastră, că umanitatea progresează în plan material, științific, dar regresează în ce privește viața interioară a individului, din ce în ce mai săracă, expusă multiplelor spălări de creier, stresului, traumatismelor de tot felul, frustrărilor, este infirmată de existența transei. Alegerea și practicarea unei profesii care se situează în prelungirea aspirațiilor profunde ale individului poate constitui o sursă de jubilație de-a lungul întregii vieți. Activități prelungite și epuizante se pot transforma în momente gratifiante. Individul face cu plăcere și fără să măsoare timpul și eforturile când face ceea ce îi place, ceea ce îi dă un maximum de satisfacții.

Transa reprezintă perfectul echilibru între rațional și emoțional la nivelul lor cel mai înalt iar orice element care vine să dezechilibreze acest raport este de natură să o ruineze<sup>1</sup>. O meta reflecție de genul „Ce bine mă descurc”, observă Daniel Goleman (2001, 118), poate rupe „vraja” stării de grație și face individul să recadă brutal în proza vâscoasă a stărilor ordinare. Un factor perturbator exterior de genul apariției unei persoane agitate, bucuroase sau gălăgioase în spațiul de lucru al unui autor sau inventator în plină transă creatoare poate fi primit de acesta cu acrimonie dacă nu cu ostilitate. Persoana respectivă se face vinovată de privarea creatorului de euforia interioară pe care o trăiește. Este unul dintre motivele pentru care Montaigne se izola în turnul propriului castel, Salinger se zăvora la Cornish, Chateaubriand în turnul Véléda din parcul proprietății de la Châtenay-Malabry, Jean d'Ormesson se expunea la soare pe o plajă pustie „torse nu”, Mme de Sévigné combina amuzantele sale scrisori în solitudinea castelului de la Rochers. Mihail Sadoveanu lansase un consemn strict numeroasei sale progeneruri de a nu-l deranja sub nici o formă când lucra, rupt de lumea exterioară, Cioran, solitar înveterat, locuia în mansarde sordide iar când ieșea să se plimbe o făcea de preferință noaptea, la ore mici, când pustiul străzilor îi era garantat.

Michelangelo era foarte irascibil cu oricine îl contraria, repezind fără multe menajamente înalte personaje precum cardinalii din anturajul papei și pe papă însuși, da Vinci, spre sfârșitul vieții, se supără pe întreaga Italie în care domnea o atmosferă de intrigi și lovituri sub centură, și se refugiază la curtea lui Francisc I, în Franța, unde va construi capodopera care este castelul de la Chambord. Inventatorii din toate epocile se vădesc dificili și dezagreabili cu intrușii, toți cei care le încalcă teritoriul psihologic amenințându-le delicatele echilibre ale fluxului interior.

Există o știință și în același timp o artă a cultivării acestui tip de trăiri la fiecare creator important. Trei raporturi între creator și sarcina, obiectivul care i se propune sau pe care și-l propune el însuși.

Dacă sarcina sau obiectivul care i se propune este banal, creatorul se va plictisi și se va dezangaja.

La polul opus, dacă sarcina este, dimpotrivă, prea dificilă, omul va panica și se va inhiba. Experiența este în general ratată.

Situația optimă se află între cele două extreme. Individul este solicitat în vederea ducerii la bun sfârșit a unei sarcini dificile care intră în sfera lui de competențe, pentru care este foarte motivat și care intră în sfera lui de competențe. Obiectivul sau sarcina cu care se confruntă se dovedește așadar suficient de dificilă dar nu „inabordabilă”, ea are un efect stimulator asupra persoanei solicitate. În acest caz nu numai că ea se va investi total, simțindu-se valorizată și capabilă de a duce la bun sfârșit proiectul, dar va lucra cu plăcere intrând cu ușurință în transă. „Transa apare în acea zonă foarte delicată dintre plictiseală și panică”, afirmă Csikszentmihalyi (Goleman 1986). Detectăm acest fragil raport în gestația *Doamnei Bovary*. În 1852, Flaubert își propune un subiect simplu, îndepărtat de „materia sa naturală” iar în același timp o provocare scripturală: să-și sterilizeze discursul de lirismul lacrimogen care îl caracterizase până atunci, moștenire a epocii romantice, și să atingă idealul postromantic al unei obiectivități impersonale. Dar pe parcursul celor cincisprezece ani de lucru aplicat eșuează lent într-un fel de uzură: „Cu toată sinceritatea, *Bovary* mă plictisește. Asta vine de la subiect și de la tăieturile permanente pe care le fac”. Distanța vizavi de subiect se convertește în deznădejde: „Nu voi mai fi niciodată în situația de a scrie lucruri burgheze. Mirosul fetid al fondului îmi face rău la inimă”. Flaubert ieșise din zona umorală optimă și vărsase în deznădejde și panică. Toată problema consistă în dozajul gradului de dificultate. Ipostaza estetică „lirism lacrimogen” se dovedise prea facilă, cea de „obiectivitate impersonală” prea dificilă.

Într-o primă fază a lucrului, creatorul se concentrează asupra a ceea ce are de făcut, în lumina obiectivului său care îl mobilizează pentru că este interesant pentru el iar în același timp suficient de dificil pentru a constitui o provocare gratifiantă. Mallarmé, când încerca să scrie „cartea universului”, obiectiv exorbitant, își propunea un proiect pe care îl avea la inimă de multă vreme și care îl solicita la nivelul superlativ al facultăților. O condiție necesară consistă în faptul că în timpul transei, să nu intervină factori perturbatori, oricare ar fi ei, care să-l smulgă brutal din tensiunea mentală scoțându-l implicit din starea de



Radu-Anton Maier *Fürstenfeld III*, 89 x 99 cm, 2016, acrilic pe pânză

transă. Când Flaubert află că soțul nepoatei sale Caroline de Commanville, proprietar al unei afaceri de comerț cu lemn în care el însuși investise grosul mijloacelor financiare de care dispunea, dăduse faliment, este deturnat brusc din gândurile lui fiindu-i imposibil de a continua lucrul la romanul pe care îl avea în șantier. „[...] Simt că sunt un om sfârșit, bunul meu! Îi scrie el lui Turgheniev, Am primit o lovitură violentă în cap care mi-a strivit creierul [...]” (Flaubert>Tourgheniev 3 oct. 1875). Nu numai că nepoata lui, care era pentru el ca propria-i fiică, se regăsea brusc fără nici un venit, dar viața lui însuși risca să ia o turnură nedorită?: mijloacele financiare de care dispunea riscau să se topească în mod dramatic. În plus, este obligat de a se întrerupe din lucru și a se deplasa în catastrofă la Rouen, pentru a vinde o „sfoară de pământ” în scopul de a face față cheltuielilor urgente suscitade de eveniment. Pământul, „La Cour Bénouville”, o vastă fermă care se întindea pe coastele satelor Vieux-Deauville și Tourgéville va fi vândut 200.000 de franci care vor fi înghițiți de datoriile soțului Carolinei, îl vor plonja într-o jenă financiară evoluând, dacă judecăm după corespondența epocii, către mizerie în 1878. Capacitatea lui creatoare este larg afectată. În afara motivației, absența parașităților emoționale, a constrângerilor exterioare reprezintă condiții necesare ale transei. Același lucru se întâmplă cu un Goethe profund afectat, la moartea lui Schiller în 1805, cu Céline când aliații debarcă în Franța în iunie 1944, sau cu Mircea Eliade la moartea prematură a primei soții, Nina, în 1944. Din fericire, tulburările de ordin emoțional intervin, în cazul Flaubert, spre sfârșitul vieții. Dar este posibil ca faptul că *Bouvard și Pécuchet* nu fusese terminat în momentul trecerii lui în neființă să se fi datorat tulburării și reducerii randamentului lui creator datorat acestui eveniment nefericit.

Transa sau „starea de conștiință modificată” sau „starea secundă” marchează, am spus-o, preeminența inconștientului în raport cu conștientul într-o activitate. Când individul uită de el însuși și de lumea din jur, când devine lunatic iar luciditatea lui este aproape abolită, singura interpretare care se poate degaja în această situație este că inconștientul rămâne singur *maître du jeu*. Cheia stăpânirii și gestiunii funcției automorfe consistă în arta de a declanșa și de a întreține preeminența inconștientului în activitatea de invenție.



Sub raportul felului în care evoluează dinamica automorfă de la un element produs la altul, ea se aseamănă „gândirii laterale” a lui Edward De Bono. Gândirea laterală [engl. „lateral thinking”] se definește ca o atitudine mental-afectivă complementară logicii curente „verticale”. Ea nu este selectivă ca aceasta din urmă, ci generativă, provocatoare și nu este nici analitică, avansează prin rupturi și ignoră continuitatea logică. Afirmatia este strategică: atunci când vorbim de selecție vorbim de alege între soluții, entități etc. existente în vreme ce atunci când vorbim de generare vorbim de crearea a ceva nou, inexistent, susceptibil să îmbogățească universul domeniului în care evoluează. Provocatoare și nu analitică precum gândirea verticală revine la a contrazice sau devia de la doxele existente. Dinamica automorfă, ca și gândirea laterală avansează în salturi imprevizibile și nu secvențial, pas cu pas, nu mizează pe corectitudinea logică a fiecărui pas, nu neagă un rezultat sau o perspectivă oricare ar fi contextul, acceptă cu bucurie hazardul (serendipitatea lui Horace Walpole), urmează căile cele mai puțin probabile. Categoriile, clasificările și etichetele sale nu sunt fixe ca în gândirea verticală. Gândirea laterală se aseamănă în mod uimitor cu felul de a proceda al artiștilor în transă, când fantezia se eliberează de tirania logicii banalului, de bunul simț călduț și mediocru și se lansează în universul insolit al imaginației. Or, dinamica automorfă are drept scop intronizarea acestui mod de a avansa în spațiul proiectului. Scopul gândirii laterale este de a genera cât mai multe alternative privind soluția unei probleme, abordări, puncte de vedere luxuriante, punând în surdina evaluarea, aprecierile de tip dacă sunt mai adecvate, mai potrivite, mai puțin costisitoare, mai ușor sau mai repede realizabile, arhaice sau moderne. Ca și în brainstorming unde critica este interzisă evaluarea ca și critica, persiflarea, ironizarea, sarcasmul sunt factori sterilizanți ai imaginației când sunt aplicați prematur. Multe dintre soluțiile care păreau inițial „trăznite”, heterodoxe s-au dovedit în final valabile, salvatoare.

Dinamica automorfă face ca autorul să se găsească în permanență într-un fel de tensiune a reflecției orientată către esența și globalitatea proiectului, către viziunea de ansamblu, dar nici detaliile nu îi scapă. Ceva în genul substituției psihologice pe care o practică Gide: „Îmi trebuie, pentru a scrie bine această carte, să mă conving că este singurul roman și ultima carte pe care o voi scrie. Vreau să vărs în ea totul și fără rezerve” (Gide 1927, 30).

Dinamica automorfă este cea care exercită impactul cel mai puternic asupra destinului proiectului în toate fazele lui, ea produce partea invariantă a textului (textul poros) atunci când aceasta există, o parte importantă a planului, ansamblul grefelor și restructurărilor ulterioare suficient de importante pentru a modifica paradigma genetică, într-un cuvânt exercită comandamentul macroscopic al proiectului. Am putea s-o considerăm, teoretic vorbind, creativitate în stare pură. În practică ea nu este însă niciodată pură.

Se întâmplă însă ca tensiunea automorfă să nu diminueze progresiv spre sfârșit, așa cum este regula generală la autorii comerciali, mediocri, și nici să nu se stingă odată cu căderea cortinei. Ea se poate menține în plină efervescență până la sfârșit, dar cum problematica de



Radu-Anton Maier

Peștele :fânt, 96 x 96 cm, 1989, acrilic pe pânză

surmontat este din ce în ce mai redusă, forța creativă se reportează pe alte spații imaginare în exteriorul fantasmatic al textului. Iată spiritul Virginiei Woolf care, redactând partea finală a romanului *Spre far*, vagabondează către noi orizonturi: „Ca întotdeauna, mijesc o sumedenie de povestiri lăaturalnice în timp ce scriu încheierea” (Woolf *A Writer's Diary* 5 sept. 1826). Iar fenomene de acest gen sunt reperabile la Voltaire, Goethe, George Sand, Flaubert, Tolstoi ...

S-a putut observa că, în plan teoretic, această impresionantă „mașinărie” care este dinamica automorfă așa cum am definit-o corespunde unei combinații între vechea teză ineistă, căzută complet în desuetudine, care susținea că invenția iese în întregime din spiritul scriitorului și teza opusă conform căreia opera este produsul condiționărilor exterioare. Se întâmplă că adevărul se găsește la mijlocul dialectic al celor două. Creatorul viețuiește în osmoză cu societatea, cu evenimentele istorice, cu propriile lecturi etc. El este la o oarecare distanță de presupusul solipsism ineist. Jocul acestor factori conduce la un apex creativ.

Am atins în acest paragraf, vorbind de formarea-ucenicie prealabilă începutului carierei și exercițiul permanent, problema orientării vieții autorului, instinctivă sau deliberată, spre o eficiență creatoare maximă. Există scriitori care se lasă pradă capriciilor circumstanțelor existențiale precum de Rimbaud, Panait Istrati, Trollope și alții care încearcă să-și adapteze viața la exigentele creației: Gogol, Flaubert, Zola, Rilke, Günther Grass ... Or, această ultimă atitudine permite o gestiune mai eficientă a dinamicii automorfe. Rilke, Goethe, Flaubert, Rebreanu, Virginia Woolf... par a fi

gândit construcția de sine-însuși cum își gândesc construcțiile operelor. În așa fel încât să o curețe de neîndemânări, risipă de energie și de timp, neglijențe, parazitări psihologice, tentații diverse. Disponibilitățile mentale degajate sunt consacrate căutării „din punctul cel mai jos, cel mai infim” (Rilke>Salomé 1980, 88) al quiddității pe care se poate sprijini invenția unui poem de exemplu până la punctul cel mai de sus. Există, firește, alte câteva condiții prealabile acțiunii dinamicii automorfe: cunoașterea livrescă și practică a lumii și familiaritatea intimă cu subiectul abordat, experiența de viață, cunoașterea ființei umane, obișnuința de a reflecta asupra propriei existențe, asupra existenței celorlalți, asupra istoriei mergând până la o formație filosofică minimală sau o finețe de gândire, obișnuința de a cristaliza într-un *arrière-plan* de idei factologia umană pusă în scenă. Voltaire în majoritatea scrierilor, Stendhal (*Jurnal*), Eugène Ionesco (*Intre viață și vis*), de Vigny (*Journalul unui poet*), François Mauriac<sup>3</sup>, Beckett, Cioran, Adamov consideră că un poet sau un dramaturg trebuie să fie dublați de un filosof<sup>4</sup>. Adevăr capital! Ionesco merge până la confundarea lor într-o entitate monolitică: „Filosofia este și ea poezie – cred că Heidegger nu este străin de această concepție a filosofiei” (Ionesco 1996, 141). Ideea este împărtășită de o pleiadă de autori de vârf: Pascal, Boileau, Voltaire, Diderot, Goethe, de Vigny, Yeats, Rilke ! Ionesco vede chiar și teatrul sub aceeași incidență: „Teatrul nu trebuie să fie filosofic, dar cum orice poezie este filosofie, el este [filosofie] de manieră indirectă. Nu este filosofic de a lua cunoștință de a fi față cu lumea și de a-și pune întrebarea «ce-i asta?»” (Ionesco 1996, 141).



Iar imediat apoi, Ionesco conchide: „Chestiune niciodată rezolvată...! Totul este filosofie într-un anume sens, sau totul decurge din filosofie” (Ibidem, 142). În contemporaneitate, Martha Nussbaum poartă un interes special gândirii vehiculate de operele literare care, dacă nu produc filosofie generală și prescriptivă, revelează situații ascunse, permite confruntarea legilor generale cu diversitatea culturală antinomică și furnizează puncte de sprijin cruciale pentru o filosofie morală.

În concluzie, dinamica automorfă, franja pur creativă a acțiunii creatoare globale implicând mecanisme psihice complexe dintre care am descris aici o parte este probabil cea mai importantă ca rol și cea mai răspândită ca practică. Acțiunea ei diminuează în general pe măsură ce geneza avansează dar nu se stinge niciodată complet iar câteodată urcă vertiginos înaintea ultimului capitol ca la Virginia Woolf, Aragon sau în plin mijloc al textualizării ca la François Mauriac.

Odată puse bazele proiectului de către logica automorfă, alte două dinamici intră în scenă pentru a duce la maturitate ceea ce fantezia a născut într-o formă încă foetală. Funcția-autor, automorfă, face posibile și regentează celelalte două dinamici: paradigmatică și sintagmatică.

#### Referințe bibliografice

Flaubert, Gustave (1974), *Oeuvres complètes*, tome 13, Paris: Club de l'honnête homme.

Gide, André (1927), *Le Journal des Faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard.

Goleman, Daniel: Interview cu Mihaly Csikszentmihalyi, în *New York Times*, 4 martie 1986.

Ionesco, Eugène (1996), *Entre la Vie et le Rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris: Gallimard.

Mauriac, François (1959), *Mémoires intérieurs*, Paris: Flammarion.

Rilke, Rainer Maria – Andreas-Salomé, Lou (1980), *Correspondance*, Paris: Gallimard.

#### Note

1 Patru secole după faimosul *Cogito ergo sum* al lui Descartes care a făcut să basculeze lumea într-un raționalism totalitar afectând grav delicatul echilibru dintre emoțional și rațional, profesorul de psihologie și neurologie Antonio Damasio de la Universitatea Californiei de Sud publică o carte cu titlul provocator: *Eroarea lui Descartes* (1994). Profesorul observase că pacienții suferind de leziuni cerebrale erau incapabili să resimtă anumite emoții. Dar în același timp, în mod curios, aceleorași pacienți le era imposibil să ia decizii raționale. „Fără emoții, raționamentele noastre sunt falsificate iar opțiunile cele mai simple pot debușa în decizii aberante”. Damasio își baza afirmația pe observarea atentă a funcționării creierului. Cortexul, sediu al raționalității, și trunchiul cerebral, centru al emoțiilor, sunt într-un dialog permanent în cadrul actelor și al vieții de fiecare moment. Este ideea care a oferit baza științifică a conceptului de inteligență emoțională, apărut în același timp la specialiștii în management și dezvoltare personală. Inteligența emoțională merge mai departe decât reconcilierea celor două facultăți în aparență antagonice - raționalitatea și emotivitatea -, ea le solidarizează într-o singură entitate. Capacitățile intelectuale nu sunt suficiente pentru a măsura inteligența și eficacitatea unui individ. Inteligența depinde nu numai de capacitatea noastră de a înțelege diversele situații cu care ne confruntăm dar și de a le resimți, de a le trăi. Descoperirea lui Damasio a permis ieșirea din unilateralismul

QI-ului și deschiderea către QE (fr. quotient émotionnel). Omul este plămădit din gândire și emoții. După cum în urmă cu mai bine de 30 de ani, câteva dintre marile universități americane introduseră studiul artelor plastice pentru a ascuți, a introduce nuanța și tranzițiile fine în gândirea inginerilor, actualmente Universitatea Paris Dauphine a semnat un parteneriat cu Comedia franceză care să permită studenților să-și dezvolte emoțiile, în special încrederea în sine și empatia socială.

În fapt, eroarea pare a aparține nu lui Descartes ci descendenților săi care, absolutizând raționalitatea și sterilizând spiritul de emoționalitate, l-au estropiat făcând imposibilă funcționarea spiritului în forma lui naturală în care ambele funcționează îngemănate.

2 Maupassant, martor ocular al existenței lui Flaubert, și istoricii literari care s-au ocupat de autorul *D-nei Bovary* o văd pe Caroline ca pe o persoană interesată. Ea este responsabilă de ruina scriitorului în 1875. Imediat după moartea unchiului și sprijinitorului ei de o viață, în 1880, vinde proprietatea de la Croisset care finalmente va fi demolată, iar manuscrisele nu reprezintă pentru ea decât o sursă de venituri pe care le negociază cu o parcimonie de cămătar, în special ineditul *Bouvard și Pécuchet*. Astăzi, la Croisset-sur-Seine, unde autorul lui *Madame Bovary* a locuit și creat toată viața, unde Turgheniev, Maxime du Camp, Louis Bouilhet Théophile Gautier, frații Goncourt (care își descriu vizita în *Jurnalul* lor din 29 octombrie 1863), George Sand, José-Maria de Hérédia, Zola, Daudet, Maupassant și-au purtat pașii, nu subzistă decât un mic pavilion de grădină în care a fost amenajat un muzeu Flaubert.

3 „Domnia filosofilor ne obligă, chiar pe noi, bătrânii scriitori, să facem un efort de reflecție.” (1959, 212)



Radu-Anton Maier *Fecioara Maria*, 100 x 97 cm, 1991, acrilic pe pânză

4 Ideea lui Stendhal ni se pare a fi stâlpul de susținere al literaturii, justificarea existenței ei, chit că autori câteodată superficiali precum Virginia Woolf (și, în mod straniu, Francis Ponge însuși) resping ideea de «filosofie», pretextând că nu crede „în descifrarea enigmelor de către alții” (*A Writer's Diary* 2 oct. 1931). Frază fără sens de altfel: cineva trebuie să descifreze enigmaticele pentru că ea singură n-ar fi putut să le descifreze pe toate. Eroare gravă pentru că în fapt filosofia este fierul de lance al literaturii. Un roman fără substrat filosofic, găunos ca sens, nu atârna greu în balanța valorii și durabilității. Din nou Mauriac are dreptate: „Nu sunt filosof. Sufăr de a fi atât de puțin într-o vreme în care se dă bătălia, mai mult decât în orice altă epocă, pe un teren ales și circumscris de filosofi” (Mauriac 1959, 216).



Radu-Anton Maier

*Magnolie VII*, 100 x 100 cm, 2020, acrilic pe pânză



# Radu-Anton Maier și exilul cultural românesc

Ani Bradea

Cititorii revistei noastre își amintesc, desigur, că în primul număr al *Tribunei* din acest an s-a publicat un text pe care l-am scris pentru a evoca momentul în care, la finele anului 2022, în cadrul unei ceremonii găzduite de Consulatul României la München, sub patronajul Ambasadei României în Republica Federală Germania, cunoscutului artist Radu-Anton Maier i-au fost înmânate Ordinul și Medalia „Meritul Cultural” în grad de Comandor, urmare a Decretului Președintelui României, „în semn de recunoaștere și apreciere a importanței și prestigioasei cariere puse în slujba artelor plastice, pentru contribuția majoră adusă la promovarea imaginii României în Republica Federală Germania”, după cum suna discursul oficialilor participanți la festivitate. Articolul meu nu se limita doar la prezentarea evenimentului, acesta constituindu-se mai mult ca bază de pornire pentru o prezentare mai amplă a personalității și a operei artistului de-a lungul celor peste șase decenii de activitate artistică neîntreruptă. Voi completa, în cele ce urmează, „portretul” din cuvinte pe care i l-am schițat atunci pictorului Radu-Anton Maier, trăitor în Occident de mai bine de o jumătate de veac, cu noile informații găsite în multele cărți și documente pe care le

caut și studiez, de ceva vreme, în cercetarea exilului cultural românesc.

Cu riscul repetiției, consider că unele date bio-bibliografice trebuie reamintite, înainte de a adăuga completări într-un text care, iată, însoțește o nouă colaborare a artistului cu *Tribuna*, respectiv ilustrarea numărului de față al revistei, întâmplată tocmai în preajma aniversării zilei sale de naștere, din 28 aprilie.

Radu-Anton Maier s-a născut la Cluj-Napoca și a absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” la clasa de pictură a profesorului Aurel Ciupe, la catedra căruia a fost asistent universitar între anii 1960 și 1967, perioadă în care l-a frecventat și pe Corneliu Baba, la București, alături de care a lucrat de asemenea. A reușit să plece din țară în anul 1967, în semn de protest după ce o impresionantă pictură murală, realizată într-un cinematograful din Cluj-Napoca, i-a fost distrusă din ordinul „regionalei de partid” de la acea vreme, lucrarea fiind considerată „burgheză”, cu „multiple elemente decadente, profund dușmănoase clasei muncitoare”. Evadarea a fost posibilă datorită burselor de studii, venite încă din anul 1963, de la Academia „Pietro Vanucci” din Perugia. S-a stabilit în Bavaria, la München, iar în prezent deține la Fürstfeldbruck, un

orașel din imediata apropiere a metropolei germane, împreună cu soția sa Svetlana Maier, o galerie de artă, RADUART. Drumul până aici i-a fost presărat cu numeroase reușite artistice. Lucrând cu febrilitate a expus (personal de cele mai multe ori, dar și în expoziții de grup) în toată lumea, din țări precum Germania, Austria, Elveția, Franța, Italia, Belgia, Suedia, până dincolo de ocean, pe continentul american (atât în Nord, la New York, în celebra Lincoln Gallery, cât și în Sud, în Brazilia). Legăturile cu România au fost reluate, firesc, după 1989, cu expoziții în Cluj-Napoca, București, Sibiu, Oradea, etc., în anul 1999 fiindu-i acordat titlul de „Cetățean de onoare al orașului Cluj-Napoca”. Despre arta sa au fost publicate numeroase articole în presa din România, dar și în cea din străinătate, în prestigioase publicații precum *Süddeutsche Zeitung* sau *Münchner Merkur*, cotidiene germane cu distribuții impresionante, care au acordat spații generoase și albumului *Radu-Anton Maier. Maestrul realităților imaginare*, apărut la Editura *Tribuna* în 2021.

Revenind la tema pe care și-o propune articolul de față, anume relațiile stabilite și cultivate de Radu-Anton Maier cu reprezentanții de seamă ai exilului cultural românesc, primele informații mi-au parvenit chiar de la artist, în interviul<sup>1</sup> pe care l-am realizat pentru *Tribuna* în anul 2020: „M-am împrietenit – spunea artistul – cu personalități precum George Ciorănescu, Ion Negoițescu și Pavel Chihaiia. De la bun început am participat la întâlnirile Societății Culturale Româno-Germane *Apoziția*, la care luau parte intelectuali români din exil și intelectuali germani originari din România. Aici am reușit relativ rapid să-mi pun activitatea creatoare într-o altă lumină, fără a mă întreba permanent în ce măsură cele așternute pe hârtie – atât scriptic sau grafic, cât și pe pânză – se pot transforma în «unelte acuzatoare» împotriva mea, așa cum se întâmplă în țară”. De altfel, lucrările lui Radu-Anton Maier au ilustrat frecvent publicația anuală *Apoziția*, realizând și coperta acestor tomuri voluminoase, care cuprindeau creațiile scriitorilor români din exil. George Ciorănescu, membru fondator al *Apoziției*, a colaborat cu artistul pentru multe din volumele sale. Într-o însemnare, făcută la München și datată „marți, 3 septembrie 1981”, G. Ciorănescu nota: „9,15h las un mesaj înregistrat telefonic, pentru Radu Maier, mulțumindu-i pentru colaborarea tehnică, la tipărirea plachetei”<sup>2</sup>.

În sprijinul aceleiași idei, într-un volum de corespondență<sup>3</sup> al lui Pavel Chihaiia, găsim o altă informație interesantă cu privire la prezența pictorului în publicațiile exilului românesc. În scrisoarea primită de P. Chihaiia de la Alexandru Lungu<sup>4</sup> (Bonn, 14 iunie 1992), expeditorul făcea referire la o revistă de poezie și desen nou-înființată: „Dragă Pavele [...] *Argo* fiind nu numai de poezie, ci și de desen, aș fi încântat dacă paginile 6 s-ar îmbogăți cu prezentarea lui Radu Maier. Deși îi cunosc prea puțin opera (și doar din reproduceri), îl apreciez admirativ. Prețuirea mea e colorată afectiv și de faptul că, acum vreo trei decenii, mi-a «ilustrat» niște versuri în «*Tribuna*». Dovada că legătura a fost făcută și colaborarea a funcționat o reprezintă cele câteva rânduri scrise de același Alexandru Lungu, într-o epistolă expediată după mai bine de un an și jumătate (1 februarie 1994) către Pavel Chihaiia: „*Argo* îți mulțumește încă o dată pentru fericita legătură cu Radu. Ne-a dăruit o minunată «copertă» pentru



Radu-Anton Maier

Tulpini X, 100 x 100 cm, 2013, acrilic pe pânză



nr. 9. Este un mare meșter și, pe deasupra, un «domn» în toată puterea cuvântului – apariție rară în buluceala, miticismul și mârlnăia ce animă, în bună parte, agora noastră culturală».

Eseistul, romancierul și istoricul de artă Pavel Chihaiia, stabilit și el de la sfârșitul anilor '70 în Germania, s-a aplecat în mai multe rânduri asupra lucrărilor lui Radu-Anton Maier, scriind despre acestea, dar și în mod deosebit despre expozițiile artistului pe care le-a văzut în capitala Bavariei. Unele considerații au fost integrate în volume (vezi *Mărturisiri din Exil*, Ed. Institutul European, 1994; *Despre prietenii artiști și înfăptuirile lor*, Ed. Eikon, 2011). „În faza uceniciei – spunea P. Chihaiia în articolul intitulat „Radu Maier sau despre vocile colorate ale singurătății”<sup>5</sup> – [...] tablourile sale transmiteau previziunea unui univers în primejdie, posibilitatea unui cataclism după care asociațiile formale și de conținut urmau să asculte de o altă necesitate, de alte legi naturale. Critici de prestigiu, ca Erich Pfeiffer-Belli și Günther Ott, au comparat peisajele lui Radu Maier cu aspectul unei naturi fantastice, cu stâncile colțuroase priveghind neliniștea mărilor ale unui Caspar David Friedrich, dar în vreme ce la acest artist constatăm un elan romantic, un sentiment de măreție și de patetică încrâncenare, la Radu Maier se poate desluși singurătatea încremenită a unui deșert fără hotare, în care doar vechile ruine se mai pot zări înainte de coborârea lor subpământeană, dimensiune a singurătății care îl va urmări de-a lungul întregii sale cariere.” Păreră împărtășită și de Ionel Jianu în eleganta lucrare *Artiști români în Occident*<sup>6</sup>: „În pictura lui Radu realul și imaginarul coexistă și se întrepătrund într-o viziune extrem de vastă, care ne dezvăluie o latură de vis, o latură de infinit. [...] Ceea ce frapează în tablourile sale este caracterul lor meditativ, căutarea unei coerențe filozofice. Căci din călătoriile sale în timp pictura nu aduce impresii, ci reflecții despre sine însuși, despre destinul omului, despre misterele lumii și despre viață. Și chiar imagini ale unui vizionar, care anticipă viitorul. În ciclul «Peisaje de după», Radu caută să evoce «viziunea unei lumi de după Apocalipsă, în care elementele geologice și elementele vegetale sunt reunite într-o nouă și fantastică unitate». Omul va fi dispărut din acest univers de după catastrofă și nu vor mai fi existând decât aceste vestigii drept dovadă a forței sale de creație” (p.143).

Călătoriile artistului nu au avut loc doar în plan metafizic. Străbătând la propriu spații cu puternic impuls inspirațional-creativ, din Grecia, Italia, Egipt, Turcia, s-au născut mai apoi seriile de lucrări tematice, aduse în fața publicului în expoziții purtând titluri generice, așa cum a fost „Laguna malată”/Laguna bolnavă, în Galeria din cartierul Ismaning, München, 1984; sau expozițiile cu tema Egipt, la aceeași Galerie din München în 1986, ori la Galeria „Pro Arte” din cartierul Schwabing al München-ului în 1988, etc.<sup>7</sup>. „Am fost dintotdeauna un adept al împărțirii tematice a activității mele, – îmi mărturisea pictorul în interviul pe care l-am realizat împreună – atât ca artist creator cât și ca galerist, respectiv curator de expoziții de artă. Evidențierea unui subiect anume într-un cadru expozițional are calitatea de a sublinia anumite tendințe artistice și creative într-un context dat. [...] Faptul că mi-am diversificat opera artistică în jurul mai multor leitmotive m-a determinat să rămân un adept al expozițiilor concentrate în jurul unor subiecte prestabilite sau propuse de mine.”



Radu-Anton Maier

Entrada V, 100 x 100 cm, 2020, acrilic pe pânză

Svetlana Maier, soția artistului, la rândul ei curator și galerist în Fürstentfeldbruck, crede că RADU (numele cu care semnează pictorul) „a avut o predilecție aparte pentru ruinele daco-romane, iar mai târziu pentru Grecia cu arhipelagurile ei și pentru Turcia cu diversele ei reminiscențe istorice. Printr-o formulă originală, adaptată procesului de remodelare a propriului univers arhetipal, autorul se regăsește și excelează prin simbolistica ruinelor studiate la fața locului, ca instrument ideatic de exprimare a monumentalității trecutului”<sup>8</sup>.

„Fără a se lăsa sedus de formulele extravagante ale unor curente apărute peste noapte [...] – scria Pavel Chihaiia, în textul anterior citat – Radu Maier înaintează cu perseverență pe propriul drum, pentru a descoperi și înfățișa și altora noi aspecte, ale unei tulburătoare și imposibile realități”. Ceea ce, surprinzător, este valabil și astăzi, la aproape trei decenii de la publicarea textului în volum<sup>9</sup>. Aflat la o vârstă de aur, biologică dar și a artei sale, Radu-Anton Maier continuă să creeze în liniștea atelierul său din inima Bavariei, deoarece, după cum îmi mărturisea cu emoție în finalul discuției noastre din 2020, (doar) „la șevalet amintirile prind culoare, imaginile devin secvențe, secvențele devin trăiri, iar filmul vieții [...] se derulează de fiecare dată cu aceeași intensitate profundă”. Să ne trăiți întru mulți ani creativi, maestre!

#### Note

1 „A trăi din artă este deja o artă în sine”, interviu de Ani Bradea cu Radu-Anton Maier, în cadrul seriei de interviuri „România și oamenii săi din lume”, Revista de cultură Tribuna nr. 435/16 octombrie 2020, text inclus și în volumul *Țara de la capătul drumului*.

*Biografii exilate*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2020

2 George Ciorănescu, *Pagini de jurnal. Portrete. Amintiri*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2003, Cuvânt introductiv și notă asupra ediției de Crisula Ștefănescu, p.138

3 Pavel Chihaiia, *Correspondență*, Editura Ex Ponto, Constanța 2012, pp.143-144

4 Alexandru Lungu a fost un poet, pictor și grafician român născut în Basarabia, care a absolvit Facultatea de medicină la București, autor al unor studii și manuale de specialitate în domeniul endocrinologiei, biocronologiei și biometeorologiei, stabilit din 1973 în Germania, unde a lucrat mai întâi ca medic apoi a condus o clinică particulară. În perioada 1990-1999 a publicat, împreună cu soția sa Micaela Lungu, revista de poezie și desen *Argo*. (Din Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*, Editura Compania, București, 2010, Ediția a doua revizuită și adăugită, pp.477-478)

5 În volumul Pavel Chihaiia, *Mărturisiri din exil*, Ed. Institutul European, Iași, 1994, pp. 168-169

6 Ionel Jianu, *Artiști români în Occident*, Antologie realizată de Ionel Jianu, Gabriela Carp, Ana Maria Covrig, Lionel Scănteie, tipărită de Editura Logos pentru Institutul Național pentru Memoria Exilului Românesc, București, 2005. Prima ediție a antologiei, în versiunile engleză și franceză, a fost editată de Academia Româno-Americană pentru Arte și Științe, Los Angeles, California, în 1986.

7 Informații culese din volumul Pavel Chihaiia, *Mărturisiri din exil*, op.cit.

8 Svetlana Maier, „Radu-Anton Maier – maestrul realităților imaginare”, în albumul cu același titlu, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2021

9 Pavel Chihaiia, op.cit, p.174



# Ion Cristofor

## Iarnă

Ninge ca-n evul de mijloc  
și o femeie de porțelan  
nu-ți iartă crima de a fi dibuit  
parfumul Christian Dior  
ascuns sub aripile imaculate ale îngerului

Zăpada cade anonimă  
peste un lac ce foșnește de trestii  
de stele și pești.

Un pian cântă singur  
în câmpul pustiu, inundat de zăpadă  
fulgii sau vântul apasă de clape  
ca și cum două veverițe  
ar arunca de-a valma alune și nuci  
pe clapele albe sau negre  
ale instrumentului  
uitat în toiul verii  
de un pianist orb  
în mijlocul unui lan de floarea soarelui.

## Seară

Seara când trupurile dansatorilor  
absorb luminile zilei ca un burete  
îți amintești uneori de femeia în roșu  
cea care avea sertare în loc de sâni  
ca într-o faimoasă pictură a lui Salvador Dali.

Era bogata stăpână  
a unei crescătorii de șerpi din deșert  
după cum spuneau beduinii  
în scurtele lor răgazuri din oază  
se pare că ascundea în pântecul ei  
pasărea paradisului.

Doar privind-o în râul din oglindă  
auzeam cum crește  
verde ca iarba  
părul pubian al fetelor din apartamentul vecin.

## Cireșe din Turcia

Lui Osman Bozkurt  
Mănânc primele cireșe din anul acesta  
sunt importate din Turcia  
și mă gândesc la zilele în care furam pere  
un copil desculț cocoțat pe gardul vecinului.

Roșii ca sângele strălucesc cireșele  
pe farfurioara albastră  
România e pe marginea prăpastiei.

Lumina soarelui cade pe peretele opus ca o pată  
de sânge  
și cele câteva cireșe turcești aruncă  
o nebănuită strălucire pe manuscritele tale  
din cealaltă cameră televizorul vorbește la  
nesfârșit  
despre războiul din Ucraina  
despre inflația galopantă și recesiune.

Mai am doar o jumătate de pagină pe hârtia  
albă  
și caut să rotunjesc textul scris până acum  
cu siguranță cel mai bun sfârșit al unei poezii e  
tăcerea

cu sămburii cireșelor mestecate îndelung  
ca și cum ar fi pietricele din gura lui  
Demostene.

## Părul sălbatic

Părul sălbatic din curte nu a fost altoit  
căci are, ca toți sălbaticii, obiceiuri ciudate.

În fiecare toamnă își ia desaga de lână în spate  
și pleacă-n pădure,  
în alte sate să-și viziteze rudele.

Se întoarce la noi în ogradă doar primăvara  
rușinat de propriile obiceiuri  
ca o mireasă  
încărcată de flori.

## Viața noastră

Viața noastră umilă  
se pleacă recunoscătoare în fața urzicii,  
a frunzei de podbal  
atât de darnice cu noi încă din copilărie  
se ploconeste în fața turturicii, a fluturilor  
albaștri  
ce ne învață dragostea încă o dată.

În umbra bisericii  
mâinile palide ascultă un recviem  
bătrânul cantor umblă și acum  
pe catalige  
prin întuneric și glod  
tocmai la ceasul în care lumina se leapădă de  
noi  
pentru câțiva arginți.

Prin găurile de sită deasă ale cerului  
îngerii nu mai reușesc  
ca să zboare.

## O bufniță albă

O mie de rândunici  
tremură-n aer  
deasupra umbrei poetului

Un vers se deschide  
ca trandafirul galben  
din fereastra domnului Kavafis

Un mușuroi de furnici  
devoră hârtia  
pe care tocmai îi scrii  
unei bufnițe albe.

## O epistolă

Catifeaua unui izvor  
îți devoră fața

Citești netulburat o epistolă  
primită de la un înțelept din Tibet

câteva rândunici țes în aer  
pânza pe care cineva  
îți citește testamentul

În călimara mea cu cerneală  
a ațipit un monstru.

## Rădașca

Străzile orașului  
se înghițeau una pe alta  
iar casele își devorau chiriașii.

Priveam rândunicile trasând o diagramă pe un  
nor  
desenând în aer complicate  
cuneiforme.

Se auzeau valurile  
unui tsunami din Japonia  
enorme

Bietul contabil Homer  
il împacheta pe revizorul Ulise  
pentru inspecția lui la lotofagi

În visul de azi-noapte  
eram doar rădașca  
cu cornițe de fildeș  
detronată  
căzută din fagi.

## Moara de apă

Pârâul de munte trece peste câteva monede  
cu chipul lustruit al regelui  
apa îi dezlipește chipul de pe monede  
ca pe abțibilduri  
și-l duce cu vuiet la moara de apă.

Mâinile tale bătrâne ating făina albă  
ca și când ar mângâia părul mătășos al unei  
bătrâne femei  
ce-și amintește copilăria petrecută în munți  
în tovărășia unui trib de albine.

## Marea

Obosit ca o coală de indigo îndelung folosită  
obrazul vânzătoarei de la casa de bilete din gară.

Ne-a explicat că toate trenurile spre mare  
au fost suspendate din ordinul unui ministru.

O noapte întregă  
am rămas pe peronul gării  
am privit stelele prin rotocoalele de fum ale  
țigării  
valurile verzui ce se unduiau de la una la alta  
ca în tabloul lui Van Gogh.

Când ne-a răzbit somnul spre dimineață  
o mare violetă tocmai răsărea  
dintre munții îndepărtați ai lunii.



# Nicolae Mureș – 85

## Rugă

*Scriitorului D. R. Popescu*

Ajută-ne Doamne!  
Să aruncăm  
Cât mai grabnic  
Din grâu neghina!  
Prea buruienuță  
A devenit azi  
Lumea.  
Doamne!  
Azvârle neghina în pustiu  
Să-și facă loc  
Tot mai mult  
Frunza.  
Să vad odată mugurul  
Viață pe pământ.  
Să nu mai privim la toate  
Ca printr-o ceață haină!  
Tot mai aproape de noi să fie  
Stelele, Soarele, Lumina  
Și-a Ta împărăție!

## M-aș urca

M-aș urca  
Undeva  
Pe dealuri  
Pe cer  
De-aș putea.  
Dar nu pot  
Nu pot  
Nu mai pot.  
În mormânt  
Mai degrabă  
Să ajung  
Aș putea.  
E și locul  
Spre care  
Încet  
Încet pogor.  
Frică mi-e  
Doamne  
Că din el  
Niciodată  
N-am  
Să mă mai scol.  
*Măgurele, 1 martie 2013*

## Zborul

*Pentru Marc*

Copilul  
E și el  
O pasăre.  
Dă-i atunci  
Aripi puternice  
Să zboare  
Unde  
Va vedea cu ochii.  
Aripile  
În lumină  
Nu ard niciodată  
Numai din zbor  
Ele vad lumea  
Toată.  
Uriașă

Cum e ea.  
Niciodată  
Nu vei regreta.  
C-ai lăsat pasărea  
Să zboare.  
Numai așa ea  
Va afla  
Ce se petrece  
În lumea asta.  
Va învăța  
Cum  
Din labirint  
Să iasă  
Pentru totdeauna.  
Va afla  
Că orice poartă  
Poate fi descuiată.

## Lumini și umbre

*Lui Andrei*

Mare  
și dumnezeiesc e harul  
de-a te naște Poet  
poți schimba totul pe lume  
prin cuvinte.  
Nu uitați cuvintele,  
unele durează o veșnicie;  
din Cuvinte poți să faci țarini albine miere  
lumină pâine apă umbră și fiere  
soare râuri munți mări copii fluturi  
și multe alte lucruri,  
poți picta  
făpturi drăgălașe.  
Cuvintele  
se nasc nu ca să moară  
ci alte lumi să dureze  
în ipostaze necunoscute.  
Poetul  
e cel care așează în structuri nebănuite  
luminile și umbrele solare  
deseori pe pânze nemuritoare.  
Poetul  
e cel care dă veșnicia verbelor  
și înțelepciune oamenilor.

## Citind tineri poeți

Citindu-i pe tinerii poeți polonezi,  
pe optzeciștii: Pawlak, Musial, Polkowski,  
Maj, Niemiec și alții  
am ajuns la concluzia că n-am nevoie  
de lentile noi să vad lumea cea nouă.  
Pretutindeni oamenii nu fac decât  
ceea ce știu mai bine: își schimbă culoarea  
dar năravurile, ba.  
Tot o frunză suntem.  
Depinde când și unde cădem.  
Vântul însă nu ne poartă  
decât în neant.  
*iulie 2003*

## Aștept

Merg în sus  
și-am ajuns jos  
mă uit în dreapta  
mă uit în stânga



Nicolae Mureș

Încotro s-o iau?  
Stau sub o stea  
m-am cățarat  
până la urmă  
pe ea  
Aștept  
să vină  
moartea....

## Mă pregătesc

de la un timp  
nu  
mai dorm  
deloc  
mă pregătesc  
să adorm  
de tot

## Avertisment

Toți stăm așezați  
sub un ochi  
nu-i oare ochiul  
care veghează  
să nu deraiem?  
cei o dată deraiați  
își fac totuși loc  
pe șinele  
liniilor  
care nu duc nicăieri.

*14 iulie 2007*

## Al tuturor

*Poetul îngropat de viu  
E ca un râu freatic  
Tadeusz Różewicz*

Râurile de sub pământ  
Unde se scurg?  
Sunt vii?  
Nimeni nu le-a măsurat întinderea.  
Știe cineva  
În ce mări s-au vărsat?

Nu sunt ele toate  
Ca lacrimile noastre?

Ca și Lumina  
Râurile și copacii sunt ființe vii pe pământ.  
Ele sunt ale tuturor  
Și-ale nimănui.

*Varșovia, octombrie 1965*



# Rodica Lăzărescu și captivitatea confesiunilor culante

Iulian Chivu

Interviurile pe care le realizează și le publică Doamna Rodica Lăzărescu – iată, avem deja în față un nou volum (al patrulea?) – vin, categoric, să ne consolideze credința că istoria literară ar fi mult mai autentică și mai colorată dacă nu s-ar scrie numai după documente. Apărut la Ed. Semne, Buc., 2023 și intitulat *Pe firul confesiunii*, volumul de interviuri afirmă vizibil și în egală măsură personalitatea interviuatului și pe cea a autoarei în verva conversației culante, în captivitatea accentelor de viață și de pasiuni cu care se înobilează numele unor oameni de cultură, gazetari, editori, scriitori români contemporani. Cartea se structurează în două părți cu evidente continuități: I. Pe firul confesiunii; II. Zigzag printre reviste.

Și ca să scurtez schematic cronica consacrată, amintesc doar că Rodica Lăzărescu vine și acum, precum în 2013 (*Confesiuni provocate de...*), ca în 2015 (*La ora confesiunilor*) ori ca în 2017 (*Invitație la confesiuni*), cu mereu surprinzătoarele posibilități ale dialogului, cu abilități adesea subtile, insinuante, antrenante ale întrebării, cu preambule orientative, ample ori tranșante, limitative ori răscolitoare lăsând impresia că întrebarea cunoaște răspunsul și nu-i mai rămâne decât să-l prilejuiască, iar colocutorului nu-i rămâne decât să-l reitereze atent, fără replieri sau ambiguități, fără amplificări de tonalitate sau de arie a cuprinderii. Dialoguri principiale, edificatoare, de interes, tonice, libere, deschise amprentelor de personalitate, ele sunt, fără excepție, interesante.

Dacă, de pildă, dialogul cu Ion Andreiță trece de la ludic la memorialistica sobră, sacralizată în altarele trăirii, de la sofism la sincerități și de la evocări la introspecții, până la cel cu Nicolae Gheran, ca un compendiu de istorie literară, cititorul se întâlnește cu jurnalistul Cornel Galben al cărui spirit critic urmează unei îndelungate cariere angajate conștiincios profesionalismului, cu scriitorul Vasile Ghica și profinzimile mărturisirii, cu etica creștină a criticului la Constantin Coroiu chiar și când își mărturisește opțiunile ezitând între Est și Vest, apoi cu luciditatea istorică a argumentării la Acad. Ioan-Aurel Pop, cu sănătatea etnică a nostalgiilor lui Vasile Pop-Negreșteanu, cu trădarea istoriei naționale în învățământul românesc de azi, ca mai apoi să zăbovim, radiofonic, în amintirile lui Mircea Radu Iacoban și să-l însoțim în lume în vremea când puțini reușeau să treacă granițele lagărului comunist.

Partea a doua a cărții este consacrată unor strădării laudabile de a lansa și susține reviste literare în peisajul tot mai pestriț al publicațiilor noastre pe care piața le supune testelor de fiabilitate ca surse și resurse ori prin colaboratori și colaborări chemate să adjucece cititorul tot mai grăbit și superficial, greu de intuit

și de reținut cu teme de interes larg sau numai pragmatice. De la *Acolada* lui Radu Ulmeanu și ideea cuprinderii largi a spiritualității românești în jurul câtorva nume, precum cel al criticului Grigore Grigurcu, al lui Petre Got și nu în ultimul rând al fondatorului său, revista reușește consecvența unor colaborări precum cele ale lui Zenovie Cârlogea, Dumitru Augustin Doman, Magda Ursache și alții, la *Ardealul literar* al Marianeii Pândaru-Bârgău (imaginea poetului Valeriu Bârgău continuă să se reverse în spiritul revistei de douăzeci și patru de ani fără întrerupere), prestigiul publicației fiind asigurat de un colectiv redacțional pasionat și de colaboratori prestigioși ai Ardealului și nu numai. Apoi *Cadranul cultural* al lui Cornel Simion Galben, cu începuturile lui în dimensiunile statornice ale culturii românești și nu la urmă de tot cu *Leviathan*-ul lui Costin Tuchilă și cu revista lui Ovidiu Pecican și insolitul ei nume, *La Mongolu*: „Respectabilitatea unei reviste vine din calitatea ofertei sale, nu din firma pe care o afișează...”, ne amintește cititorul ei și reușește să convingă prin sumar și exigențele scriiturii că lucrurile nu rămân sub impresia titlului. Aceste câteva popasuri în revuistica românească de azi și printre câțiva dintre mentorii ei sunt relevante pentru lumea în reșezare a publicisticii cu asumările ei, cu substanța sa când diluată în voluntariatul desuet, când prea ambițioasă pentru posibilitățile sale, oricum nu prea putincioasă în adjucearea cititorului estimat, greu de determinat, de scos din inerții și din suficiențele cotidiene.

Rodica Lăzărescu nu lasă impresia că își alege interviuații, deși fără îndoială că o face, ci ne convinge că dialogurile sale ar decurge în același registru al relevanțelor indiferent care ar fi aceștia în lumea culturii, a literaturii în special; punerea în lumina confesiunii a unei personalități este fără îndoială meritul celui care pune întrebări și cred că, după pilda cărții despre care discutăm, întrebarea este chemată să intuiească și apoi să dezvăluie portretul prin pretexte; unele prin auspiciile zodiacale, altele prin aspectele de viață. Cel mai frecvent, se începe de la „vremi” și biografii, de la contradicțiile lumii moderne, de la accidente istorice și ajunge până la receptarea sau refuzul contemporaneității, autoarea însăși fiind un om atent, chemat să vadă, să compare, să analizeze, să înțeleagă și să nu se pronunțe decât prin intermediul colocutorilor. Așa, de pildă, memoriile lui Ion Andreiță: „La venirea comuniștilor-bolșevici (imaginea tatălui, n.n.), a fost dat afară, i-au lăsat câteva luni pensia, apoi i-au tăiat-o – și l-au făcut chiabur-exploatator, deși nu avea decât 8 hectare de pământ: trei zestre de la nevastă și cinci primite ca urmare a participării la război...”(p.19). Cornel Galben crede

în interviu („înviează spațiul prin gazete”) și este un drept judecător al jurnalismului nostru zgomotos și diletant: „Ceea ce se practică azi e mercenariat publicistic, iar presupușii jurnaliști sunt, în marea lor majoritate, niște analfabeți funcționali, care stâlcesc limba română și execută totul la comandă”(p.44). Vasile Ghica re-memorează obiectiv: „la bunicii paterni se afla un soi de comandament german. Noi, copiii, ne făceam de lucru pe acolo, pentru că ne dădeau ciocolată. Nu după multă vreme au venit rușii. Ei ne-au răscolit casa peste tot până când au găsit butoiul cu vin...”(p.52). Constantin Coroiu are, în schimb, altă opinie: „...nu sunt de acord cu ideea de blestem din perspectiva vecinătății cu Rusia, dar mai ales nu sunt de acord cu tot ce ar putea mirosi a rusofobie” (p.101). Apoi, vine interviul cu Acad. Ioan-Aurel Pop și evocarea câtorva îngrijorări românești: dezinteresul decidenților politici pentru autoritatea științifică a Academiei, pentru învățământul românesc, pentru limba română, pentru naționalism și patriotism, pentru Ardeal și moștenirea Gojdu...

Desigur, fiecare interviu are nu doar rațiunile lui, ci și mărturii semnificative pentru interviuat, pentru cultură, pentru spiritualitate în genere, pentru faptul memorabil din anii totalitarismului comunist (Mircea Radu Iacoban, Ioan Scurtu ș.a.), de departe mărturiile lui Nicolae Gheran constituindu-se în adevărate contribuții de istorie a literaturii române din anii de cenzură, de dictatură, în care valorile au reușit greu și riscant să supraviețuiască. „Aveți obiceiul să vă și cenzurați? Adevărul spus de dvs. e dus până la capăt? – întreabă Rodica Lăzărescu. „Evident, răspunde interviuatul, dar nu c-aș intenționa să trunchiez adevărul, ci din cauza neputinței de a dovedi ce mi-a fost dat să văd și s-aud în diverse ocazii, pe care, dacă le-aș relata ca atare, m-aș vedea dat în judecată, fără putința de a dovedi că rostesc adevărul” (p.176), și astfel Gheran găsește rememorarea ca prilej de a mărturisi adevăruri de interes istorico-literar.

Mărturiile de culise, puțin cunoscute, și opiniile prea puțin rostite au fluiditatea confesiunii și dau interviului greutatea documentară a faptelor de istorie literară: „Adăugați la ele numeroase registre și fișiere de resort, precum *Catalogul manuscriselor românești* (4 vol.), întocmite de G. Ștrempel, *Bibliografia Cărții Românești* – alte 4 tomuri aparținând B.A.R. – , *Bibliografia almanahurilor românești* a Georgetei și a lui Nicolae Răduică, lucrări fundamentale, care, spre rușinea noastră, nici până în prezent nu suplinesc lipsa unei bibliografii generale, de tip analitic, cu ziare și reviste nefișate din 1918 până astăzi. Consecința? Fără o asemenea lucrare, nicio ediție critică a literaturii naționale nu are șansa să fie finalizată...”(p.189).

Parafrazându-l pe Nicolae Gheran, socotim că, fără lucrări ca aceasta a Rodicăi Lăzărescu, fără probitatea interviului, nu am avea nici măcar insinuări ale acelor realități care n-au lipsit, dar care se rostesc și acum ca niște *tabu*-uri, cu teamă endemică de consecințe, ori se ocolesc, dacă nu dintr-un ezoterism anxios, sigur dintr-o axiologie friabilă, incertă.



# „Ninge peste noi cu flori de funingine”

Constantin Cubleșan

În peisajul cultural/literar al Clujului – un solitar: Sorin Grecu, poet și publicist de anvergură, ce se comportă în societate așa cum și scrie, adică un nonconformist de vocație. Reportajele sale, nu puține distinse cu premii, prezintă viața în realitatea ei maculată, în formele sale de manifestare obscure („plină de nimicuri”) și tocmai de aceea de un pitoresc grotesc. Poemele lungi, cu un discurs narativ susținut, se împlinesc în siajul avangardei, universul tematic și mai ales procedeul poetizării învecinându-l de radiografierea teribilistă (la vremea aceea) a lumii de jos, pe care o înfățișa Geo Bogza (*Poemul invectivă*, 1933). Iată, bunăoară, reflexii pe tema singurătății: „Te-ai prezentat și tu/ aproape cu religiozitate la cheful oamenilor singuri/ chiloți curați șosete noi cămașă proaspăt spălată/ nu c-ai fi avut poftă de un agațament/ ci de dragul semnificației cuvântului/ i-ai acordat respect și considerațiune/ asemenea morții// singurătate și moarte/ de bază în vocabularul tău/ anemiata de obnubilata absență// în sfârșit ai ocazia să vezi și tu puțin/ la sursă/ ce se întâmplă când se consideră/ înlăturarea singurătății drept singura izbăvire// asta în primăvara bătrâneții pe care-acum o simți/ dar pe care trebuie s-o iei în considerare/ fiind proclamată cu insistență de prea mulți [...] cuțitul răsucit într-o

rană pe care o ții perpetuu trează// ca nu cumva până și singurătatea ta/ să intre la apă/ să se moleșească” (*Cheful oamenilor singuri*). Ochiul reporterului se fixează pe mizerabila existență a oamenilor mărunți, declassați („șerpării noștri decăzuți alcoolizați”) relatarea faptului de viață divers fiind, de obicei, poetizată cu o insinuată ironie blamantă, cu insinuarea implicării moralizatoare: „pe o bancă, în locul de joacă pentru copii/ din spatele complexului comercial// îl vedeai pe bătrânul pedofil, pe care îl știi dintotdeauna/ srăduindu-se din rășputeri să facă o nouă cuccire// era teribil de concentrat pe un băiețuș/ în vârstă de vreo zece ani/ îi trecea, febril, prin fața ochilor săi mirați/ câteva bancnote// și – în ciuda experienței sale de vânător de plăceri interzise –/ la cei optzeci de ani ai săi părea un jucător novice/ care nu-și putea ascunde entuziasmul/ că a prins cartea câștigătoare” (*Poemul kitsch sau pățaniile lui Svejk în Galiția*). Poemele sunt narative și anecdotice urmând structural cinetismul poeziei concrete, factologia fiind selectată și comentată cu sentimentul devoalării derizoriului, „aceasta nu pare a fi o dramă de Shakespeare/ ci mai degrabă un vodevil”, zice autorul, având mereu afișată predispoziția pentru persiflarea și mai mult chiar, pentru discreditarea modului existențial



Radu-Anton Maier *De profundis*, 100 x 100 cm, 2020, acrilic pe pânză

pervertit ambiant: „întotdeauna m-au pasionat destinele minore, ale rataților/ mai mult decât ale celor care au reușit –/ și mi-am făcut un titlu de glorie să ratez mai degrabă totul/ decât să reușesc penibil” (*Poem de eclipsă*). Biografismul este asumat programatic și implicat în evocarea și descrierea întâmplărilor de viață la care asistă, pe care le receptează și în care chiar se consideră a făcea barem parte, mărturisindu-se autoironic în chiar condiția sa de scriitor: „am realizat cât de departe sunt/ de marea artă – nu numa’ de poezie/ ci și-n viață/ adică mă-nvârt pe nicăieri/ și din puținele lucruri pe care le mai dețin/ nu-mi rățesc niciodată nimic/ pentru a le regăsi în mod spectaculos// semn clar de lipsă de talent” (*Târg de nunți și de divorțuri*).

În fond, Sorin Grecu este un pamfletar și un polemist incisiv, poetizând la modul acesta direct-fotografic, stări emoționale și situații paradoxal-parodice („singurul confecționar de drapele din zona Clujului// nu mai găsește material pentru steaguri/ decât în Ungaria/ fiindcă la noi are loc un fenomen paradoxal/ deși sentimentul patriotic e-n creștere/ fabricile care produc respectivul material/ au ajuns demult pe butuci” (*Poemul kitsch...*, V). O astfel de poetică nu pare să aibă vreo legătură de profunzime cu lirismul, în înțelesul clasic al acestuia, dar nici nu trebuie căutat în tiparele prozodiei tradiționale căci autorul lor se revendică din mișcarea avangardei, în speță a laturei acesteia suprarealiste: „Aproape c-aș dori să vă spun/ că trăiesc într-un timp totuși diferit de al vostru/ și poate că odată am să mă-n-torc/ sigilat într-un alt recipient/ cu un alt cap învelit în staniol de șampanie/ gata să zboare la atingerea ghilotinei mâinilor/ dibace în desfolieri în execuții// fără spună/ fără sânge// voi apărea îmbrăcat lejer/ cu o altă față cu un alt ziar boțit sub braț/ scris de subsemnatul până la ultima virgulă// vom repeta împreună pentru a nu știu câta oară/ experiența asta într-o variantă îmbunătățită/ deși n-ar fi rău ca totuși să învățați și voi câte ceva// oricum la întoarcere ca să mă recunoașteți/ vă transmit semnul distinctiv// v-am cam iubit” (*Aproape vreau să vă spun*).

Poemele lui Sorin Grecu (v. antologia *Vara coriștilor*, Editura Doina Cornea, Cluj-Napoca, 2022) sunt marcate de o revoltă subtextuală, de o critică socială la vedere, putând fi încadrate optezismului întârziat („postmodernism clasicizat” considera Petru Poantă), translând în poeme tot cinismul, incomod și incisiv, al gazetarului.



Radu-Anton Maier

*Wadi-Rum V*, 101 x 101 cm, 2013, acrilic pe pânză



# „sunt elada./ [...]/ gândul meu ar putea naște lumea”

Adrian Lesenciuc

În 2019 și 2022, două dintre volumele de versuri ale poetului și traducătorului Peter Sragher au apărut în limba greacă la editura Vaxkikon din Atena, în traducerea cunoscuților și extrem de activilor în promovarea culturii române oameni de litere Angela Bratsou și Stavros Deligiorgis, ale căror biografii și bibliografii sunt ample rețele de conectare între cele două culturi. Așadar, *akropolis urcarea* (2019)<sup>1</sup> și *doamne, de ce m-ai făcut* (2022)<sup>2</sup> au fost publicate în ediții româno-elene, cu mențiunea că poezia lui Peter Sragher nu se poate rezuma aproape niciodată la poemele în limba română. În primul dintre cele două volume sunt inserate și poeme în limbile engleză și germană „deoarece au fost concepute și scrise în aceste limbi” (p.144), iar în cel de-al doilea un întreg ciclu, *the commandments*, este publicat în engleză, cu dublura lui în limba greacă, *oi εντολές*.

Peter Sragher este un poet care mizează pe efectul dicțiunii, e un performer care asociază poemelor gravitatea discursului său, care se bazează pe ritmurile și sonoritățile proprii poeziei, care transmite semnificații – indiferent de limba în care au fost scrise – nu numai prin propriile texte, ci și prin dicțiune, prin contextul producerii. De aceea, o dată în plus, traducerea volumelor sale în limba greacă nu poate fi facilă, iar punerea în act a poemelor, prin performanțele bilingve sau multilingve prilejuite de apariția și promovarea acestor cărți sunt dovada așezării adecvate în spiritul limbii. Primul volum este și o așezare în spiritul culturii. Include o poezie dedicată Eladei, o poezie izvorâtă din spiritul ei împietrit, conservat aidoma, scrisă, în

marea majoritate, în anul 1995, la prima vizită în Grecia. Dar această poezie nu este rodul contemplării cu ochiul vizitatorului, al celui venit să își bucure astfel sufletul, care găsește în dinamica reliefului și în potențialul orizontului rădăcinile lumii, ci cu ochii celui care aparține locului, care se revendică din potențialul acestui loc. Se întâmplă mai întâi o apropiere aeriană de esențe, apoi se produce apropierea prin rădăcini, printr-o poezie care își păstrează sonoritatea, puterea, potențialul performativ: „sunt rădăcină de măslin la poalele olimpului, înfiptă în stânca albă, încleștată de pământul eladei./ de-atâta vreme sunt, că nu mai știu nici dacă anii se mai numără sau trec, fără să știu, pe lângă mine, aidoma soarelui, din răsărit spre apus” (*rădăcina de măslin*, p.28), nu înainte, însă, de a se fi despărțit intențional în *prologul* volumului de instrumentele care dau primat vocii: „the poet doesn't speak anymore/ the poet is void of words/ the poet shares his own energy” (p.12). La interacțiunea cu pământul care îl împinge spre împărtășire, Peter Sragher plonjează pe verticala timpului pe care o exploatează și și-o apropiază, cu care convine asupra adevăratei ordini a civilizației, cu ajutorul căreia măsoară potențialul formativ, energia ascunsă a solului pe care pășește: „caut timpul/ pierdut în șerpuirea/ unei coloane/ de templu/ ruptă din lumină/ ruptă din formă/ uitată de/ mișcare/ în piatră.// caut timpul/ în frunzele/ galben-roșietice îmbătrânite/ de-atâta toamnă// culorile nu durează/ decât o clipă/ apoi le înghite/ nimicul” (*căutând timpul*, p.34). Nu culorile bogate și calde ale Eladei însuflețesc orizontul devenirii, ci

istoria ei străvezie, în care faptele întemeietoare durează, tânjind, totuși, spre efemer. Elada e o tendință spre prezent, o eternitate care se relevă în profunzimea ei pe verticală. Volumul imprimă prin titlu intenția ascensională, iar verticala, în miezul golit de culoare al nopții, în pipăirea propriilor forme și culori prin toate locurile întemeiate și întemeietoare, aduce în lumina prezentului veșnicia într-unul dintre cele mai frumoase poeme ale urcării: „colinele și dealurile se aruncă în marea egee./ durabilul tânjește după efemer./ stânca poate deveni oricând mare,/ soarele nu poate străpunge norii./ soarele nu aduce ofrandă albastrul marin./ aerul poartă dorința în gând până pe țărmul mării./ lumina umple întunericul și-l omoară./ [...] casele vorbesc în toiu nopții despre forma lor închisă la colțuri,/ albită de rotunjimi, despre aerul de altădată al urbei, închis în sufletele/ atâtor greci care azi nu mai sunt, dar a căror voci și priviri au rămas/ întipărite pe case și uneori, noaptea le poți vedea iarăși chipul, pri-/ virea și le poți auzi vocea, ca și când ei n-ar fi murit niciodată” (*urcarea cetății*, p.36).

Elada e un spațiu locuit de mii de ani de poet. El e acolo dintotdeauna, într-o urcare continuă a cetății spre temple, într-o încercare de înfrângere a gravitației, ca o împingere spre țării prin creșterea lentă a măslinilor: „a urcat arborele aerul până s-a prefăcut în cer/ zeii văd cum, an de an, măslinii le construiesc fără odihnă casa” (*arborele de măslin, clădind olimpul*, p.62). Peter Sragher aparține locului, nu este un întâmplător vizitator, nu este într-o contemplație mută în fața urmelor trecutului, ci chiar aceste urme: „urcând cetatea, te faci cetate./ urcând cetatea te faci lumină./ urcând cetatea, te prefaci în oraș/ ca și cum ai fi fost/ mereu cetate/ mereu oraș/ mereu thessaloniki” (*urcarea cetății*, p.40). Aduce prin *akropolis urcarea* un elogiu Eladei perpetue, lumii înșeși prin recunoașterea Eladei ca leagăn al civilizației. În poemele sale, Peter Sragher urmează pașii mitogenezei. Urcarea Akropolis-ului, aidoma urcării Olimpului, a făcut-o deodată cu primii greci: „urcând akropolisul înainte să existe, grecii au început să vadă, în forma stâncii zeii, care-i așteptau de-atâta timp” (*urcarea akropolisului*, p.82). În această urcare se suprapun imagini ale Eladei eterne, în care se reliefează din când în când câte un atunci în prim-plan. Poemele sale se încheagă într-o mitogenază modernă, care operează, vulcânescian, prin tranziția formelor de logicitate și de conștiință, pentru că, în definitiv, această conștiință duce la meditația asupra condiției omului și zeilor. Din această conștiință a perenității se nasc arhetipurile. Conștiința permite pietrificarea, face posibilă durarea, în dublul sens, al trăinicie și edificării, lasă să se întrevadă în propriul orizont trăinicia ce tinde spre eternitate, ce trece dincolo de putințele și năzuințele oamenilor, de legătura lor cu zeii, de zeii înșiși, de zidurile ce îi mențin, de coloanele și cariatidele templelor. E o formă de aparentă stagnare în ceea ce e, de fapt, contemplarea verticalei temporale. Nu e posibil acest lucru decât într-un gest solitar, printr-o peregrinare extratemporală, într-o continuă metamorfoză în pasăre, ori coloană, ori în însăși Elada, într-un poem care aceeași frumusețe și aceeași forță de a învinge timpul ca cele iscodite de cretanul Elytis pe verticala cu luna din Mytilene: „sunt elada./ sunt aerul pornit de vânt, să-mpingă corăbiile spre depărtări./ sunt pasărea care taie, fără să știe, albastrul din cer,



Radu-Anton Maier

Rădăcini suspendate, 80 x 100 cm, 2016, acrilic pe pânză



până rămâne/ suspendat de aer numai zborul./ sunt cântecul care naște pe buzele omului armonia./ sunt suferința care ucide sufletul până la sânge./ sunt iubirea împietrită pe chipurile zeilor./ sunt piatră și mormânt./ sunt om și apă./ sunt timp și spațiu./ sunt desăvârșirea./ gândul meu ar putea naște lumea” (*sunt elada*, p.134).

Urcarea pe această verticală a timpului – putem să-i spunem și Akropolis, care include în propriul său nume și cetatea (*polis*), și vârful (*akros*), sensul ascensiunii – e adevărata așezare în spiritul Eladei. E modul în care Peter Sragher se contopește cu liniștea locului, pe care a descoperit-o la Micene: „stau dezbrăcat de cuvinte în micene./ neschimbată – numai liniștea locului” (*mireasa din micene*, p.100). Prin volumul din 2019, lutul poetului e lutul roșu al Eladei. El e în și deopotrivă cu Elada.

Celălalt volum, *doamne, de ce m-ai făcut*, pare a se fi rupt tematic de primul. O scriere diferită, măcinată de un tumult interior, de nevoia unei mărturisiri, îl apropie pe Peter Sragher de psalmi, de scrierea elegiacă și de muzica implicită pe care această scriitură o presupune. Traducătorului și comparatistului Stavros Deligiorgis îi aduce aminte de sfântul Juan de la Cruz, de John Donne ori de Angelus Silesius, cum îi aduce aminte, deopotrivă de tradiția românească a poeziei în adresarea nemedia-tă către Dumnezeu a lui V.G. Paleolog, Dan Laurențiu, Daniel Turcea și Adrian Popescu. Fin cunoscător al poeziei românești, Deligiorgis îl așază corect pe Sragher în proximitatea acestor nume; chiar dacă expresivitatea și *performance*-ul lui Peter Sragher îl apropie de psalmii arghezieni, în poemele sale nu există îndoiala, nu există nevoia de miracol și de certificare, nimic din comportamentul neîncredințatului în învierea perpetuă nu îl poate pune alături de demersul autorului unor povești despre ratările fără ieșire din *Cimitirul Buna-Vestire*. Suntem prin această poezie mai apropiați de pioșenia unui Adrian Popescu, un încredințat care conectează alte spații, care construiește alte aluzii geografice. Unei Italii perpetue în aerul blând al rugăciunii din poezia lui Adrian Popescu îi corespunde o Eladă perpetuă în rugăciunea cu nerv a lui Peter Sragher. Iar volumul din 2022 aduce în prim-plan același miracol al durării, doar că de această dată nu pe verticala timpului, ci pe cea a rugăciunii. Mirarea lui Sragher nu e în fața rezistenței unor edificii de piatră, ci în fața rezistenței unei plâpânde ființe, unei trestii gânditoare puternice prin această calitate a dubitării și, complementar, prin cea a încrederii, încredințării, credinței: „stă în picioare și/ nu se rupe în/ oase și/ piele/ în cuvinte// ce minune/ doamne/ cum nu rămâne în locul lui/ doar un gol/ doar memoria/ doar uitarea// cum se ține/ doamne/ pe picioare/ și calcă spațiul/ și rupe din timp/ își prinde brațele de trup/ pieptul de coapse/ și cuvântul cum/ îi șiroiește pe buze/ și/ doamne/ cum se țin toate astea/ laolaltă” (*ce minune omul*, p.30).

Altfel privind, această fragilă ființă sfâșiată între extremele conștiinței, capabilă de căință: „doamne/ de ce m-ai învățat/ să te omor/ de ce m-ai/ făcut/ odinioară// doamne/ nu era mai bine/ să rămân un/ gând/ decât carnea și/ libertatea/ să mă prefac în/ păcat” (*de ce m-ai făcut*, p.38), dar și de mocnită nemulțumire în zădărnicia căutării în propria-i pustie: „doamne/ nu mai pot/ să fiu gândul tău” (*vreau să fiu ca tine*, p.44), se supune transfigurării, ba

chiar transsubstanțierii, se preface miraculos în suflet, doar suflet, pentru a păși în taina logosului divin: „o să mă fac de tot/ suflet// și-o să mă așez/ în tăcerea/ în taina cuvintelor tale/ ca să aflu/ calea spre cer” (*postlog/ ce sunt oare*, p.112). Urcării pe Akropolis îi urmează urcarea spre cer. Dar între cele două cărți nu există doar această conexiune. În locul Eladei eterne pe care o descoperă în volumul din 2019, o Eladă actuală, creștină, profundă la suprafața ei temporală, își dezvăluie semnele unui parcurs celest gravitate în acele vremuri ale înălțării cetății: „gravitez în adâncimile/ lui alfa/ gândit de-un înțelept grec/ acum două mii de ani/ simțind pe dată parfumul/ dorului/ din petala leandrului/ alb” (*prolog/ vreau să trăiesc în poezie*, p.12). Locul se relevă a fi potențator, susține mereu ființa bătută de vânturile îndoielii, o întărește, o pietrifică în rugăciune amintind de împietrirea trăită în măreția urcării anterioare, face scară spre cer dinspre sinele său profund, al Eladei actuale, ortodoxe, care nu și-a pierdut niciodată reperul vertical: „îngenuncheați stăteam în thessaloniki – împietriți în/ nemișcare, cerând un strop de

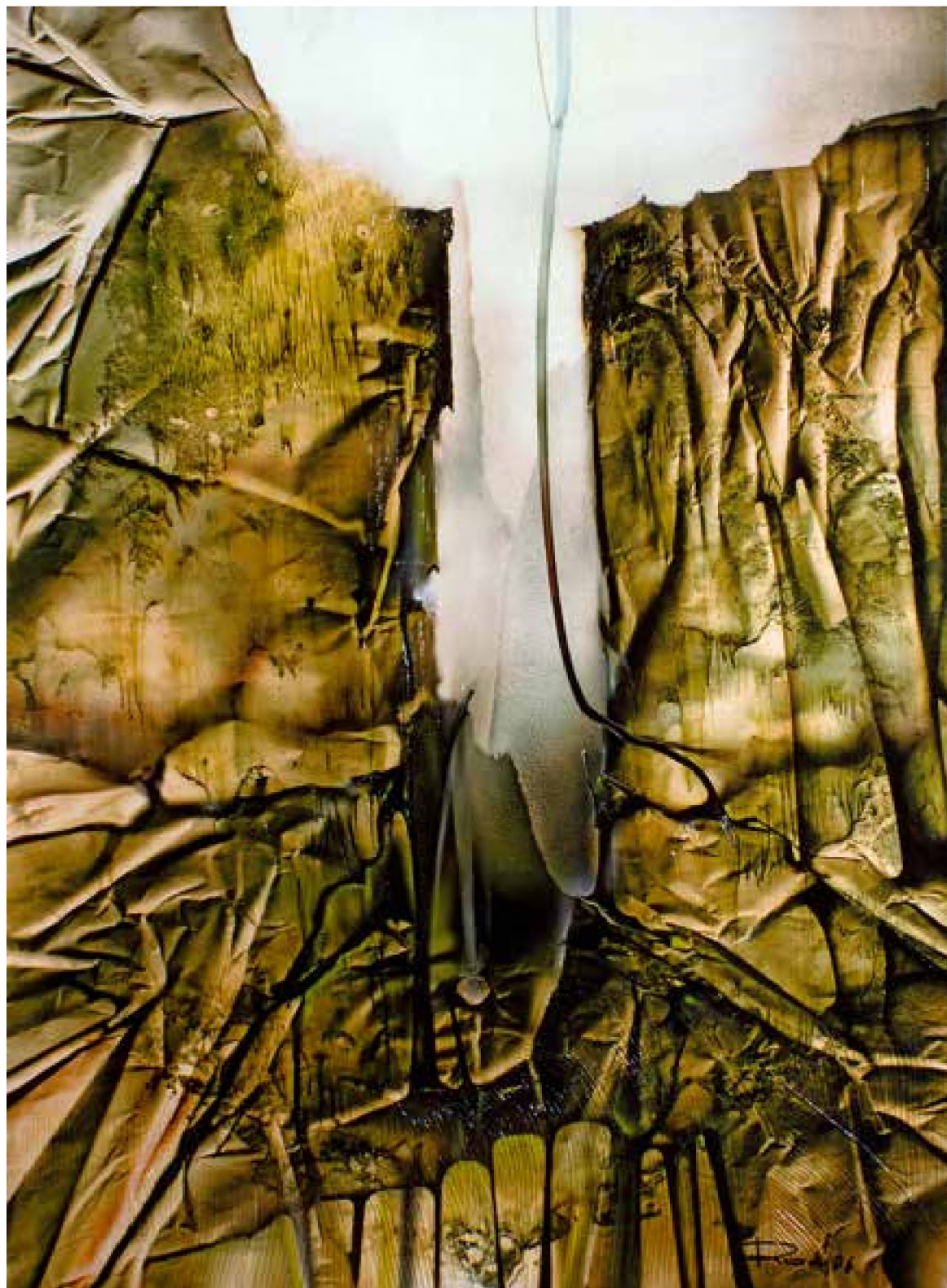
lumină, să ne scoată din întunecare, să ne lumineze/ calea pierdută – cerând iertare pentru că am însângerat odinioară cu supunerea/ și vanitatea noastră pământul eladei” (*ziua în care a căzut cerul*, pp.56-58).

Poemele lui Peter Sragher din ambele volume sunt universale pentru că sunt, înainte de toate, elene, și sunt elene pentru că prin prisma limbii române, în special, poetul a sondat universalitatea și a descoperit spiritul grec. Iar mai apoi, ele au îmbrăcat și haina limbii elene, grație Angelei Bratsou și lui Stavros Deligiorgis, în care zburdă pe verticală.

#### Note

1 Peter Sragher. (2019). *ακρόπολις άνοδοι/ akropolis urcarea*. Traducere de Angela Bratsou și Stavros Deligiorgis. Atena: Vaxxikon. 156p.

2 Peter Sragher. (2022). *ίνα τι έπλαδας με, κύριε/ doamne, de ce m-ai făcut*. Traducere de Stavros Deligiorgis și Angela Bratsou. Atena: Vaxxikon. 122p.



Radu-Anton Maier

Bicaz III, 82 x 58, 2006 cm, 2021, acrilic pe pânză



# Sparta și Atena astăzi. „Capcana lui Tucidide” instalată din nou

Ștefan Manasia

Profesor de istorie și științe politice la Harvard, Graham Allison este unul dintre specialiștii majori ai Americii în probleme de securitate națională, amenințări nucleare și terorism. Consilier al mai multor președinți americani și al mai multor directori CIA. A publicat în 2017 bestsellerul *Capcana lui Tucidide: mai pot evita Statele Unite și China războiul?* În 2022, studiul a apărut și în românește, la editura Corint, traducerea fiind semnată de Anca Irina Ionescu, iar cuvântul înainte de Mihail E. Ionescu. Au o știință aparte savanții Americii de a nuanța orice subiect, de a-l transforma într-o chestiune de interes vital (și) pentru publicul larg. Fie că studiem entomologia și etologia în compania unei cărți a lui Edward O. Wilson, fie că redescoperim antichitatea și suflarea Greciei în proza și eseistica lui Daniel Mendelsohn, fie că încercăm să înțelegem confruntarea gigantică, nicicând întâlnită în istoria umanității, dintre China și SUA, împreună cu Graham Allison, sintem obligați să observăm apertura umanistă, erudiția, finețea și tonul deloc emoțional – isteric, cum se întâmplă în mediul academic valah – al acestor mari creiere. Iată cum arată un mic act de „seducție” istorică, înscenat în deschiderea părții a doua, *Lecțiile istoriei*, și a capitolului *Atena vs Sparta*: „În primul an de colegiu, m-am înscris la un curs de greacă veche. În cea mai mare parte a anului am învățat un alfabet nou, cuvinte, structura propoziției și gramatică. Dar profesorul nostru ne-a promis că, dacă studiem cu sîrguință, la sfîrșitul semestrului al doilea vom citi *Anabasis* a lui Xenofon. Și, în plus, ne flutura în fața ochilor «premiul» pentru cei care vor excela în al doilea an: îl vor citi pe Tucidide!” (p.69) Iar Allison ne asigură că limpezimea mesajului profesoral l-a transformat într-un student sîrguincios.

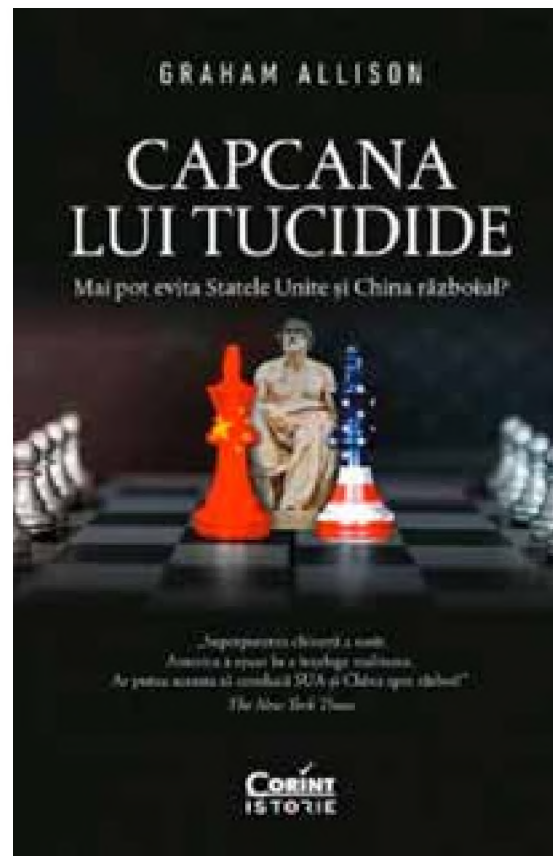
Tucidide, citit și răsцитit, cu lucrarea sa fundamentală *Istoria războiului peloponesiac*, sau *Războiul peloponesiac* cum o cunoaștem în istoriografia românească, este o sursă de reflecție și un aparat de cunoaștere al relațiilor care se nasc – sau pot apărea – între puterea hegemonică și cea emergentă. Conflictul dintre Sparta și Atena, observă Graham Allison în cartea de față și, alături de colegii/partenerii săi, în cadrul proiectului harvardian omonim, se repetă, cu variațiuni, în istoria lumii și poate fi identificat lejer în ultimii cinci sute de ani: cine au fost *Sparta* și *Atena* de-a lungul ultimei jumătăți de mileniu, aflăm din analizele acestei cărți, precum și dacă războiul și distrugerea sau fost/sînt *inevitabile*.

„Ascensiunea Atenei și teama pe care aceasta o insufla Spartei au făcut războiul inevitabil” – este maxima tucididiană pe care Allison o preia, o citează și comentează din diverse unghiuri în masiva lui carte. Războiul peloponesiac – venit după o pace de treizeci de ani și după înfrîngerea perșilor, în pofida avertismentelor lui Pericle și ale bătrînului rege spartan – avea să zguduie

lumea elenă și să distrugă puterea grecilor pentru totdeauna, devenind „un punct de turnură nu numai în istoria Greciei, ci și în analele civilizației occidentale.” (p.82) Allison scanează, erudit și detașat, sistemul militarist, închis spartan și sistemul democrației ateniene, în continuă expansiune (artistică, economică, militară), le pune în balanță, analizîndu-le beneficiile și defectele (unele ducînd, ireversibil, la declin – de pildă incapacitatea Spartei de a asimila străini, proscrisi, migranți).

„De ce concurența dintre cele mai mari două puteri ale Greciei a dus în cele din urmă la un război care a distrus tot ceea ce prețuia cel mai mult fiecare din ele? După cum afirmă Tucidide, explicația fundamentală se află în profunzimea stresului structural dintre puterea în ascensiune și puterea hegemonă.” (p.82) General atenian și istoric în sensul pe care (și) astăzi îl acordăm cuvîntului – spre deosebire de senzaționalistul, *tabloidul* Herodot, prietenul protocroniștilor valahi –, Tucidide oferă explicația de bun simț, motivația plauzibilă pentru conflictul peloponesiac și pentru (tot mai) intensele războaie pentru hegemonie globală, ajunse – iată – la apogeu într-un secol XXI care arată umanitatea în toată splendoarea și abjecția ei. Revenim: „Avea dreptate Tucidide cînd susținea că ascensiunea Atenei făcuse războiul «inevitabil»? Nu în sens literal, firește. Ideea lui era că, pe măsură ce Atena devenise mai puternică și Sparta mai îngrijorată, cele două state aleseseră o cale care făcuse tot mai dificilă evitarea războiului. Cînd miza s-a ridicat, îndrăzneala ateniană a crescut, transformîndu-se în *hybris*, iar incertitudinea spartană s-a transformat în paranoia.” (p.83) Și iată cum ni se ia un vîl de pe ochi și vedem acum limpede resorturile care amenință pacea și echilibrul lumii de azi: *hybrisul* chinezesc întîlnește paranoia americană și, în ciuda tuturor avertismentelor, în ciuda lecțiilor amare ale istoriei se merge accelerat spre o coliziune frontală. Mai poate ea fi evitată? Acum, cînd aglomerarea de nave din jurul Taiwanului (nemaivăzută) poate genera oricînd o scînteie, iar o scînteie poate aprinde cel mai pustiitor război din istoria lumii?

„Analizînd ultimele cinci sute de ani, Proiectul Capcana lui Tucidide de la Harvard a identificat șaisprezece cazuri în care o putere în ascensiune a contestat puterea dominantă. Douăsprezece dintre aceste rivalități au avut drept rezultat un război.” (p.85) Așadar, studiul harvardian deschide o cale păcii, dacă strategiile celor două superputeri îl vor studia și vor gusta beneficiile compromisului, tranziției pașnice și ineluctabile de la o hegemonie la alta. Se citesc pasionant analizele celor șaisprezece cazuri. Iată că Anglia nu s-a epuizat într-un război contra Statelor Unite (în ascensiune) pentru supremație în America de Sud și Caraibe; iată că flotele



Portugaliei și Spaniei nu s-au anihilat reciproc, ci au acceptat arbitrajul inteligent al... papalității etc.

„Vedem clar ce anume a denumit Proiectul Capcana lui Tucidide «sindromul puterii în ascensiune» și «sindromul puterii dominante». Primul scoate în evidență sentimentul accentuat al identității de sine în cazul unui stat în ascensiune, al intereselor sale și al dreptului la recunoaștere și respect. Al doilea este în esență imaginea în oglindă a primului. Puterea dominantă dă dovadă de un sentiment crescut de teamă și insecuritate, fiind confruntată cu sentimentul de «declin».” (p.88) Frazele, concluziile reci și chirurgicale ale lui Graham Allison – și ale altor înțelepți asemenea lui – ar putea împiedica instinctele ucigașe ale generalilor și ale politicienilor de top, cu condiția ca aceștia să conștientizeze „capcana lui Tucidide”: grecii au început, stîrniți și unii și alții, războiul pe care credeau că îl vor cîștiga rapid, dar care a măcinat carnea și singele unei generații (aproape treizeci de ani).



Radu-Anton Maier  
80 x 58 cm, 2001 cm, acrilic pe pânză

Savonarola III,



# Vitrina cu spectacole a Teatrului de Nord

Adrian Țion

În lumini de galantar se răsfată producțiile teatrale ale instituției de profil din Satu Mare. Vitrina s-a deschis ofertant spre public, etalând o parte din performanțe în cursul celor șase zile de spectacole între 28 martie și 2 aprilie 2023. Diverse și provocatoare, ambițioase și feerice, spectacolele prezentate la *showcase* de cele două secții ale Teatrului de Nord (*Trupa Mihai Raicu* și *Trupa Harag György*) oglindesc o susținută preocupare pentru situarea artei teatrale promovate aici în planul căutărilor estetice specifice timpului pe care-l trăim. O prezență ce îmbină avangarda cu tradiția în arealul cultural regional și național, o prezență ce impune valori autentice și se impune prin valorizări manageriale remarcabile.

Zilele sătmărene de teatru, petrecute în sala de spectacol și în cafeneaua întâlnirilor dintre artiști și critici, s-au derulat sub cupola simbolică a unei afabilități reciproce productive. Cronologia programării reprezentațiilor a avut în vedere intrarea în mirajul scenei prin mijlocirea basmului. Insinuarea „poveștii fără sfârșit” a început cu *Momo*, adaptare după Michael Ende în regia Diane Dragoș și a continuat a doua zi cu tratarea aproape exhaustivă a basmului scriitorului maghiar Vörösmarty Mihály, *Csongor și Tünde*, în regia lui Sardar Tagirovski. Fetita Momo în interpretarea actriței Roxana Fănață descinde în lumea dirijată de inteligența artificială și rămâne descumpănită ca și eroul lui Emile Ajar/Romain Gary din romanul *Ai toată viața înainte*, numit tot Momo, debusolat în fața cunoașterii lumii adulților. Onomastica identică m-a trimis spre o insolită simbolistică a inițierii, văzută prin prisma asumării inocenței copilăriei intercalate în narațiunea-poveste. De menționat că Roxana Fănață apare încă în două spectacole, unde prestația ei se distinge prin finețe, feminitate și candoare. La fel de diafane făpturi întruchipează actorii Szabó János Szilárd și Budizsa Evelyn, eroii din *Csongor și Tünde*, învățți pe rotativa scenei, purtați în onirismul basmului pe aripi de vis. Construcția spectacolului primește amplitudinea unei fermecătoare feerii potențate de imaginația prodigioasă a regizorului. Alături de protagoniști, contribuții memorabile aduc Orbán Zsolt (Balga), Keresztes Ágnes (Ilma) și Moldovan Blanka (Hârca) într-o reprezentație-maraton de patru ore, ce contribuie în mod substanțial la vraja „poveștii fără sfârșit” enunțate înainte, paradoxal, de un autor cu numele predestinate Ende (sfârșit, în germană).

Tot un fel de episod emblematic, festiv, coborât din basm sau cu ascendență la basm este, în genere, nunta ca ceremonial tainic și social. Dar *Nuntă în Oaș*, în regia lui Cristian Ban, pe un text de Anca Munteanu, e puțin altceva. Mizanscena „aranjată” de regizor în registru burlesc aduce în prim-plan cinci personaje din Țara Oașului predispușe să petreacă la o nuntă cu miri întorși din străinătate de la muncă. Intențiile sunt bune, emoțiile și agitația pe măsura evenimentului. Este o radiografiere comică a mentalităților conjuncturale prezentate fâțiș, în jurul „euroilor” câștigați afară pentru a începe o afacere în satul din Oaș. Și într-adevăr, pe câteva bancnote de 100 de euro (tipărite fără valoare), introduse într-un plic, figurează, în mod ingenios... caietul de

sală cu informații despre spectacol. Avem muzică cu tipurituri, cu acompaniament la ceteră și chitară. Responsabil este „ceterașul” Vlad Giurge, prezent pe scenă. Avem umor neaoș mai ales în replicile Ralucăi Mara (Tanti Anica), avem atitudine veridică de tânăr sătean întâlnit la birt la Andrei Gijulete (Bobo), avem evocări hazlii la gureșa Lenu (Ioana Cheregi), îngrijorări materne la Alina Negrău (Mama), cumsecădenie la mirele Ionuț (Andrei Stan) și, desigur, avem frumusețe pură în costumul tradițional purtat de mireasa Maricuța (Roxana Fănață). Dilemele și dorințele de emancipare ale tinerei mirese, cu fire introvertită, frânează preparativele de nuntă, deturnate în comic savuros, receptat ca atare de public.

Cu *Woyzeck*-ul pus în scenă de Albu István după Georg Büchner trecem în zona unui adevărat concert rock, susținut cu aplomb de actorii cântăreți, instrumentiști din *Trupa Harag György*, formată, printre alții, din Nagy Csongor Zsolt (hipersensibilul *Woyzeck*), Budizsa Evelyn (Marie, „amanta de garnizoană”), Orbán Zsolt (Tambur-major pe post de amant), Rappert-Vencz Gábor (un bizar Doctor) și Diószegi Attila (ultra-militărosul Căpitan). O ingenioasă găselniță este introducerea pe scenă a ciobănescului german Paco în rolul lui Andres, confidentul lui *Woyzeck*. Prin piesele muzicale ale formației rock *Rammstein*, intercalate în narațiune, light design-ul lui Erőss László, fumul ce acoperă scena uneori și decorul rotativ executat din metal lucios, rece, frisonant, în scenografia lui Szőke Zsuzsi, prin aceste elemente, montarea lui Albu István creează o atmosferă tensionată, tulbure, macabră, perfect suprapusă peste angoasele eroului cu mintea rătăcită.

Din zona experimentului de ultimă oră vine spectacolul *Freetime* al *Trupeii Mihai Raicu*, o coproducție cu Teatro Stabile delle Arti Medioevali și Quartieri dell'Arte, Italia. Textul elaborat de Gian Maria Cervo și Frații Presniakov este rodul colaborării în cadrul unui Laborator internațional de scriere colectivă. Acest proiect a fost realizat în 2019 de regizorul italian Pierpaolo Sepe și replantat în pământ maramureșean de tânărul regizor Nicola Bremer, cu biografie itinerantă ca majoritatea eroilor de pe scenă. Un soi bizar de tatonare a mediului înconjurător pătulos se instalează între personaje. O nesigurantă plutește în aer și în spațiul dintre mușchii cuburilor de diferite mărimi aduse pe scenă de scenograful Steffi Rehberg (Germania). Sunt cuburile artistului Sol LeWitt, frumoase în sine, „adăpostind” vacuitatea din sufletele expaților răspândiți pretutindeni în lume. Se creează o spațialitate a rătăciților și rătăcirilor pe diferite paliere ale vieții. Steagul în culorile curcubeului (al comunităților LGBT) flutură nestingherit pe deasupra capetelor deșurubate din prejudecăți ale eroilor piesei. Faptul că scenariul este scris la mai multe mâini, din secvențe succesive, prea puțin sudate între ele, imprimă ansamblului un stil fragmentat, expandat simbolic asupra psihicului personajelor ce par complet debusolate. Nu e de mirare că la un moment dat cade întrebarea *Se poate trăi în fragmente?* De fapt, este vorba despre căutare, căutarea de *prcfundis*. Florin (Andrei Gijulete) se caută pe sine în diferitele etape ale vieții și vine în contact cu



Nuntă în Oaș

foto Tibor Jager

diverse forme de conviețuire. Îi dă târcoale Adamo (Sergiu Tăbăcaru) sau Artistul Contemporan (Cătălin Mareș) într-un fel de întâlniri paralele cu propriul lui destin. Într-o altă etapă e alături de Nada (Roxana Fănață), soață copleșită de griji familiale, astfel că deambulările fac parte din strategiile lui de supraviețuire. Un contrast bizar, nereușit se statornicește între frumusețea cuburilor amintite și closetul poziționat central pe care este așezat Andrei Gijulete pentru a-și trece în revistă experiențele. Ioana Cheregi aduce un plus de umor în rolul Polițiștii borțoase, umor presărat benefic peste această lume stranie, de singurătăți murmurate și confuzii cumulative.

Cel mai îndrăgit spectacol din acest *showcase* s-a dovedit a fi *Scripcarul pe acoperiș* în care *Trupa Harag György* a excelat pur și simplu. Celebrul muzical, scris/compus/conceput de Sheldon Harnick, Jerry Bock și Joseph Stein, pus în scenă de Márkó Eszter, fostă actriță a trupei, invitată din Ungaria, a făcut senzație, după cum era firesc, și a lăsat o foarte bună impresie. După fierul rece și muzica „metalică” din *Woyzeck*, decorul clasic, realizat de Bodor András din lemn, sugerând case din Anatevka, un mic sat ucrainean, a adus multă căldură și comprehensiune. O sugestie de întoarcere la civilizația și frumusețea lemnului.

În dimineața spectacolului, directorul *Trupeii Harag György*, Bessenyei Gedő István, s-a oferit să însoțească un grup de participanți la *showcase* prin câteva clădiri monumentale din oraș. Primul obiectiv a fost Sinagoga de pe strada Decebal, care adăpostește și Muzeul Virtual al Holocaustului. Ghidul nostru ne-a informat că din cele 20 de sinagogi câte au fost în Satu Mare au rămas aceste două clădiri alăturate. Din zece mii, au rămas doar 30 de evrei declarați. Confruntarea pe viu cu tragediile îndurate de evrei ne-a sensibilizat mult și ne-a pregătit emoțional pentru ceea ce aveam să vedem pe scenă în mirobolanta montare a *Scripcarului* sătmărean. Numeroasa distribuție s-a situat, fără excepții, la nivelul unui ansamblu actoricesc de înaltă ținută. În ritmuri de dans (coregraf Darabos Péter), costumele realizate de Kupás Anna și-au etalat splendoarea. Linia melodică ce se desprinde de pe strunele viorii, tânguioasă, sfâșietoare, înmoaie inimile. Alături de Székely Alpár, apare copilul de 12 ani Gătina Márk Albert, un fraged lăstar de Scripcar tânăr, înduioșând realmente asistența. Copiii aduși în spectacol sensibilizează în mod deosebit, cucerind puncte valorice în plus. Cu o voce impunătoare de la prima intrare în scenă, Rappert-Vencz Gábor creează în rolul Lăptarului Tevye un personaj memorabil, sisific în încercările cumplite ale vieții, dar și ghiduş în raporturile cu divinitatea. Prestația lui Rappert-Vencz Gábor e comparabilă cu aceea a lui Zsolt Bogdán de la Cluj sau a lui Richard Balint de la Oradea, alte realizări de top în palmaresul montărilor *Scripcarului* din ultimii ani.



# Între strălucire și profunzime

Călin Stănculescu



Radu-Anton Maier

Primăvară perenă III, 60 x 110 cm, 2016, acrilic pe pânză

**F**ilmul muzical american este analizat cu inspirație și minuție de o dăruită autoare, capabilă să devoaleze toate valențele unui popular gen cinematografic. Am numit-o astfel pe Izabela Bostan, al cărei op *Mari regizori, mari coregrafi în musicalul american* a apărut recent la Editura Noi Media Print în seria CineGrafia, îngrijită cu dedicație și profesionalism de către înzestratul editor Emil Stanciu.

Ar mai trebui adăugat faptul că Izabela Bostan predă cursuri de coregrafie și mișcare scenică studenților ce se vor dedica teatrului și filmului la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București.

Dacă filmul american s-ar putea defini în esența lui prin acțiune, în care ca-n basme (aproape întotdeauna) Binele învinge necondiționat Răul, nu este mai puțin adevărat că genul musical, apărut imediat după ce Marele Mut cedează locul sonorului și vorbitorului, reprezintă una dintre cele mai populare categorii de filme îndrăgite de public.

Izabela Bostan analizează cu precădere

opera a patru personalități emblematice pentru musicalul american, și anume Busby Berkeley, Vincente Minelli, Fred Astaire și Gene Kelly.

Dacă Georges Méliès a fost primul cineast care a folosit baletul în film, doar apariția sonorului a facilitat coagularea genului *musical*, gen ce nu reprezintă o simplă înregistrare a unui spectacol muzical-coregrafic, gen afirmat cu succese răsunătoare pe Broadway.

Optând pentru spectaculosul „careu de ași” amintit autoarea nu uită a menționa într-un capitol final („Ce a mai rămas din lumea filmului muzical?”) contribuțiile europene la acest gen, și nu numai, marile personalități care au dus mai departe, prin cele mai fanteziste formule regizorale, succesele genului (Grigore Alexandrov, Jacques Demy, Elisabeta Bostan). Chiar în mileniul trei musicalul își reafirmă cu forță vitalitatea, proba succesului de public și de critică fiind edificatoare în cazul unor filme ca *Moulin Rouge* sau *Chicago*, *La La Land* sau *Mary Poppins*, *Mizerabilii* sau *Cats* etc., etc.

Revenind la cei patru corifei ai musicalului american trebuie afirmat faptul că dincolo de

granițele musicalului tradițional ei au inovat cu inimitabilă inspirație noi legi filmice pentru comedia muzicală (ce diferențiază producția filmică a celor patru de proxime subgenuri).

Busby Berkeley, unul dintre clasicii filmului musical american a explorat cu multă fantezie posibilitățile tehnice ale aparatului de filmat, descoperind angulații și decupaje ce au marcat viitorul genului. El a mai folosit corpuri numeroase de balerini pentru a le valorifica desenele coregrafice în evoluții spectaculoase, subliniate de inedite jocuri de oglinzi sau de savante mișcări de aparat.

Dacă Busby Berkeley a fost regizorul-coregraf care a impus fascinația genului, Vincente Minelli va marca deceniul dintre anii '50 și '60 cu creații de referință dintre care se detașează *Un american la Paris* cu Gene Kelly. Izabela Bostan exemplifică elocvent inspirația cineastului analizând o secvență din filmul *The Band Wagon*, jucată de Fred Astaire și Cyd Charisse.

Motto-ul capitolului dedicat genialului dansator care a fost Fred Astaire este semnat de Gene Kelly, la rândul său considerat unul dintre marii inovatori ai comediei muzicale, „Istoria dansului în film începe cu Astaire”. Izabela Bostan ilustrează și în cazul lui Fred Astaire printr-o analiză de secvență (repetiția pe scenă din filmul *The Barkley's of Broadway*) grația, ușurința și strălucirea, atributele ce-l diferențiază pe protagonist de dansatorii obișnuți.

În fine, în capitolul dedicat lui Gene Kelly, dincolo de coordonatele biografiei artistice, autoarea evidențiază atributele unei capodopere și anume *Un american la Paris*, realizat de Vincente Minelli în 1951. Mai mult, autoarea va analiza cu acribie secvența *Visul* coregrafiată de Gene Kelly, artistul care a conferit prospețime, fantezie și forță musicalului american.

Volumul Izabelei Bostan, excelent ilustrat cu imagini extrem de sugestive din marile creații ale genului, este completat de filmografiile complete ale autorilor analizați, de un Glosar de termeni coregrafici și de o Listă de abrevieri pentru termenii filmici utilizați în text.

Excelent instrument de lucru pentru studenții institutelor de artă volumul *Mari regizori, mari coregrafi în musicalul american* (care se bucură și de o substanțială *Prefață* semnată de prof. univ. dr. Titus Vișeu) nu este mai puțin o inspirată Introducere în universul unui gen popular, care va interesa, fără îndoială, și pe cinefilii contemporani.

## „Omului mileniului III i s-a furat și continuă să i se fure sufletul”

„Suntem oare prizonierii ambițiilor unor puteri pentru care omul e doar un număr?” (în legătură cu volumele lui C.T., *Crize contemporane: cufensiva islamului și Umanism și alteritate în islam*), cel întrebă răspunde, la un moment dat: „În ce privește islamul radical, să știți că el nu s-a

radicalizat singur, Occidentul l-a radicalizat, prin autosuficiența sa, prin lipsa de respect sau chiar prin disprețul arătat valorilor celuilalt”. Așa o fi, zic eu, dar... cum îl convingi pe musulmanul care dorește „uniformizarea lumii printr-o singură credință, cea islamică”, de faptul că „acest lucru este de neacceptat în acest secol care ar trebui să fie unul al toleranței și al colaborării pașnice”(!). Aici, întrebarea rămâne suspendată în aer, dl. filosof-scriitor privește în gol, iar eu, care consemnez asta, mă gândesc că suntem, poate, norocoși că (măcar) aerul pe care-l respirăm e posibil să ne

țină în viață pe toți, neraționalizat și... neuniformizat. Omenirea simte, în subconștient, zice C. Tămaș, că nu mai are timp și tot ce se întâmplă e în ordinea firii, totul se schimbă, totul se transformă, ca să ne întorcem, peste milenii, la Heraclit. Și-atunci, vorba Pușei Roth, Calderón de la Barca spunea că viața e vis și nimeni nu a reușit să-l contrazică...



## Semnul crucii și încrucișarea simbolurilor în creația pictorului Radu-Anton Maier

metaforă exemplară pentru discursul narativ al pictorului, care completează desăvârșirea imaginii în ochii privitorului. Crengile sugestive și misterioase acoperă întregul spațiu al lucrării „Desfrunzit”, în care punctul focal al crucii sau nodul imaginar distribuie liniile fluide pe un fond cromatic cald, cu gradații de galben și cafeniu, ca mărci ale soarelui și ale pământului și au rolul de a orienta privirea și atenția spectatorului. Ideea de verticalitate redată prin imaginea trunchiurilor solide, dar totuși imaginare, cum se desprinde din lucrarea „Complicitate perimată” (2020), dezvăluie un alt aspect al simbolismului crucii și se manifestă prin leitmotivul arborelui fecund și înălțarea către cer, fixat prin contopirea cu partea de sus a compoziției. În creația lui RADU nuanțele albastrului celest preiau rolul de sevă revigorantă, revărsată în tulpini, pe care o regăsim și în apele oglindite, frecvente în universul pictural maierian, care ne inițiază în misterele elementelor voit dedublate. Ca imagine a lumii, copacul este prezentat cu rădăcinile în ceruri sau pe pământ, ele fiind prevăzute cu o vizibilitate completă ca în „De profundis” (2020) sau în alte lucrări asemănătoare. Majoritatea compozițiilor creează o atmosferă de transcendență, sugerând o lume încremenită, cu tangențe divine și invitând privitorul la o trăire spirituală unică.

Trecerea către un alt simbol din toposul lui RADU vizează împletirea sensurilor crucii cu cele ale nodului. Lanțurile de unire domină prim-planul lucrărilor „Cârligul crucii” (2013) și „Legăturile sorții” (2019), iar trăinicia nodurilor supradimensionate este sugerată prin continuitatea la infinit a frânghiilor care străbat pânza de jos în sus sau de la stânga la dreapta. Durabilitatea lor este dificil de anulat, de parcă doar divinității i-ar fi fost rezervată orice soluție de acest fel, ea fiind pentru artist „nu doar o permanență definitivă, ci și o infinitate a dimensiunilor spirituale predominante”. În lucrarea „Alegoria rozelor” (2021) imaginea trandafirului – un alt element din toposul simbolismului crucii maieriene – este ținută într-un spațiu nebulos, fixată de doua cruci compuse din piroane, frecvente în lucrări precum „Fürstenfeld I” (2015) și „Fürstenfeld III” (2016).

La o analiză de ansamblu este evidentă predicția artistului pentru crucile „sugerate”, „aparente”, „imaginative” sau „intuite” și le regăsim redade sub forma grafică a vegetației divinizate. Astfel acest semn a dobândit un rol important nu doar ca simbol cu încărcătură spirituală ca în exemplele menționate, ci și ca instrument compozițional, de organizare a spațiului pictural, având funcția de a crea echilibru și simetrie în cadrul imaginii. În lucrările „Buchet V” (2019), „Buchet VI” (2019), „Vegetație VI” (2017) și „Apus întârziat IV” (2021) utilizarea semnului crucii ca element structurant al compoziției împarte pânza în secțiuni egale, conferind astfel un sentiment de armonie și ordine, de unde și preferința artistului pentru formatul pătrat al tablourilor, un spațiu perfect cu laturi absolut egale.



Radu-Anton Maier

Portret

Fie că sunt folosite într-un context religios, cultural, provocator sau abstract, totalitatea viziunilor metafizice maieriene, consolidate în jurul simbolisticii crucii, a nodului și a reflecției în apă, ne îngăduie să descifrăm personalitatea artistului Radu-Anton Maier - un arhitect desăvârșit al propriului univers pictural. Sinonimia și complementaritatea leitmotivelor intersectează întreaga sa creație pentru a comunica mai mult decât se vede și pentru a crea un efect de coerență sau de tensiune și contrast.

Vă invit să descoperiți multitudinea sensurilor abordate în acest articol în expoziția cu aceeași temă, care va fi deschisă iubitorilor de artă în luna mai, în Galeria RADUART. Pentru informații suplimentare în legătură cu pictorul Radu-Anton Maier accesați adresa web [www.raduart.com](http://www.raduart.com).



Radu-Anton Maier

Cârligul crucii, 68 x 100 cm, 2013, acrilic pe pânză



## sumar

### semnal

Alexandru Sfârlea  
„Omului mileniului III i s-a furat și continuă să i se fure sufletul” 2

### editorial

Mircea Arman  
Imaginativil colectiv occidental rațional și imaginativil colectiv al popoarelor non-europene (II) 3

### filosofie

Viorel Igna  
Polemica mimetică între platonism și creștinism (II) 5

Isabela Vasiliu-Scraba  
O cuvântare a marginalizatului Heidegger 7

### in memoriam

Andrei Marga  
„Atunci Virginia Zeani era singura care o putea efectiv concura pe Maria Callas” 10

Adrian Dimu Rachieru  
Niculae Gheran, la plecare 11

### eseu

Nicolae Iuga  
Cum este posibilă o antropologie a morții? 13

Christian Crăciun  
Intrare-n muncile de primăvară (II) 14

Iulian Cătălui  
Fabula în literatura universală: definiții, etimologie, dimensiune morală și scurtă istorie (III) 16

### interviu

Elena Abrudan în dialog cu Ioan Sbârciu  
„Totul este artă, tot ce se întâmplă este artă” 18

### istoria literară

Radu Bagdasar  
Din subteranele creației (VI) 20

### social

Ani Bradea  
Radu-Anton Maier și exilul cultural românesc 24

### poezia

Ion Cristofor 26  
Nicolae Mareș – 85 27

### cărți în actualitate

Iulian Chivu  
Rodica Lăzărescu și captivitatea confesiunilor culante 28

Constantin Cubleșan  
„Ninge peste noi cu flori de funingine” 29

### comentarii

Adrian Lesenciuc  
„sunt elada./ [...] / gândul meu ar putea naște lumea” 30

### cartea străină

Ștefan Manasia  
Sparta și Atena astăzi.  
„Capcana lui Tucidide” instalată din nou 32

### teatru

Adrian Țion  
Vitrina cu spectacole a Teatrului de Nord 33

### film

Călin Stănculescu  
Între strălucire și profunzime 34

### plastica

Svetlana Maier  
Semnul crucii și încrucișarea simbolurilor în creația pictorului Radu-Anton Maier 36

## plastica

# Semnul crucii și încrucișarea simbolurilor în creația pictorului Radu-Anton Maier

Svetlana Maier



Radu-Anton Maier

Fürstenfeld I, 86 x 121 cm, 2015, acrilic pe pânză

„**A**cum când îmi privesc lucrările, constat că toate crucile mele au o personalitate, sunt încă vii, oferă spectatorului o încărcătură religioasă, care este foarte pronunțată și degajă o santidad suplimentară pânzei pictate. Sufletul lor este ascuns în fiecare valență a lemnului, a nodului, a punctului de intersecție și a reflecției, laolaltă redat cromatic cu pastă și sentiment.” - Radu-Anton Maier

Divers în exprimarea artistică și în abordarea simbolurilor care-i definesc opera, pictorul Radu-Anton Maier (cunoscut cu nume de artist RADU) ne surprinde permanent cu noi interpretări picturale ale unor teme eterne, în care credința joacă un rol însemnat. Făcând școala primară la maici, din copilărie a fost obișnuit cu o atmosferă de o pioșenie și religiozitate accentuate, valențe educative care au lăsat urme adânci în sufletul copilului de atunci, cu vibrații evidente până astăzi.

Creația maieriană ne oferă câteva modalități înrudite de reprezentare a simbolisticii crucii și a integrării ei picturale în opera sa. Una dintre ele

înglobează lucrări care tratează simbolul în sens creștin. Seria numită „Pantocrator” constituie un bun exemplu, în care chipul supradimensional al lui Iisus, „ca rege al universului”, amintește oarecum de răstignirea propriu-zisă, emanând o forță indestructibilă cu origine nestabilă și profunzime imagistică impresionantă. Aici putem încadra și seria de portrete intitulată „Fecioara Maria” (1991), cu un pronunțat caracter iconografic ca simbol al durabilității credinței și al feminității absolute. „Finisarea unei icoane sau plasarea unei cruci într-un peisaj edenic este, pentru mine, o încheiere sui generis a unei slujbe bisericești”, declara pictorul într-una din discuțiile noastre pe tema creației și a creatorului.

Din perspectivă tematică, crucile maieriene sunt „dominante”, „încovoiate” sau „periclitare” ca punct de plecare al unor stări psihice relevante. În lucrarea „Cruci în prăbușire” (2015), pictorul ne atrage atenția asupra provocărilor și conflictelor legate de credință, atât în context istoric și social, cât și în plan personal sau existențial.

Legate între ele sub aspect tematic, topografia crucii și simbolismul acesteia reprezintă o

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.

