

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)
Ani Bradea
(secretar de redacție)
Ioan-Pavel Azap
Claudiu Groza
Ștefan Manasia
Oana Pughineanu
Aurica Tothăzan
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**

semnal

Alexandru Sfârlea

„Programul de inocentizare subversivă”

Horia Dulvac
Iadului îi era frică de Mama
Editura Cartea Românească, București, 2022

Poetul Horia Dulvac și-a creat o lume a sa, un fel de haos ambiental cu profunzimi și superficialități care și modifică pozițiile și supozițiile, uneori și le dizlocuiesc reciproc, încât par să dea cu tifla oricărui (tip de) autocontrol. Se insinuează o atmosferă a inchiștinii și dezesperării în subsidiarități lacome, parcă, de a părea altceva decât sunt, de a mima actul ființial ca pe o alternativă la impulsul de a deturna sensuri și a destructura concreteți. Nu puține texte din acest volum te fac să țâțâi din buze, ori chiar să scuturi capul contrariat, dar fără să renunți la gândul că autorul tocmai pe asta a și mizat, într-un mod vădit deliberat și ostentativ. E clar că omul scrie așa (și) dintr-un anume sentiment răzbunător și păgubos-frustrant în același timp, de parcă ar ține în hățuri niște câini lingvistici hămesiți de a se da în spectacol, cărora li s-a indus o doză în exces de agresivitate și arțag: „[...] degeaba/ încercam eu să îmi încordez/ creierul/ era prea târziu pentru meninge/ le meu locuit de cuvinte/ ghidușe când o înghesuiam/ pe Maria în bibliotecă/ [...] cuvintele se scurseseră din creier/ prin crăpături/ pur și simplu/ lipsite de eroism/ ca niște cadavre depuse pe batistă/ la morgă cuminiți/ ca flegma cea verde/ pioasă/ ca viața mea bătrână și cutră/ fără copii/ golită de țipăt” (*pur și simplu așa se petreceau lucrurile*). Chiar și când se complăce în ipostaza ludic-histrionică de „păpușă cu suflet” a bătrânului *Geppetto*, actantul poezistic nu-și poate re-primă gestul de a arunca țiplușe psiho... semantice în cel ce insuflase viață acelor creaturi de relevanță scenică: „[...] ce făcea el meșterea păpușile cu suflet/ chiu-reta intestine/ vise stricacioase/ apoi arunca/ bandajele murdare/ de dorințe într-un incinerator/ din tablă zincată/ sufletul ardea cel mai bine căci era impregnat/ cu distilate superioare [...] după aceea puneam trupurile/ eviscerate/ la uscat [...] ne ținea atârnați până când uitam / ce nume/ purtam fiecare [...] păream vii și frumoși mai ales după/ ce el ne așeza în vitrină dar avusesse grijă/ să apese/ butonul ascuns instalase/ programul/ de inocentizare subversivă” (*programul de inocentizare subversivă*).

Doar că, peste câteva pagini, suntem martorii behavioristici ai unui „atentat” nemilos și (simili)cinic tocmai la acel „program de inocentizare” oximoronizat: „copiii de azi sunt lipsiți/ de recunoștință/ deși întotdeauna se găsește cineva/ să îi iubească/ așa răsfățați cum sunt ei gratis/ oamenilor le plac ființele/ neajutorate/ sub cărnita lor pândesc/ criminali tocmai buni de iertare [...]” (*copiii de azi sunt chimio-luminiscenți*). Poetul Dulvac folosește destul de frecvent asemenea tertipuri de atragere în cursă a cititorului mai puțin reticent și „cooperant”, care poate surăde malițios și complice la impenitentă procedură „stilistică”, dar alteori simte că a fost brutal călcat pe bătă-turi, de la caz la caz, ca să zic așa. De pildă, după ce luăm la cunoștință că „atăta fericire e pe cale să/ îmi ia răsufarea/ ultima dată am făcut dragoste cu Maria

sătul/ că până și cerurile au spus - /ajunge/ și au lăsat/ să curgă o picătură/ am lins-o/ cu limba puțin nedumerită/ de pe buze de pe sân îmi era rușine/ să întreb sau să luminez [...]”, acel (hiper)fericit încearcă să-și diminueze suflul acaparant de sațietăți și opulențe, apelând la un soi de autojustificare, care își este suficientă sieși, cititorul schițând, eventual, un... rictus compătimitor: „[...] eram atât de sătul încât nici iarba/ nu a mai îndrăznit/ și eu mi-am ținut respirația/ așa e mai bine mi-am spus/ să nu sperii/ unele năluciri sunt atât de fragile/ că e păcat/ așa am zis eu înțelept în sinea-mi [...]” (*oamenii fericiți au fețe verzi ce dacă*).

În *Doamne ferește să strănute vreo groapă*, H.D. pare să-l fi citit pe autorul volumului *Suburbiile fricii* – supralicitatul „ghiersuitor” din Oradea, care spunea că „măștina stă-n șezut și surăde ironic/ ba mai și trișează la cărți”, plus că mai și auzea „scârțâitul liniștii în tramvaiul doi” etc., întrucât poetul craiovean vrea să pară că face parte din același areal de abstractizare – de fapt absurdizare – a lirismului din dotare. Să fie vorba, oare, de acel proces de... obsolescentizare, specific, mai ales, proceselor din tehnologia industrială, translatat în infatigabilitatea ocupațională a literaturii? Dat fiind că statul în șezut al mlaștinii pare să fie depășit de „artefactul” dulvacian: „Doamne ferește să strănute vreo groapă/ virușii morții s-ar fi împraștiat/ ca picăturile de salivă/ în amortitul/ aer”, sau „cerul era mai/ experimentat purta o batistă/ pe care turna din când în când/ ceva turnesol” - pag. 60.

Într-un loc, poetul Horia Dulvac ne încunoștă înțează că a renunțat „la prietenii cu capete de porțelan/ și corpuri de hârtie”, apoi, după ce pretinde că a renunțat la cuvinte („asta se întâmpla spontan ca scăpările/ discrete/ de urină la bătrânețe”), apoi ne plimbă pe sub nas enormitatea că „poezia e cel mai simplu/ lucru din lume” și că, cică, „poezia e cea mai bună tehnică de îmbătrânire”, a renunțat și la cavoul familiei, pentru un loc de veci în Alsacia, după care ne asigură că i-ar fi plăcut să meargă la o casă de toleranță și că n-a spus încă nimănui asta, ba ne mai dă de știre și că ficatul i-a plecat la Suceava. Binecuvântat să fie, deci, vorba lui Esenin, ne-a găsit pe noi, care i-am buchisit ieșirile în peisaj, ca la Formula unu. Din textul care dă titlul volumului, desprindem informații „apetisante”, cum ar fi aceea că „surorile medicale de la spitalul municipal/ făceau felății nevinovate/ paznicilor/ în morga cea plină de sertare (acolo dormeam/ noi și aristotel cu capul plin de atribute)”, iar despre ce făceau doctorii cu blondele și moașele pe masa de disecție sau studenții cei mai merituoși pe sub halatele largi, mă jenez să vă spun, va trebui să aflați singuri, cu smerenia și sfiala de rigoare. Dar, în altă ordine de idei, tot din textul amintit, e bine să reținem măcar atât: „mă urma și în iad/ dacă era nevoie/ iar iadului îi era frică de mama”. Să fim încrezători că așa stau lucrurile, deși parcă mi plac mai mult poeziile despre mame ale lui Eminescu și Coșbuc. H. D. s-a vrut original cu orice preț, iar în... bună parte, a și reușit.



Pe copertă:
Árpád Rác, *Satul*,
120x150 cm

Mircea Arman

Diferența specifică dintre imaginație ca formă a fantazării, capacitate imaginativă apriorică și imaginativ poietic rațional aprioric ca forme constitutive ale unității și universalității imaginativului poietic uman rațional aprioric (sinteză)



Mircea Arman

Traducerea și publicarea cărții mele *Eseu asupra structurii imaginativului uman*, Tribuna, 2020, un titlu menit să ducă oarecum în eroare cititorul și tradus în italiană sub *La struttura dell'immaginario umano*, Moralacchi, Perugia, 2021, a marcat multe neînțelegeri între mine și cei care au îngrijit ediția, întrucât Prof. Gaetano Mollo, *Ordinarius* la catedra de filosofie a Universității din Perugia, nu era capabil să înțeleagă diferența esențială dintre *imaginație* și *imaginativ poietic uman*. A fost nevoie de un întreg studiu, separat de conținutul cărții pe care i l-am transmis, pentru ca, într-un final, să înțeleagă *noutatea absolută în plan mondial a filosofiei imaginativului poietic uman*, cel care nu are nici un fel de legătură nici cu imaginația structurată în scrierile occidentale, dar nici în cele orientale așa cum în țara noastră unii au mai afirmat, ratând sensul noțiunii de imaginativ poietic uman dar și însemnătatea lui decisivă. Acest concept a fost aprofundat de subsemnatul în două cărți succesive, respectiv, *Eșecul gândirii calculatoare și reafirmarea metafizicii*, Tribuna, 2022 și *Între spirit și spadă*, Tribuna, 2022.

Esența acestor cărți va fi structurată cât de repede posibil într-o altă carte, care se va contura ca un adevărat tratat al imaginativului poietic uman. Desigur, impotența cunoscută și, mai ales, impotura celor care își publică notele de lectură sub diferite titluri și care au pretenția de a deveni academicieni și „mai savanți hoți” a făcut ca partea autentică a culturii noastre să fie privită în afara hotarelor cu uimire totală (resimt și acum uluiala celor 200 de universitari prezenți la Perugia cu ocazia lansării cărții mele și care nu se așteptau deloc ca un român să vină cu o adevărată revoluție în filosofia mondială), atîta timp cât structuri inutile, dar devoratoare de fonduri uriașe, au publicat nulități, iar prea multele „concerte” de muzică tradițională au făcut să fim priviți ca fiind lumea primitivă a Europei. Așa se întâmplă dacă unii tembeli cred că instituțiile mari de cultură sunt și cele eficiente. Nimic mai fals, întrucât organismele mari au fost întotdeauna, din contră, inefficiente! Dar cum să ceri proștilor cu diplome dubioase să gîndească sau să citească probleme ale filosofiei și biologiei cibernetice care afirmă tocmai acest fapt? Ei trăiesc în lumea lor iar idealul lor de om este interlopul! De aceea se străduiesc să anuleze cultura, mai ales pe cea scrisă care stă la baza existenței și dăinuirii unui popor, și nu betoanele, armele, divertismentul confundat cu cultura și, repet, idealul lor de om: interlopul cu guler alb! De aceea, ideile care urmează își au cu atît mai mult

o însemnătate covârșitoare și vor rămîne peste ani să dea probă de lumea ineptă și condusă de ohlocrați în care trăim.

În filosofia lui Kant *imaginația* capătă un rol determinant în sinteza reprezentării și a formării obiectului supus judecării în însăși interiorul simțului intern. Astfel, la Kant, *imaginația* alături de sensibilitate livrează intelectului obiectul supus judecării. În acest caz, *imaginația*, ca produs al *imagnarului* și nu al *capacității imaginative poietice apriorice* și al *imaginativului poietic rațional aprioric*, face legătura necesară între intelect și datele experienței cu care intelectul nu poate lucra nemijlocit. Problema *imaginației* și a rolului ei în posibilitatea cunoașterii nu a făcut obiectul unui interes deosebit al criticilor și discipolilor lui Kant, rolul, esențial de altfel, al acesteia fiind oarecum lăsat deoparte, neglijat.

Noțiunea de *imagnar* a căpătat în timp, odată cu implantarea fermă a mentalității științifice prost înțelese, o notă de desuetudine. Și poate că, într-un anumit fel, dacă dăm noțiunii de *imagnar* o valență halucinatorie, delirantă sau fantezistă, chiar așa și este. Arta, spre exemplu, dar și filosofia sau știința *nu sunt* un rezultat al *imagnarului* ca facultate a reveriei și halucinatoriului ci, mai degrabă, a ceea ce noi vom numi *capacitate imaginativă apriorică* și *imaginativ poietic rațional aprioric*.

Prin urmare, în concepția noastră, noțiunea de *capacitate imaginativă apriorică* și *imaginativ poietic rațional aprioric* nu are nimic de a face cu *imagnarul* și *imaginația*, deși în limba română cele două noțiuni sunt percepute ca fiind sinonime. În mod similar, *Dasein* în accepția hegeliană are sensul de existență cît timp la Heidegger același cuvînt capătă o altă semnificație și este înțeles mai degrabă ca fiind omul în deschisul lumii, ca efect al situării sale opozitive față de aceasta. Spre deosebire de nota de *iraționalitate* pe care o conține noțiunea de *imagnar*, *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric* primesc valența de *posibilitate de a crea sau, după caz, de a re-crea realitatea la modul rațional*, de facultate specifică a intelectului de a crea *lumi posibile raționale*. În acest sens *imaginativul poietic rațional aprioric* este un *agens*. De aceea, spunem noi, doar *capacitatea imaginativă apriorică* este facultatea umană capabilă, prin intermediul acestui *agens* care este *imaginativul poietic rațional*, de a crea și re-crea lumea ca atare dintr-o perspectivă a raționalității implicite. Dar această *capacitate imaginativă apriorică* este mai mult decît atît. *Ea este facultatea specifică omului, și numai*

lui, de a făuri lumi posibile al căror sens rațional este atît explicit cît și implicit. Această capacitate este responsabilă de valorizarea și aducerea la înțelegere a *realității* dar și de *poieza* acesteia, ceea ce în cazul *imaginației* kantiene era *exclus*. Tot această *capacitate imaginativă apriorică* specifică omului și numai lui este responsabilă de înțelegerea și de posibilitatea unică a ființei umane de a se situa opozitiv față de lume dar și de absolut tot ceea ce a creat vreodată omul, de la opera de artă la descoperirea științifică și dezvoltarea tehnică. Omul schimbă lumea, o făurește, îi dă valoare doar datorită acestei *capacități unice imaginative apriorice* care face posibilă lumea ca lume. Cu alte cuvinte, la baza posibilității cunoașterii umane stă *capacitatea imaginativă apriorică* al cărei *agens* este *imaginativul poietic rațional* care joacă rolul unui *concept ordonator* al haosului fenomenelor subzistente și de sintetizator și valorizator al acestora. Realitatea ca ființare ici-colo disponibilă pusă în afara relației stabilite de subiect ca eu cunoscător și re-creată prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric* este lipsită de existență, de relație unificatoare dătătoare de sens. Omul creează existența, lumea, arta și o valorizează. Prin aceasta, el este deținătorul a ceea ce Hegel înțelegea prin Spirit. Fără această valorizare dată de subiectul cunoscător, obiectualitatea este *me on ti*.

Astfel, *la baza conceptelor pure ale intelectului determinate de Kant în „Tabelul categoriilor” și despre care afirmă că ar prelucra reprezentările fenomenelor prin intermediul celor două intuiții sensibile pure, timpul și spațiul, stă capacitatea imaginativă apriorică*, care este izvorul tuturor acestor concepte pure sau categorii și intuiții sensibile și al cărui *agens* este *imaginativul poietic rațional*, cel care creează *lumi posibile raționale* și le aduce sub judecata intelectului pentru a putea fi ordonate, ierarhizate și valorizate.

Prin urmare, în opinia noastră, schema intelectului kantian nu este nici completă și nici corectă, ea omițînd în mod oarecum de așteptat capacitatea creatoare de *lumi posibile raționale* a intelectului, *capacitate care creează* însuși intelectul ca funcțiune și stă la baza și fundamentul lui. Spun că această scăpare a lui Kant a fost oarecum normală atîta vreme cît el a dedus structura intelectului din logică, prin urmare dintr-un domeniu lipsit de conținut, astfel construcția acestuia se limitează la re-sintetizarea, regîndirea și ordonarea logicii tradiționale prekantene într-un construct nou

care, pentru multă vreme, a constituit modelul de necontestat al intelectului uman. Mai mult, datorită aceleiași vicii de analiză, Kant a scăpat din mână însăși capacitatea creativă a omului, adică tot ce este esențial în ceea ce privește lumea și existența ei.

Leibniz, la rîndul lui, a construit un sistem în care a lăsat deoparte tocmai aceste structuri ale imaginativului, respectiv *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poetic rațional aprioric* creionînd un sistem intelectualizat al lumii în care pînă și timpul și spațiul, ca elemente intuitive pure și constitutive ale lumii și capacității cognitive umane, lipsesc cu desăvîrșire. El a comparat fenomenele, deci obiectualitatea lumii, doar cu intelectul și cu conceptele abstracte ale lui deduse din logica aristotelică. El vedea lumea numai prin intermediul conceptelor pure și credea să fi găsit o sinteză a acesteia prin intermediul lor, ignorînd nepermis sensibilitatea, respectiv latura aesthetică a intelectului. El nu considera ca fiind fundamentale intuițiile sensibile pure decît sub aspectul lor „intelectualizat”, respectiv timpul și spațiul, pentru el sensibilitatea nu era decît un mod de a lega înțelegerea, respectiv un mod de a induce teoretic o lume guvernată de capacitatea abstractă de cunoaștere a intelectului. Prin urmare, Leibniz a căzut în capcana de a fi intelectualizat fenomenele, așa cum Loke le-a „sensibilizat”, respectiv ambii au prezentat fenomenul doar ca un concept al reflexiei, chiar dacă absolutizat abstract și intelectualizat sau absolutizat empiric.

Pe de altă parte, Leibniz s-a aflat într-o profundă eroare avînd totodată dreptate sub aspectul logic și formal atunci cînd afirma că realitățile nu se contrazic niciodată unele pe altele, dar aceste raporturi logice nu mai înseamnă nimic atunci cînd avem în vedere natura, respectiv fenomenul, care se sustrage de la legăturile stricte ale logicii ajungînd uneori la forme dinamice contradictorii.

Totuși, în ciuda erorilor inerente, nu putem să nu fim de acord cu Leibniz atunci cînd reduce realitatea la ceea ce este sintetizat transcendent, în ciuda scăpării elementului creativ de realitate dat de *capacitatea imaginativă apriorică* și pus în operă de *imaginativul poetic rațional aprioric*. Era cu siguranță chiar peste capacitatea de înțelegere a lui Kant faptul că realitatea este un proces care se creează continuu prin intermediul *imaginativului poetic rațional*, iar îndrăzneala de a spune că timpul, spațiul, realitatea și toate cele ce urmează din perceperea acestora sunt doar „ale mele” nu putea să aibă nici un fel de întemeiere pînă în gîndirea lui Heidegger.

Pe de altă parte, atunci cînd von Leibniz a creat sistemul monadelor el a văzut distincția dintre transcendent și transcendent, respectiv intern și extern, doar din perspectiva intelectului, fără să pună cu adevărat problema *capacității imaginative apriorice* care stă la fundamentul conceptelor și, bineînțeles, a capacității creative a acestuia. El scapă din vedere un concept care să poată face legătura între aceste determinări pur intelective care sunt monadele, iar elementul *agens* al raporturilor dintre monade ar fi trebuit să fie un concept asemănător a ceea ce noi numim *imaginativ poetic rațional aprioric*. Or, tocmai lipsa acestuia face ca monadele să nu fie decît „lumi model”, fără o legătură inteligibilă între ele, în ciuda a ceea ce dorea Leibniz. Și cu toate că legătura dintre lucruri este făcută prin abstractizarea elementelor sensibile pure și reducția lor la o ordine în comunitatea substanțelor (spațiul) și la o dinamică a lor în ceea ce el credea că este timpul și care ar fi premergătoare lucrurilor și reprezentărilor lor, totuși această legătură, care putea fi acceptată la nivelul conceptelor, nu poate fi acceptată la nivelul fenomenelor, în ciuda tuturor eforturilor sale.

Ceea ce face diferită construcția noastră prin cele două elemente fundamentale ale intelectului, *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poetic*

rațional aprioric, este de domeniul esenței, întrucît noi nu doar comparăm conceptele noastre în intelect pentru a vedea dacă ele sunt identice, prin urmare corespund atît interior cît și exterior, sau dacă intră în contradicție sau nu, ci arătăm modul în care aceste concepte creează realitatea și structura internă a fenomenului atît cît stă în putință *capacității imaginative apriorice* umane și, astfel, prin intermediul *imaginativului poetic rațional aprioric*, le aducem la înțelegere. Pentru că, dacă noi privim lumea doar ca o înlănțuire de concepte și fenomene cu un raport de cauzalitate logic, vom scăpa din vedere tocmai esența existenței umane care se manifestă plenar în cunoașterea creativă. Tot ce este valoare umană se raportează la gîndirea creativă și la creația realității însăși.

Platon se înșela profund atunci cînd vedea în creație (poezie) doar starea de transă (*Ion*), ceva înrudit cu arta divinatorie, și nu acea străfulgerare a gîndirii care duce dincolo de concept, sondînd în însăși interioritatea cea mai profundă a ființării umane și, implicit, a valorizării și creării existenței. Ajungînd în acest punct, vom încerca să facem conexiunile cu afirmația după care unii gînditori cred că creația ca ficțiune poate ignora adevărul ca veridicitate, dar și lumea și realitatea ca *posibilitate imaginativă poetică rațională*. Aserțiunea în cauză poate fi corectă în ansamblu și conține o anumită doză aparentă de veridicitate (sic!), însă păcătuiește prin faptul de a fi complet falsă. Acest fals se datorează, în speță, unei greșite înțelegeri a noțiunii de adevăr care se perpetuează încă de la Aristotel și și-a găsit expresia finală în acel *adequatio rei ad intellectus* de sorginte thomistă.

Nu mai este o îndrăzneală a afirma că europeanul folosește noțiunea de adevăr într-un mod pe care l-am putea considera cel puțin arbitrar, totalitar și unilateral. În timp, definiția tomistă a prins din ce în ce mai mult teren, ajungînd să se impună aproape total. În acest sens, exemplul științelor este mai mult decît relevant. În virtutea acestui fapt, noi nu mai gîndim adevărul decît *formaliter*, adică ca o adecvare a intelectului la lucru, la factualitatea și reitatea disponibilă. Adevărul trebuie gîndit însă în temeiul a ceea ce este adevărat. Vom porni în discutarea acestui concept de la cuvîntul grecesc *aletheia*, avînd ca sprijin și interpretarea heideggeriană unde *aletheia* este înțeleasă ca *stare de neascundere*.

Este oare necesară o reactualizare a conceptelor filosofiei grecești referitoare la adevăr? „Nicidecum. O reactualizare, chiar dacă această imposibilitate ar deveni posibilă, nu ar ajuta la nimic; căci istoria ascunsă a filosofiei grecești constă din capul locului în faptul că ea se îndepărtează de esența adevărului - care se anunță prin o străfulgerare în cuvîntul *aletheia* - și că ea se vede obligată să-și mute din ce în ce mai mult cunoașterea și rostirea esenței adevărului în dezbaterăa unei esențe derivate a adevărului. În gîndirea grecilor, și mai ales în filosofia care i-a urmat, esența adevărului ca *aletheia* rămîne negîndită”¹.

Îndepărtarea la care se referă Heidegger este cea care face subiectul filosofiei grecești să fie unul exterior, raportat la o prezumtivă realitate obiectuală, lucru care a făcut filosofia greacă începînd de la Platon să se despartă de noțiunea autentică a adevărului cuprinsă în cuvîntul *aletheia*. Omul nu se mai gîndește pe sine ci se îndreaptă în afara lui, neînțelegînd faptul că realitatea există doar prin re-creația subiectivă, *in mentis*, re-creație care stabilește relația, adică ființa ființării, respectiv lumea. În afara capacității imaginative re-creative, lumea nu ar fi decît o îngrămădire haotică de lucruri. Unde a pierdut deci filosofia grecească și cea europeană? În lucru. În aplecarea asupra lucrului și nu a re-creației imaginative. Acest fapt a făcut, cu unele mici excepții, ca aproape 2500 de ani omul să nu înțeleagă sensul ființei, lumii și adevărului.

Există doi factori care fac posibilă realitatea ca actualitate. Aristotel subliniază că aceștia sunt: materia

și forma, *hyle* și *morphe*. Trecerea materiei din starea de posibilitate în starea de realitate este un *act - energie*. Unirea dintre formă și materie dă individul, care este purtător de *eide*, singurele care conțin semnificație. Stagiritul face o diferențiere netă între ființarea ca posibilitate și ființarea în act. În *Metafizica*, el arată că: „Văzător se poate spune despre acela care are puțină de a vedea și despre acela care vede ceva realmente, după cum și știința, în general, poate să însemne nu numai puțină de a se sluji de știință, ci și întrebuintărea ei efectivă”².

În ce privește posibilitatea, aceasta nu ridică nici un fel de întrebare, o posibilitate logică fiind supra-temporală, eternă. Însă în privința devenirii, adică în privința trecerii de la posibilitate la act, se pune întrebarea: care este mecanismul ce declanșează lanțul devenirii? Răspunzînd acestei întrebări, Aristotel clamează: *anagke stenai*. Lanțul mișcărilor trebuie să aibă un început, definiția trebuie să înceapă cu un nedefinit, conceptualizările trebuie să înceapă de la ceea ce nu este conceptual.

Pe de altă parte, mișcarea este și ea provocată de un *prim motor* care este nemijlocit și nemișcat. Acest prim motor este numit de Aristotel *noesis noeseus noesis*, adică gîndirea care gîndește gîndirea, dar și *act neamestecat*, așa cum îl numea încă Anaxagora, și care nu este altceva decît *imaginativul care se gîndește pe sine și pro-iectează o lume*. Lumea mea, lumea individului, a subiectului care se raportează la lume și îi conferă existență. Acest imaginativ nu trebuie asemănat sau confundat cu simțul intern de sorginte kantiană întrucît viziunea noastră diferă substanțial de aceasta deși, la rigoare, și dacă ținem neapărat la definiții, viziunea pe care noi o avem asupra omului și a raportării sale la lume este una de tip subiectiv, așa-numitul obiectivism nefiind decît o simplă fabulație, mai mult sau mai puțin articulată.

Același Stagirit arată că ființarea umană este dotată cu un intelect poetic, care este inafectabil, etern și indestructibil. Dar aceste predicamente implică inerent și calitatea divină a acestuia. Așadar, gîndirea care gîndește gîndirea - *nous apathetikos*, așa cum aminteam și mai înainte - este numit și intelectul superior, pur. El este singurul care are acces la intelectul divin, omul ajungînd astfel, din cînd în cînd, la o stare de *noesis noeseus noesis*, în care gîndirea gîndește gîndirea.

„Iar acest intelect este separat, neafectabil și neamestecat, fiind prin natura sa act, activitate reală [...]. Însă separat fiind, el este numai ceea ce în realitate este, și numai ca atare este el nemuritor și veșnic”³. Ca mai apoi, vorbind despre obiectul gîndirii ca *noesis*, să afirme: „După cum mintea omenească, care se ocupă uneori cu lucruri alcătuite din părți, nu-și află deplina mulțumire în zăbovirea asupra cutărei sau cutărei părți, ci își găsește suprema satisfacție în contemplarea întregului, care totuși este deosebit de ea, tot aceeași atitudine o are și inteligența divină, care se gîndește pe ea însăși în vecii vecilor”⁴.

Prin urmare, Stagiritul demonstrează că omul, prin gîndire, poate face posibil ca o posibilitate să treacă în act, în realitate. Astfel, gîndirea participă ea însăși la împlinirea realității. În actul de *noesis* se regăsește o situație diferită de orice fel de gîndire discursivă, *dianoia*, deoarece în *noesis*, gîndirea și realitatea se contopesc. Pentru a ne confirma alegerea vom cita două fragmente, unul din Platon și altul din Aristotel. „*Oti to men pantelos on pantelos gnoston* - ceea ce există în mod absolut este cognoscibil în mod absolut”⁵. Pe de altă parte, Aristotel afirma: „În cele imateriale este identitate între existență și gîndire - *epi men gar ton aneu hyles to auto esti to nooun kai to nooumenon*”⁶. Din cele arătate, deducem că existența în act este doar o formă de ființare, ceea ce face ca existența să se arate ca sursă esențială pentru *gîndirea care gîndește gîndirea* care, în sine, este neamestecată, dar în același timp sursă a oricărei determinări existențiale posibile.

Desigur, există aici o anumită aproximare a conceptului de *imaginativ* pe care Aristotel nu îl poate defini în toată complexitatea sa, de aceea Stagiritul apelează la un prim motor de origine divină. Timpul și spațiul, gândite în filosofia elină și pînă la Kant, au fost gândite în element factual, material. Acest lucru a făcut imposibilă înțelegerea *re-creerii pur subiectiv-imaginative* a lumii și a apriorismelor sensibilității pure, respectiv timpul și spațiul așa cum sunt văzute ele în *Critica rațiunii pure*. *Imaginativul*, ca facultate esențială a omului prin care acesta re-crează lumea din pură transcendentalitate, nu putea fi definit în epocă și însuși Kant și cei care l-au urmat au ratat acest sens. În *imaginativ* este cuprins omul și lumea cu tot ceea ce a fost este și va fi produs atît în sensul spiritual care este primar dar și în sens material care vine ca și o consecință a acestei creații imaginative. Submarinele lui Jules Verne și computerele sau telefoanele inteligente sunt roade ale acestei *capacități imaginative raționale care devine realitate și care este creată din nimic*. *Nimicul ca non-obiect dar ca atribut esențial al subiectivității pure creează realitatea*. Această creație este rațională, întrucît intelectul uman nu poate gândi decît în termenii categoriilor și ai rațiunii.

Kant și filosofia lui nu pun decît problema posibilității judecăților sintetice apriori. Însă această legătură, dată de posibilitatea sintezei judecăților care nu sunt legate de experiență, este pusă pe seama unei capacități de sinteză a simțului interior care se află în conștiința de sine. Aici este cheia filosofiei lui Kant care afirmă că gîndirea este un în sine concret aprioric iar judecățile nu sunt extrase din percepție. Numai că, ceea ce lasă neexplicat Kant este tocmai acest în sine, care luat ca atare este un ceva lipsit de conținut și, în esență, supus oricărui tip de interpretare, fiind, în fond, o noțiune goală de sens. De aceea, pentru acest în sine care determină apriorismul și sinteza gîndirii noi propunem termenul de *imaginativ poetic uman aprioric*. Opoziția transcendental – transcendent, universalitate, cauză și efect nu sunt pentru noi, așa cum nu erau nici pentru Kant, determinări transcendente, obiectuale. *Poezia lumii vine de la imaginativul aprioric care este fundamental transcendental, care nu are nevoie, pentru a se determina pe sine, de concepte goale de sens, precum ființa-în-sine sau lucrul-în-sine*.

Pe de altă parte, spre deosebire de Hegel, noi nu percepem rațiunea ca fiind o facultate regulatoare a intelectului ci ca pe una constitutivă, așa cum spațiul și timpul nu sunt determinații ale empiricului ci tot o construcție a *imaginativului poetic uman rațional aprioric*, care el însuși creează lumi posibile raționale. Faptul că rațiunea este constitutivă și nu regulativă pentru intelect este demonstrabil prin aceea că ea face posibilă existența oricărei lumi inteligibile. Afirmția lui Hegel că „tot ceea ce este real este și rațional și tot ceea ce este rațional este real” își poate găsi sensul ne-sofistic tocmai în acest *imaginativ poetic uman rațional aprioric* a cărui rațiune constitutivă face posibilă o lume. Căci dacă ar fi altfel, așa cum fizica cuantică nu reușește să demonstreze, a treia dimensiune a spațiului ar fi obiectiv inexistentă? Răspunsul este simplu și la îndemînă: modelul imaginativ care stă la baza acestui sistem al fizicii moderne care este fizica cuantică nu reușește, în logica umanului, să demonstreze nici măcar la nivelul abstract, nicidecum fizic, acest deziderat. Tridimensionalitatea spațiului și, inerent, a timpului.

Acest fapt duce la concluzia că orice proiecție a lumii, filosofică, poetică, științifică, are ca fundament *imaginativul poetic uman rațional aprioric* cel care creează, prin formele sale constitutive mai înainte amintite, lumi posibile raționale.

Astfel, dacă am determinat că sensibilitatea în genere, recte timpul și spațiul ca intuiții sensibile pure, sunt doar categorii imaginative poetice prinse undeva în însăși gîndirea umană și, astfel, nu aparțin



Árpád Rác

Catedrala naturii, 120x150 cm

obiectualului transcendent, la fel și intelectul, ca fiind diferit de sensibilitate, este suma unor facultăți mai degrabă psihologice pe care le dezvoltă Kant, însă necesitatea și cauzalitatea dezvoltării acestor facultăți intelective lipsește cu desăvîrsire. Ca facultate de a gândi obiectul intuiției sensibile, intelectul kantian are doar gînduri goale, forme, întrucît intuițiile fără aceste forme sunt lipsite de orice fel de conținut. Desigur, luînd ca susținere doar „spontaneitatea gîndirii”, termen pe care Kant îl preia de la Leibniz, toată teoria intelectului este lipsită tocmai de conținutul *imaginativului poetic uman rațional aprioric*, care conține atît partea sensibilă, simțul intern, categoriile, cît și judecățile și rațiunea. Aceasta este deosebirea fundamentală a viziunii noastre asupra cunoașterii de cea kantiană, iar în cele ce vor urma vom aplica *in concreto* această construcție numită *imaginativ poetic uman rațional aprioric* asupra gîndirii constituite la marile popoare ale lumii, însă cu aplicare accentuată pe modelul grec și european care interesează lucrarea de față.

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

Iar din punctul nostru de vedere, nu imaginația este ceea ce îl face creativ și inovativ pe om ci *capacitatea poetică imaginativă apriorică și imaginativul poetic rațional aprioric în calitate de agens al ei*. Aceste concepte care, repetăm, ne aparțin în exclusivitate și

nu au mai fost dezvoltate în filosofia europeană dar nici în cea orientală (cel puțin atît cît o cunoaștem noi) implică acea capacitate specifică numai omului de a crea *lumi posibile* (*nu de tipologie leibniziană care sunt de „tip model”*). Această creație autentică specific umană este dată de structura intelectului uman așa cum o descrie, la bază, Kant, și de posibilitatea de a percepe cele două așa-numite intuiții sensibile pure, respectiv timpul și spațiul. *Capacitatea poetică imaginativă apriorică și elementul ei agens*, spre deosebire de schimbătorul și nestatornicul imaginației luat în deridere, oarecum, de către Sf. Augustin, creează lumi care se nasc din nimic, așa cum Dumnezeu a făcut lumea din nimic. Toate descoperirile științifice, toate sistemele filosofice, tehnica, informatica, robotica, miturile, inclusiv toate religiile sunt rodul acestei *capacități imaginative umane apriorice raționale* care are posibilitatea de a crea *ex nihilo*. Singura ființare capabilă de această creație, și care este clar și de netăgăduit existentă, este omul. Această capacitate imaginativă creează din nimic, așa cum Dumnezeu a creat din nimic, însă creația sa este una care stă pe de o parte pe cele două constante constitutive ale *imaginativului poetic uman rațional aprioric* (timpul și spațiul care nu sunt nicidecum date fizice și nu au o consistență materială, o spunem fără să clipim în ciuda uimirii fizicienilor sau matematicienilor) și mai ales pe rațiune, pe ceea ce e posibil rațional a se realiza prin această *capacitate imaginativă* care este și capacitatea esențială în cercetarea științifică fundamentală. Ce implică acest lucru? Nimic altceva decît faptul că lumea nu este doar creația lui Dumnezeu, că Dumnezeu nu a creat perfect și singular ci că lumea, așa cum nu a mai gîndit-o nimeni (nici măcar Dumnezeu n.n. M.A.), poate fi creată de mintea umană. Ce om sănătos la cap ar putea astăzi să conteste zborurile spațiale, rachetele, lumea paralelă realității care este cea virtuală, dezvoltată din nimic, cu ajutorul informaticii, pe criterii strict raționale, logico-matematice. Argumentul că „așa a vrut Dumnezeu” îl lăsăm în seama dogmaticilor și habotnicilor, însă realitățile pe care le-a creat știința și care, inclusiv la nivelul subzistenței umane,



înlocuiesc realitatea fizică, sunt *lumi noi*, creații *ex nihilo*! De aceea, în spațiile acestor lumi noi create (tehnică, informatică, robotică, etc.) există alte raporturi de necesitate și alt tip de adevăr decât adevărul ontologic așa cum îl cunoaștem dezvoltat de către metafizica occidentală. Ce este însă mai mult decât discutabil este faptul dacă adevărul ontologic poate fi substituit la modul autentic acestor noi adevăruri ale *lunilor posibile*, în ciuda apariției evidente al unui alt tip uman, al unui alt tip de raportare la lume, ale unor altele valori și adevăruri, într-o dezvoltare și dinamică uluitoare și care, încet, încet, tind să descopere și să se confunde cu o altă realitate și o altă morală decât cea percepută și acceptată de om milenii de-a rândul.

Așadar, problema nu se pune dacă filosofia sau știința trebuie sau pot să ignore adevărul ca veridicitate, ci într-un mod încă mai original, sensul fiind acela de a considera filosofia și implicit celelalte domenii ale spiritului *ca produs al imaginativului și scop al adevărului*, ca deschidere originară. În acest sens, precum filosofii presocratici, poeții dar și cercetătorii naturii, în speță cei care se ocupă de cercetarea fundamentală, sunt „deținători de adevăr” în sensul în care modalitatea lor de accesare spre acesta este unul originar, iar metoda se găsește în metaforă cum, bunăoară, metoda științei este matematica. În fond, pornind de la cele afirmate pînă în prezent, vom încerca să determinăm atît conceptul de adevăr al științei și tehnicii planetare, al cunoașterii și nu numai, de creatoare de lumi posibile raționale, cît și caracteristica imaginativului de conținător și păstrător al adevărului, respectiv vom determina și conținutul factual al *imaginativului poetic rațional aprioric european ca matrice a acestui spirit*.

Astfel, dezbaterea mondială asupra capacității de a descifra structura biologică a unui virus pe care îl cunoaște toată lumea dar nu îl poate reproduce nimeni, dată de pandemia coronavirusului, a suscitată și suscită extrem de multe controverse iar texte, de altfel simpliste, precum cel al filosofului italian Giorgio Agamben, au reușit să inflameze spiritele între adepții științei sectare, ai religiei și cei ai adevărului privit ca operator ontologic fundamental, respectiv al metafizicienilor.

Există adevărurile exhibate de organizații mondiale care se ocupă de sănătatea publică și care sunt de fiecare dată contradictorii, criminal-interesate sau rizibile, adevărurile diferitelor laboratoare științifice, adevărul experimental al medicinei clinice și adevărul metafizic al filosofului care constată că în această sarabandă a adevărurilor, adevărul se ascunde în ființarea microscopică a unui virus care nu vrea să iasă din ascunderea sa.

Capacitatea adevărului de a se manifesta ca adevăr stă tocmai în capacitatea sa de a ieși din ascundere (aletheia). Acest lucru a fost dezbătut încă de greci și nu a fost adus în înțelegere completă nici măcar pînă în contemporaneitate.

Adevărul privit din perspectiva științei, cu ochelarii de cal ai diverselor metodologii, aparate și tehnici, se relevă a fi unul extrem de greu de adus la un numitor comun și de cele mai multe ori nu ajunge la esența sa de scoatere din ascundere. Filosofii nu mai sunt de ceva timp „stăpînitoresc de adevăr”, cu atît mai puțin oamenii de știință ajunși subiecte de amuzament ai opiniei publice iar preoții, noii tehnologi ai informației, nu trec de stadiul unor idioți cu pretenții, adevărați criminali în ignoranța și setea lor primitivă de putere.

Nu mai este o îndrăzneală a afirma că europeanul folosește noțiunea de adevăr într-un mod pe care l-am putea considera cel puțin arbitrar, totalitar și unilateral. În timp, definiția tomistă, *adecvatio rei ad intellectus*, a prins din ce în ce mai mult teren, ajungînd să se impună aproape total. În acest sens, exemplul științelor este mai mult decât relevant. În virtutea acestui fapt, noi nu mai gîndim adevărul

decît *formaliter*, adică ca o adecvare a intelectului la lucru, la factualitatea și reitatea disponibilă. Ceea ce este esențial în adevărul științelor are însă de a face cu tehnica planetară și cu noțiunea de *funcționalitate*. Epoca modernă și știința contemporană gîndesc lumea doar în funcție de funcționalitate. Această mașină funcționează și atunci ea poate fi asimilată funcțiunii adevărate care este deplasarea de la un punct la altul, acest medicament funcționează și acest fapt demonstrează capacitatea științei de a rezolva probleme. *Adevărul devine funcționalitate și rezolvare*. Adevărul trebuie gîndit însă în temeiul a ceea ce este adevărat și în scoaterea din ascundere a acestui adevăr. *Ceea ce este adevărat nu are nici un fel de afinitate nici cu funcționalitatea și nici cu rezolvarea unor probleme ce tin de particularitatea extremă a ființării*.

Starea de neascundere a adevărului se manifestă tocmai în ce are ea mai ascuns, respectiv în apariția proprie fenomenului. Virusul pe care îl caută toată lumea se ascunde în aparițiile multiple date de simptomele variate ale bolnavului. Sub aceste aparențe stă adevărul care trebuie determinat de către omul de știință. Dar stau oare lucrurile așa? Foarte posibil în cazul clinicianului pentru care esența muncii sale constă în temperarea, ameliorarea sau vindecarea unor simptome care ar putea duce la vindecarea pacientului și la salvarea lui. Interesul lui stă în această particularitate.

Savantul care urmărește structura enzimatică și proteică a virusului va căuta doar adevărul ascuns în ARN-ul acestuia sau în capacitatea unei enzime de a se lega de un receptor uman. Este un adevăr care se vrea scos dintr-un strat și mai abscons, cel al realității microscopice. Dar oare are și acest savant posibilitatea reală de a scoate la lumină adevărul ascuns în structura și schimbarea continuă a structurii virusului? Parțial, vom spune, și doar dacă acest fapt *va funcționa*. Ceea

ce va face să funcționeze un posibil vaccin, prin urmare, o rezolvare la scară mai largă, niciodată generală, este tocmai structura stabilă a virusului, ceea ce nu va fi schimbător în timp și va fi egal cu sine însuși. Acest ceva neschimbător din timpul care face fenomenul să devină este chiar esența timpului și ține de *supratemporalitate*, adică de adevăr. Numai că în însăși această cercetare poate apărea fenomenul în-depărtării de adevăr, atîta vreme cît cel ce va căuta adevărul nu va avea în vedere un sens creator al acestuia. Ce vrem să spunem cu aceasta? Anume faptul că nimeni nu va găsi ceea ce este stabil într-o structură temporală atît timp cît el nu va fi capabil să re-creeze această structură la nivelul *imaginativului poetic uman aprioric* cel care dă existență și adevăr. Știința adevărată nu descoperă ci creează. Ceea ce descoperă, *pune în funcțiune și rezolvă* este tehnica planetară ca modalitate de sinteză și punere în practică a unor adevăruri suprapuse. În acest fel mersul cu mașina se suprapune mersului pe jos, lovitura presei pneumatice se suprapune loviturii date cu ciocanul iar lumea virtuală constituită din diverși algoritmi se va suprapune realității și, în cele din urmă, o va substitui. Ceea ce îngrijorează în esența tehnicii este tocmai această capacitate de a funcționa, întrucît funcționarea cheamă funcționarea iar compusele tehnicii planetare malefice vor clama cîndva funcționarea în detrimentul vieții autentice. În gîndirea tehnicii planetare omul trebuie să funcționeze în marele angrenaj al funcționalității lucrurilor. Acesta este pericolul suprem pentru ființarea care este omul, substituirea existenței trăite cu funcționarea. Rupîndu-se de viață și trăind lumile paralele ale algoritmilor care creează virtualitatea omul este dirijat, manevrat și subjugat unei funcționalități lipsite de dimensiunea existenței reale și a adevărului. Adevărul este substituit cu informația reală sau falsă în funcție de dorința manipulatorie a statelor sau a diverselor



Árpád Rác

Floarea soarelui, 80x80cm

Viorel Igna

Zilele lui Nietzsche (I)

organizații sau chiar indivizi. Nu e nevoie de nici un fel de distrugere fizică a ființei umane întrucât această distrugere se manifestă în chiar raporturile tehnice pe care le creează lumea tehnicii planetare.

Tehnica planetară încearcă să se substituie tradiției și formației spirituale pe care patria – școala limbii și etnicității - a transmis-o omului. Acest lucru l-a făcut neîntrerupt de la greci la filosofia idealistă germană și până în filosofia lui Nietzsche și Heidegger.

Pericolul tehnicii planetare stă în funcționalitatea, capacitatea de rezolvare și substituirea ființării cu o copie cât mai fidelă a realității pe care omul o creează prin *imaginativul poetic uman aprioric rațional*, cel care face posibile lumile. Această capacitate de substituire a tehnicii planetare duce la bulversarea cercetării autentice, la crearea unor automatisme, deviații comportamentale, surrogate ale valorilor și situațiilor afective care nu au rămas fără efect și care vor produce disfuncționalități amenințătoare pentru specia umană. Acest fapt devine cu atât mai periculos cu cât este pus în relație cu ceva care nu are limită și nici morală: banul care a devenit Dumnezeu al acestei lumi, pe care mai degrabă sau mai târziu o va arunca în haos dacă nu cumva a aruncat-o deja. Omul ca ființă limitată nu poate avea ca principiu fundamental ceva ce nu are limită, morală sau forță călăuzitoare. Puterea banului nu este una spirituală și nici nu poate călăuzi lumea, nu o poate fundamenta și structura. Bunăstarea animalului se face în detrimentul spiritului.

S-a observat de mult timp că ceea ce este îngrijorător în esența tehnicii planetare este tocmai funcționalitatea sa. Funcționalitatea nu are nimic de a face cu valorile morale, cu adevărul, cu munca creatoare, cu valorile generale ale umanității. Funcționalitatea care este în esența tehnicii are cel mai puțin de a face cu acestea. Noi nu mai suntem stăpînii lucrului pe care îl mînuim în folosul nostru ci sclavii lui. Funcționalitatea creează dependență iar această dependență este data de substituirea mișcării și lipsa efortului, al muncii, pe care chiar grecii îl numeau *ponos*. Materia tinjește mereu după starea ei primordială, care este posibilitatea și lipsa mișcării. Boala, tehnica, elucubrațiile unor fasciști care se erijează în salvatori duc toate spre starea de nemișcare: spre moarte. Esența tehnicii este ascunsă undeva în esența morții. Acesta este și motivul pentru care știința, care are ca o consecință a sa tehnica, trebuie supravegheată și îndreptată spre gândirea creatoare și autentică, care se află în cercetarea genuină care este creativitate pură.

Cercetarea care se aplică acelui ceva care este stabil în fenomen, nu este substituibil și se cere scos din ascunderea fenomenului, este *adevărul produs de capacitatea imaginativă poetică rațională apriorică și de imaginativul poetic rațional aprioric* și care duc omul spre cercetarea autentică și benefică existenței sale. Doar în acest fel omul nu se îndepărtează de esența sa și își poate duce existența în armonie cu natura și cu rostul său pămîntesc. Doar în acest sens omul este „stăpînitor de adevăr” și nu sclavul funcționalității, al depravării morale și fizice, care se află ascunsă în chiar esența tehnicii planetare.

Note

- 1 M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, 1982, pag.65.
- 2 Aristotel, *Op. cit.*, V, L, 7, 1017 b.
- 3 Aristotel, *De anima*, III, 430 a, trad. rom., N.I. Ștefănescu.
- 4 Aristotel, *Metafizica*, XII L, 9, 1075 a.
- 5 Platon, *Republica*, 477 a.
- 6 Aristotel, *De anima*, III, 4, 430 a.

„Războiul lui Nietzsche împotriva eticii, scrie Vito Mancuso¹, nu s-a încheiat cu moartea sa în 25 august 1900, ci continuă până azi. El, așa cum am văzut, spunea că este dinamită, și această dinamită a sa, plasată la baza eticii, explodează încă în conștiința ființelor umane; mai mult, după părerea mea, azi, mai mult decât ieri”.

Explozia, comentează filosoful italian, a distrus aceste trei idei: 1. faptul că valoarea cea mai înaltă este Binele; 2. că conștiința morală din noi există și trebuie recunoscută; 3. faptul că datoria noastră specială, întrucât suntem ființe umane, constă în practicarea responsabilă a eticii. De fapt, sunt tot mai numeroși aceia pentru care binele nu este altceva decât un act de bunătate; sunt tot mai numeroși aceia care consideră conștiința morală numai o invenție a fricii, considerându-se superiori numai pentru că o consideră fără importanță, de aceea permițându-și s-o ia în derădere; sunt tot mai numeroși aceia care interpretează propria existență în funcție de afirmarea propriului eu, uitând de tot de principiile de solidaritate și de sentimentele de fraternitate; sunt tot mai numeroși aceia care se bucură de durerea celorlalți. Zilele noastre devin tot mai mult, în mod progresiv și în același timp tot mai periculos, zilele lui Nietzsche. Faptul că zilele noastre pot fi calificate în acest fel este demonstrat și de creșterea disprețului pentru adevăr și exactitate².

Critica interpretativă a lui Giorgio Colli³ la Nietzsche este mai puțin virulentă decât aceea a lui Mancuso. Iată ce a scris în lucrare sa *După Nietzsche* cu cincizeci de ani în urmă:

„Din punct de vedere istoric, gândirea morală a lui Nietzsche este o mare cucerire (chiar dacă unele din tezele cardinale se regăsesc și în Spinoza). Ceea ce a scris el despre aceste teme demolează orice doctrină morală precedentă. Mai mult, pe Nietzsche îl putem numi distrugătorul absolut al moralei, deoarece a sufocat stimulul însuși al speculației morale, a epuizat, a golit conceptele și problemele de semnificația lor originală; a fost astfel marele eliberator, cel care a eliberat strada în vederea unei viziuni pur teoretice a lumii”⁴.

În schimb, dacă se reține că structura lumii este bazată pe forță, așa cum bine putem observa în ultima vreme, și exprimată cel mai bine de „*voința de putere*”, este clar că nu există nimic în fața căreia să poată fi oprită forța răului, nici măcar adevărul, care este ignorat cu bună știință. Nu există niciun motiv, luând în considerare afirmațiile lui Nietzsche despre „*voința de adevăr*”⁵, ca unii să prefere adevărul în fața minciunii. Iată până unde poate merge gândirea lui Nietzsche:

„Falsitatea unei judecăți nu este, pentru noi, o obiecție împotriva ei; aici limbajul nostru are o rezonanță neobișnuită. Problema este până unde această judecată poate promova și conserva viața, poate conserva specia, și poate chiar participa la dezvoltarea sa; iar noi suntem în măsură să afirmăm că judecățile cele mai false sunt pentru noi cele mai indispensabile”. Și, în sfârșit: „A admite



Árpád Rác

Prințesa, sculptură în lemn de arțar

non adevărul ca o condiție a vieții: ceea ce pe bună dreptate înseamnă a te pune în mod periculos în contrast cu sentimentele normale de valoare: o filosofie care folosește acest tip de raționament, se pune pe sine, *dincolo de bine și de rău*”⁶.

Cuvintele lui Nietzsche împotriva adevărului și în favoarea minciunii amintite mai sus, comentează V. Mancuso, nu sunt un accident în opera sa, ca rezultat al unei neatenții, ci o consecință logică a atitudinii sale filosofice. De exemplu în *Genealogia moralei* el scrie că în toate filosofii precedente, fie antice sau moderne, „lipsește conștiința pentru care însăși voința de adevăr are nevoie de o justificare”, cu afirmația concluzivă că „există și o altă problemă: aceea a valorii de adevăr”⁷.

Răspunsul său este binecunoscut: voința de adevăr este mai puțin decisivă decât voința de putere. Aceasta datorită faptului că pentru el puterea prin care se exprimă adevărata logică a vieții, nu este în niciun caz adevărul. Mai mult, din această perspectivă tocmai falsitatea și minciuna sunt cele care reprezintă mai bine condiția umană, dat fiind faptul că „viața este în mod esențial o substragere nejustificată, o provocare, un abuz față de tot ceea ce este slab, oprimat, o impunere forțată a propriei poziții”⁸.

De aceea, concludă Vito Mancuso, cel care a început ca un estimator al filologiei și ca un purtător al spiritului adevărului a ajuns să scrie împotriva sa însuși, că judecățile „cele mai false” sunt tocmai „cele mai indispensabile”. Și din această cauză zilele noastre pot fi denumite „*zilele lui Nietzsche*”.

Rădăcinile antice ale obiecției lui Nietzsche împotriva primatului eticii își au rădăcinile în originile civilizației occidentale. Acest lucru Nietzsche îl cunoștea bine, comentează V. Mancuso, deoarece tocmai aici dorea el să reconducă etica pe care o dorea restaurată, ca *voința de putere*. Prima formulare sistematică a obiecției împotriva primatului eticii și a justiției cunoscută până atunci face trimitere la întâmplările povestite de istoricul Tucidide cu 25 de secole în urmă,



cu privire la discursul ținut de ambasadorii Atenei locuitorilor insulei Melos. Izbucnise Războiul Peloponeziac și aceștia evitau să violeze tratatul de alianță cu Sparta făcând apel la justiție care presupune respectul pentru cuvântul dat, dar au primit următorul răspuns din partea ambasadorilor atenieni: „Conceptele de justiție sunt puse în evidență și dobândesc drept de existență în limbajul oamenilor atunci când raportul în ce privește necesitatea stă într-un echilibru între două forțe de aceeași potență. Dacă nu, ceea ce urmează este aproape scontat: cei puternici acționează în interesul lor, iar cei slabi se pun în genunchi”⁹.

Locuitorii insulei Melos au rămas fideli tratatului semnat cu Sparta, iar sfârșitul lor a fost unul de o cruzime fără seamăn. Câteva decenii după aceea Platon a creat personajele Thrasymachos în dialogul *Republica* și Calicles în dialogul *Gorgias*, considerați „protofasciști” Occidentului, ca modele pentru a putea aprofunda argumentările susținute atunci de sofistii cei mai radicali. Vito Mancuso se oprește la Calicles, cel mai radical dintre cei doi, care-și exprimă filosofia în modul cel mai direct și simplu ca toți cei care sunt siguri de a avea idei clare:

„Cine dorește să trăiască cu dreptate trebuie să fie lăsat să-și crească dorințele cât mai posibil, și nu trebuie să le reprime deloc; atunci când cresc la maxim, trebuie să fie în măsură să le urmeze cu curaj și cu multă istețime și să fie în măsură să-și satisfacă toate gusturile pe care dorește. Iată o perfectă manifestare a dorinței de putere. La baza acestei concepții a vieții există o precisă idee despre „natură conform căreia natura și legea sunt într-un anumit sens contrarii”¹⁰, deoarece natura se mișcă în funcție de forță și dorește ca „cel mai puternic să-l domine pe cel mai slab”, în timp ce legea a fost inventată de masa celor slabi în vederea ipocritei lor protecții: „Eu cred că cei care au stabilit legile au fost oamenii cei mai slabi, masa în general”¹¹.

„Interpelarea lui Calicles, scrie Alexandru Cizek, și dezbaterea care se angajează în al treilea act al dialogului *Gorgias* determină umplerea definitivă a cadrului, în care discuția anterioară adusesese principii și confruntări de teze etice, cu întruchipări și imagini de existențe umane ilustratoare ale antinomiilor teoretice stabilite¹². Se confruntă în acest act două tipuri de existență exemplară, politicianul vremii cu filosoful, altfel spus Atena cu Socrate, profetul unei noi politici, în viziunea platoniciană. Pozițiile filosofiei, reprezentată acum cu fermitate de Socrate (482 b-c), sunt atacate cu vehemență de prototipul omului de stat al secolului lui Pericle, format în spiritul civismului atenian realist și pragmatist. Se opun în cele două lungi tirade oratorice, a lui Socrate (481 c- 482c) și a lui Calicles (482 d-486d), tipul contemplativului cu tipul omului activ, folosindu-se cu ingeniozitate procedeul îndrăgit de sofisti, al citării paradigmelor literare, în cazul de față rolurile lui Zethos și Amphion din piesa *Antiope* a lui Euripide, respectiv omul de acțiune față de poetul visător¹³.

Cuvintele pe care Platon le atribuie lui Calicles vor fi aceleași pe care Nietzsche le va folosi împotriva sa. Fie pentru Calicles fie pentru Nietzsche etica s-a născut dintr-un resentiment al celor slabi, care, neputându-se afirma ei însuși, au inventat un sistem ca să-i poată împiedica pe cei puternici în exercițiul lor fără margini al exercitării voinței. Iată ce-l face Platon să-l pună pe Calicles să afirme că dorința fiecăruia trebuie satisfăcută fără măsură.

„Acest lucru nu este posibil pentru cei mulți, de aceea ei îi învinuiesc pe cei care pot acest lucru, deoarece se rușinează că nu pot și ei,



Árpád Rácz

Rochia de seară, sculptură, lemn pictat

ascunzându-și astfel propria impotență, susținând depravarea fără măsură, încercând astfel să-i oprească pe oamenii care prin natura lor sunt mai buni. Deoarece nu sunt în măsură să-și satisfacă plăcerile, exaltă cumpătarea și justiția, dar acest lucru numai din cauză că le lipsește virilitatea”¹⁴.

În demonstrația adevăratei genealogii a moralei, conchide Vito Mancuso, Nietzsche reia aceleași idei. Considerațiile lui Platon în dialectica cu sine însuși conțin deja întregul nucleu al criticii lui Nietzsche.

Cum este posibil să vedem dacă Socrate și Platon au văzut mai bine că la baza vieții stau binele și virtutea și nu Calicles și sofistii cu afirmațiile lor privind susținerea forței și a impunerii autoritare a acesteia? Cum este posibil să stabilim dacă vede mai bine Kant când face trimitere la imperativul categoric care îi spune conștiinței să facă binele, și nu Nietzsche care afirmă că există numai voința de putere?

După părerea lui V. Mancuso, problema criteriului după care acționăm face trimitere la starea originară care vizează identitatea noastră. Înainte de a acționa apare mai întâi problematica ființei, unde apar întrebările: Ce este lumea? Ce este eul? Ce sunt ceilalți? Lumea este un scenariu unde eul, deja constituit, se manifestă căutând să se manifeste cât mai mult posibil, sau el este constituit numai din propriul său sine? Eul este existent și se relaționează cu lumea, sau se manifestă numai ca rezultat al unei serii de relații în interiorul lumii? Este vorba de a stabili ce rol joacă lumea pentru eul individual, pentru a înțelege după aceea cum trebuie să se comporte eul față de lume și față de cei care fac parte din ea.

Viziunea lui Vito Mancuso este foarte diferită de cea radical atomistă a lui Nietzsche după care prima dată există eul, conceput ca fiind autonom, sau ca o „monadă” cum ar spune Leibniz, ca după aceea să fie puse în evidență relațiile în care este implicat.

În schimb, cultivând o viziune despre natură mult diferită, după care fiecare existent este un compus, iar logica de compunere este esența cea mai intimă a naturii, după care fiecare ființă determinată este rezultatul unor multiple relații dintre elementele sale. Relația cu lumea înconjurătoare este constitutivă pentru eu, care există numai întrucât este rodul relațiilor sale.

Aceste relații, departe de a se epuiza în cadrul voinței de putere, sunt menite să formeze agregate tot mai complexe. Este însăși structura ființei, așa cum o cunoaștem datorită descoperirilor științifice, în măsură să le pună în valoare. De la fizică am aflat că ființa este energie, că nu există nimic static și consistent în sine și pentru sine, că nu există substanțe prime deoarece constituții primordiale ai materiei ne rezultă imposibil de analizat în natura lor specială, dat fiind faptul că pot fi corpusculi sau unde. Știința, ne spune Vito Mancuso, ne dezvăluie o concepție despre ființă după care relația este anterioară substanței, întrucât o constituie, deoarece nimic nu există în sine, înainte de a fi pentru altul. Total diferit de cum se gândea în trecut (pentru Aristotel ceea ce este în sine, adică substanța, este anterioară prin natura ei, relației”¹⁵); azi, știm că orice ființă determinată este în măsură să învingă haosul dezordinii prin prezentarea în fața lumii ca un fenomen ordonat numai în virtutea relațiilor pe care le instituie în sistemul său, constitutive pentru ontologia sa.

Note

- 1 Vito Mancuso, *Etica per i giorni difficili*, Garzanti, Milano 2022, p. 96
- 2 Ibid. p. 97
- 3 Giorgio Colli a fost cel care a realizat în Italia împreună cu Mazzino Montinari marea ediție critică a *Operele complete* și a *Epistolarului* lui Friedrich Nietzsche, care a fost publicată în același timp în Germania, Franța și Italia (la Adelphi).
- 4 Giorgio Colli, *Dopo Nietzsche*, Adelphi Edizioni, Milano 1974, p. 89, tr. ns.
- 5 Cfr. de exemplu Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, II, Despre insulele Fericite, cit. p. 100
- 6 Nietzsche F., *Al di là del bene e del male*, Newton, Roma 1977, nn. 2-3, cit., p. 14
- 7 Ivi, p.147
- 8 Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, (Dincolo de bine și de rău), n. 259, cit., p. 177.
- 9 Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, V, 89, ed. it îngrijită de Ezio Savino, Garzanti, 1992, p. 374.
- 10 Platon, *Gorgias*, 482 E, p. 894
- 11 Ivi, 483 B, p.894
- 12 Cf. P. Friedlander, *Die platonische Schriften*, vol. II, p. 230 și urm.
- 13 Cf. Alexandru Cizek, Notă introductivă la *Gorgias*, în Platon, *Opere* vol I, Ed. Șt. Și Encicl., Buc. 1973
- 14 Ivi, 492A, p. 901
- 15 Aristotel, *Etica Nicomachea*, I, 4,1096 A ed. it. îngrijită de Marcello Zanatta, Bur, Milano 1986, vol. I, p. 97



Árpád Rácz

Nostalgii transilvane(4), pictură pe pânză, 40x40cm

Andrei Marga

Theodor W. Adorno: de la muzică la estetică

Nimeni dintre filosofi de pondere nu a stăpânit muzica, pe lungimea ei istorică și atât de profund, precum Theodor W. Adorno. El a și făcut devreme cronică muzicală, la două zile de profil, unul din Berlin, altul din Leipzig, în efervescența și cosmopolitul Frankfurt am Main, pe fondul studiilor sale în filosofie. Deja mama sa, o soprană italiană cu relief, s-a îngrijit de cultura muzicală a fiului. De-a lungul vieții, Theodor W. Adorno începea ziua executând la pian o bucată muzicală.

În 1925, la premiera operei *Wozzeck* a lui Alban Berg la Frankfurt am Main, Theodor W. Adorno a publicat o cronică ce a rămas, spun biograful, începutul stilului său teoretic. Este vorba de „modul pozițional de exprimare”, de căutarea de „material justificativ aidoma particulei” și de „extensivitatea simfonică”.

În același an, Theodor W. Adorno a plecat la Viena pentru a studia muzica la școala lui Schönberg. L-a ales însă ca maestru pe asistentul acestuia, Alban Berg, pentru studii de compoziție muzicală și pian. Atunci Viena era orașul lui Gustav Mahler, Strindberg, Wedekind, Karl Kraus, în care a și devenit repede redactor la publicația „Musikblätter des Anbruch”.

Theodor W. Adorno a păstrat totdeauna, inclusiv în textele filosofice, vigoarea și rafinamentul vizionar venite din muzică. Biograful au reținut dovezi că intenția sa era de a da în proza filosofiei ceva echivalent cu ceea ce Alban Berg a dat în *Op.3 String Quartet*. Atunci când l-a interpretat filosofic pe Kierkegaard, de care s-a ocupat cu predilecție, Theodor W. Adorno a și subliniat că filosofia acestuia vine în direcția muzicii. A și pretins, de altfel, aidoma lui Schönberg, că ceea ce este complex în texte se datorează materialului complex asumat. S-a deplasat însă de la Schönberg, la care a obiectat o „sterilitate emoțională”, cu muzica sa în douăsprezece tonuri, spre Alban Berg, a cărui „liberă atonalitate” l-a entuziasmat. Pe de altă parte, Alban Berg și-a și încurajat studentul, întrevăzând că într-o bună zi acesta „va avea de ales între Kant și Beethoven”.

În 1935 Alban Berg a murit prematur, iar Theodor W. Adorno a intrat în controversă cu apărătorii lui Stravinsky și Hindemith, ca și cu primii biografi ai lui Alban Berg. Rezultatul final al acțiunii sale de punere în relief a creației muzicale a lui Alban Berg a fost volumul *Alban Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs* (Elisabeth Lafite, Wien, 1968), în care a reunit analizele sale consacrate în ani lui Alban Berg.

Cartea debutează fără ocolișuri cu plasarea lui Alban Berg în succesiunea simfoniei *Farewell* a lui Haydn, în care, cum se știe, instrumentiștii ies pe rând din scenă, semnalizând sfârșitul muzicii și deschizând astfel pătrunderea în misterul ei. Alban Berg este prezentat ca un explorator al acestui mister, orientat însă spre a face din muzică o metaforă a rămasului bun de la viață. „Complicitatea cu moartea, o cordialitate urbană față de propria sa dispariție

sunt caracteristici ale operei sale. Numai cei care înțeleg muzica lui Alban Berg ca produs al acestor caracteristici, și nu ca o chestiune de stil istoric, pot face cu adevărat experiența ei” (Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Master of the smallest link*, Cambridge University Press, 1991). Ilustrarea nemijlocită este *Suita Lirică pentru Cvartet*, în care compozitorul încheie cu o violă ce repetă la nesfârșit motivul, până la a deveni de neauzit. „Această disoluție profund melancolică” a muzicii este un „protest la adresa artei însăși” - Alban Berg văzând în „revocarea propriei existențe” chiar „legea căreia i se supune muzica”.

Theodor W. Adorno a privit creația bergiană în această optică proprie, a unui familiarizat deopotrivă cu muzica, sociologia, filosofia, psihologia și evoluția lor. Pe Alban Berg îl elogiază constant pentru „capacitatea sintactică” neobișnuită și capacitatea, ca nimeni altul, de a construi muzical edificii mari din bucățile cele mai mici. El a putut extinde mesajul simfoniei amintite a lui Haydn reconectându-se cu tradiția austriacă, chiar cu ceva din muzica folk a locurilor.

Alban Berg nu a trecut în opoziția la Richard Wagner, nici ca estetică muzicală, nici ca procedeu. A împărtășit experiența muzicală din *Tristan und Isolde*, dar nu și cea din *Die Meistersinger*. A înaintat, însă, spre o muzică proprie. „Felul în care sfârșitul fanteziei C major se deschide spre infinit, încă fără a se transfigura pe sine către momentul redempțiunii, într-adevăr, chiar fără referință la sine însuși: aceasta anticipează cea mai intimă esență a tonului lui Berg. În virtutea unei asemenea afinități, totuși, Berg își asumă o poziție în extremă antiteză la ceea ce tradiția muzicală numește sănătos, la voința de a trăi, la afirmativul, la repetata glorificare a ceea ce este... Nici o muzică a timpului nostru nu a fost atât de umană ca a lui; aceasta o distanțează de umanitatea din jur” (p.5). Așa cum Karl Kraus a opus umanitatea inumanității dominante în limbajul epocii, tot astfel Alban Berg l-a adus în operă pe soldatul *Wozzeck* care, paranoid, își omoară iubita ca răzbunare față de nedreptățile ce l-au lovit, și pe frumoasa Lulu venită din necunoscut, asupra căreia societatea își exercită puterea ei nemăsurată și o desființează.

Theodor W. Adorno elogiază faptul că Alban Berg nu a urmat calea ducerii mai departe a tradiției marii opere lirice, cum putea să o facă cu brio, date fiind cultura, talentul și întregul său potențial, ci „a creat prima paradigmă a muzicii unui umanism genuin” (p.6). El poate fi privit ca „un moderat printre moderni, mai ales în școala lui Schönberg, căreia i-a rămas absolut loial. El nu și-a tăiat niciodată legăturile sale cu mijloacele tradiționale ale tonalității” (p.8). Alban Berg consacră „melancolia”, ce este, în fapt, singura justificată de realitatea vieții.

Volumul *Alban Berg: maestrul celor mai mici tranziții* este și o evocare de rară devoțiune și penetrație intelectuală a personalității lui Alban Berg – înzestrată la fel de mult pentru artele vizuale, nu numai pentru cele muzicale, dar „motivată de nevoia

de a se exprima pe sine” (p.14). O personalitate care a dat o „muzică excentrică”, ce vrea să facă față tuturor criteriilor, fie ele și contradictorii. Muzica aceasta vine din aceea că, după Alban Berg, „în pofida dependenței de moarte, viața trebuie păstrată, viața trebuie să fie (p.17), ea se cere folosită.

Alban Berg a adus marea muzică clasică la un prag esențial pentru evoluția ei. „El a fost tot timpul atât de conștient de iminența morții încât a acceptat viața ca ceva provizoriu, concentrată în întregime asupra a ceea ce poate rămâne, deși fără severitate și egoism” (p.34). Detașarea de uman în înțelesul curent servea la el, de fapt, o umanitate mai adâncă.

Analiza amănunțită a scrisului despre muzică al lui Alban Berg și a creațiilor sale componistice i-a permis lui Theodor W. Adorno să-și pună în valoare și relief stăpânirea muzicii până la amănuntele ei tehnice, pe lângă extraordinara sesizare a semnificației largi, umane a acesteia. Comparațiile muzicale sunt mai ales cu Richard Wagner, Mahler, Schönberg. El găsește la Alban Berg bine reliefată „calitatea muzicii de-a-fi - construită” (p.37) și evidențiază noutățile tehnice din *Piano Sonata, Seven Early Songs* („sunetul este făcut responsabil de întreaga gamă a diferențierii muzicale și servește această sarcină cu ajutorul unei inflecții neîncetate, dinamice”, p.51), *First String Quartet* (cu „dezintegrearea sonatei”, p.54) și altele.

Opera *Wozzeck* satisface cerința lui Richard Wagner ca orchestra să urmeze strict drama muzicală, încât „muzica absoarbe textul” (p.87) pe calea unei „instrumentări integrate”. Ea a fost o primă experiență a „limbajului a tonalității libere”. Inovație este și în aria concertistică *Vinul (Der Wein)* ce deschide, pe baza lui Baudelaire, opera *Lulu*, prin aceea că Alban Berg „aplică în premieră, într-o operă întreagă, tehnica celor douăsprezece tonuri (p.115) și reușește ca „aria să transpună trivialul în stil” (p.117). Alban Berg este baudelairean – „nimic nu mai poate fi glorificat ca natural”, ceea ce muzica drapează devine tot „piesă a lumii reificate” (p.130). Personajul Lulu atrage atenția asupra abisului, pentru a dispărea în el.

De la compoziție, comentariu muzical și monografii Theodor W. Adorno a urcat la estetica de anvergură. Opera sa de estetică, și, totodată, contribuția estetică a „școlii de la Frankfurt” au culminat cu volumul *Teoria estetică*. Cartea nu a fost încheiată, autorul dorind să mai lucreze la finisarea ei, dar bruscul său sfârșit a pus capăt intenției.

O cunoaștere în toate direcțiile a diverselor arte, stăpânirea filosofiei și pasiunea de a articula o concepție estetică în prelungirea cărții *Dialectica negativă* au dat însă o scriere de referință ce se alătură scrierilor de estetică majore ale secolului al XX-lea: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), a lui Benedetto Croce, *Art as Experience* (1934), a lui John Dewey, *Die Seele und die Formen* (1911), *Theorie des Romans* (1916) și *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963), ale lui Georg Lukacs, pe traseul acestora fiind, desigur, și eseurile pe care Walter Benjamin a apucat să le dea.

Fiecare dintre aceste scrieri conține o originalitate de netăgăduit și rămâne reper. Cu *Ästhetische Theorie* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974), Theodor W. Adorno adaugă, însă, în orice caz, pasul abordării artei înăuntrul crizei umanității. Intenția sa era să dedice opusul său lui Samuel Becket. „Cu cât arta a devenit mai dezordonată cu atât societatea a devenit mai inumană” constată el, într-o încercare singulară de a capta interdependența celor două, arta și societatea.

Cultura imensă pusă în joc, capacitatea de a privi opera de artă pe cele mai diferite laturi, efortul de a absorbi ceea ce este deja consacrat într-o abordare

adecvată creativității artei și scrisul teoretic extrem de atent la diferențe și plin de observații uimitoare, precum și recursul frecvent la paradox fac ca nici această carte să nu fie ușor de redat. Peste toate, putem însă consemna că *Teoria estetică* este din capul locului – ca să rămânem la problematica esteticii – o vastă argumentare a ingenuității și bogăției imanente operei de artă veritabile, ce sfidează regularitățile lumii, căci reinteroghează relația dintre subiectivitate și realitățile obiective, dintre spirit (Geist), cum s-a spus în idealismul german, și altul său.

Într-o estetică sunt hotărâtoare operele de artă invocate în sprijin. Este edificator, de pildă, că operele de artă pe care Theodor W. Adorno le și invocă în „Introducere timpurie” la *Teoria estetică* sunt ale lui Kafka, cu proza sa care nu mai lasă loc „atitudinii contemplative” a cititorului și, firește, a esteticii, ale lui Samuel Becket, cu depășirea alternativei tragic sau comic spre un fel de „tragicomedie”, ale lui Eugen Ionesco, cu opoziția la „standardizarea conștiințelor”, ale dadaismului, cu recursul la „convertirea cuvintelor în gesturi” spre a zdruncina conceptele, ale lui Schönberg, cu tematizarea „învechirii fatale a modernului (fatale Altern der Moderne)”. Mai ales Samuel Becket, cu observația dispariției poeziei, ca parte a unui proces de „deziluzionare”, ce este „de necontrazis”, după ce Baudelaire a observat neputința artei în mijlocul societății schimbului extins de mărfuri și a căutat să codifice arhetipuri, în contrast, și Berthold Brecht, cu observația că în epoca de „cruzime de neconceput” adevărul devine cu totul „concret”, încât arta este suficientă pentru a spune adevărul, sunt repere artistice decisive pentru Theodor W. Adorno.

Esteticile la care Theodor W. Adorno se raportează pozitiv sunt diverse. Este vorba mai întâi de teoria „aurei” operei de artă, ca „vrajă”, ce-i conferă calitatea, a lui Walter Benjamin, ca și apărarea relativă de către acesta, în *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, a eliberării esteticii de tradiționalismul metafizic, odată cu nominalismul estetic al lui Benedetto Croce, teoria romanului a lui Georg Lukacs, ca reacție la nominalism, analizele lui Georg Simmel, sub ideea că opera de artă nu poate fi epuizată de „comprehensiune (Einfühlung)”, John Dewey, cu respingerea sa a epuizării operei în date empirice și cu apărarea incomensurabilității ei, Pierre Boulez, cu pledoaria pentru o teorie a artei încadrată în cursul istoriei gândirii, Paul Valery cu ideea că „ceea ce este cel mai bun în nou corespunde unei vechi trebuințe” - uneori noul fiind doar un unghi mort (blinden Fleck).

Teoria estetică își asumă deliberat și clar contextul în care se edifică. Acesta este cel al „epocii industriale culturale dirijiste” (p.499). Înăuntrul acesteia, argumentează Theodor W. Adorno, arta nu mai poate rămâne la clasicitate, căci realitățile ce se trăiesc sunt cu totul altele și provocative. Arta nu poate împărtăși nicidecum atitudinile „consumatorilor culturii (Kulturkonsumenten)”. Ea nici nu are dreptul să cedeze presiunilor la decădere în ceea ce nu este artă sau ideologiilor contextuale.

Pe de altă parte, estetica are de luat act de faptul fundamental că „elementele teoretice și reflexive în artă rămân rareori neschimbate” (p.501-502). „Descoperirea dinamicii imanente lumii reificate”, odată cu secolul al nouăsprezecelea, a schimbat, arta, dar și estetica: ultima nu mai poate să se oprească la faptul operei de artă, precum Kant oprea teoria cunoașterii la faptele științei matematizate a naturii. Estetica are de privit mai cuprinzător arta și lumea în care aceasta se produce și desfășoară. „Pe cât de puțin își permite estetica să rămână în urma artei, pe atât de puțin trebuie ea să-și permită să rămână în urma filosofiei” (p.510). Estetica are de inclus filosofia în orizontul analizelor ei ca o chestiune de realism istoric.

Arta este de construit ca ceva „locuit de spirit, fără să-l posedez ca absolut sau să-l garantez” (p.512).

Ca urmare, identificarea spiritului în operele artei este „sarcina cea mai înaltă a esteticii”. „Acea estetică ce nu se mișcă în perspectiva adevărului, este paralizată în fața sarcinii ei; de cele mai multe ori devine culinară (kulinärisch). Deoarece operelor de artă le este esențial momentul adevărului, ele participă la cunoaștere și cu aceasta la o relație legitimă cu aceasta” (p.514-516). Estetica are de dat seama de artă ca formă de sine stătătoare a „spiritului (Geist)”.

Există un „drept la artă” în evoluția lumii în care trăiesc oameni, pe care estetica are a-l valorifica. Aceasta are a valorifica, de asemenea, împrejurarea că arta nu se epuizează cu construcția operei, ci include mereu ceva din afara artei.

Theodor W. Adorno nu a economisit efortul de a lămuri sociologic condiția artei în societatea modernă. El s-a folosit de descrierile lui Hegel, Marx, Max Weber, Sombart și Lukacs pentru a dovedi teza că „în măsura în care corespunde nevoii sociale date, arta a devenit o întreprindere condusă de profit, atât timp cât rentează, și înaintează prin perfecțiune fără a sesiza că deja a murit” (p.34). Aceasta chiar în situația în care „întunecarea lumii face din iraționalitatea artei ceva rațional: radicala întunecare” (p.35). Se ajunge, paradoxal, în epoca „industrii culturale”, ca arta să devină ideologie. „Pentru a se menține într-o societate organizată în monopoluri, arta are de luat în seamă faptul că adevărul ei a intrat demult în serviciul ideologiei iraționaliste a societății raționalizate; de aceea, sunt mai adevărate ismele ce renunță la ism. Ele nu au împiedicat forțele productive individuale, ci le-au sporit, inclusiv prin cooperare colectivă” (p.44). Un șir nesfârșit de confuzii se nasc pe acest teren cu privire la artă, în particular la arta modernă.

Așa stând lucrurile, „cele mai puternice concepții în estetică” rămân cele ale lui Kant și Hegel (p.524). Dar este de observat imediat că legarea esteticii de filosofie, pe care ei au atins-o, trebuie re-discutată. „Frumosul (Schönes)” nu mai poate fi luat ca moment al „spiritului absolut”, cum propunea Hegel. Estetica nu este „filosofie aplicată”. „Arta există numai înăuntrul unei limbi a artei deja dezvoltată, nu în condițiile unei tabula rasa a subiectului și pretinselor lui trăiri” (p.524). Acestea îi sunt indispensabile, chiar dacă arta conține conștiință și, cu aceasta, filosofie implicită. „Ea este prezentă în orice experiență estetică, în măsura în care aceasta nu este străină de artă, deci barbară. Arta așteaptă propria explicație. Metodic aceasta se realizează în confruntarea categoriilor istorice transmise de tradiție, ale teoriei estetice, cu experiența estetică, care le aduce pe ambele la a se lua reciproc în considerare” (p.524). Estetica are de comunicat continuu cu „experiența artelor”.

În *Teoria estetică* Theodor W. Adorno profilează o poziție ce-i readuce în actualitate pe Kant și Hegel, dar dincoace de fiecare. El susține că „astăzi estetica ar trebui să fie peste controversa dintre Kant și Hegel, fără a o netezi prin sinteză. Conceptul lui Kant al „stărilor de plăcere după formă (der Form nach Wohlgefälligen)” a rămas în urmă față de experiența estetică și nu poate fi restabilit. Învățătura lui Hegel despre conținut este prea crudă. Desigur că muzica are un conținut determinat, ce aduce cu sine ceva, dar ia totuși în glumă conținutul pe care Hegel îl viza. Subiectivismul său este atât de total, spiritul este excesiv în totul, încât deosebirea lui de altul său și, cu aceasta, determinarea aceluia altul nu mai devine validă în estetica sa” (p.528). „Reflecția” la care ajungea salutar Hegel este deja în vederile sale împotriva reflecției în continuare, iar estetica ajunge să nu mai înțeleagă opera de artă.

Or, chiar estetica trebuie pusă azi în mișcare, căci „ea are nu de dedus obiectivitatea conținutului ei istoric în mod istoric, ca ceva inevitabil datorită cursului istoriei, ci de a-l concepe plecând de la structura lui proprie” (p.529). Estetica are de



Árpád Rác Grădina, 80x80 cm., tehnică personală pe pânză

procedat conform „conținutului de adevăr”, care este immanent operei de artă.

Teoria estetică a lui Theodor W. Adorno începe cu aserțiunea că „a devenit de la sine înțeles că nimic din ceea ce privește arta nu mai este de la sine înțeles nici în ea, nici în relația ei cu întregul și nici chiar în dreptul ei la existență” (p.9). La drept vorbind, arta se refuză de acum unei definiții, încât „este inteligibilă numai la nivelul legilor ei de mișcare, nu prin invarianță” (p.13). Ea nu se pliază la ceea ce este trăit fără a-l pune sub semnul întrebării. „Arta neagă determinările imprimate categorial ale empiriei și conține totuși existentul empiric în substanța proprie” (p.15). Privită în raport cu societatea, „arta este antiteza socială a societății, nu ceva deductibil nemijlocit din aceasta. Constituirea domeniului ei corespunde unuia în interioritatea omului, ca spațiu al reprezentării: de la început ea are parte la sublimare” (p.19). Nu este, așadar, loc pentru „reflectare (Abbild)” în artă. „La artiști de cel mai înalt rang, precum Beethoven sau Rembrandt, conștiința cea mai ascuțită a realității este legată cu înstrăinarea de realitate...” (p.21), cu mențiunea că „sublimarea în formă absolută ar omite spiritul în operele de artă, în numele căruia se face sublimarea” (p.22-23). Opera de artă nu se reduce la sublimarea dorințelor, fiind mereu orientată spre „totalitatea estetică” și, pe de altă parte, spre depășirea orizontului a ceea ce este. „Prăpastia dintre praxis și fericire (Glück) măsoară puterea negativității în opera de artă” (p.26). Arta nu distrează, ea nu duce la atașament sentimental, ci invers, face să dispară spectatorul în lucrul însuși. Cum se spunea în America de către violoniștii de sub bagheta lui Toscanini – „eu chiar urăsc muzica”.

Prin argumentări de amploare fără egal, bazată pe continue incursiuni în istoria societății și în istoria filosofiei și artelor, Theodor W. Adorno a apărut dublul caracter al artei – fapt social și autonomie. Teza sa specifică a fost aceea că „asocialul artei este negația determinată a societății existente... Numai prin puterea ei de rezistență socială arta se menține în viață; ea nu se reifică - altfel devine marfă. Ceea ce ea aduce drept contribuție în societate nu este comunicare cu unii sau alții, ci ceva foarte mijlocit, revolta (Widerstand)” (p.335). Ca urmare, relația artei cu societatea trebuie căutată în alt loc decât în receptarea operelor.

(Din volumul: Andrei Marga, „Școala de la Frankfurt” în fața istoriei, în curs de publicare)

Nicolae Iuga

Dezrădăcinarea omului la Karl Jaspers

Karl Jaspers realizează o anume sinteză a mai multor teme predilecte ale existențialismului: sfâșierea omului între existența sa în lume și aspirația către transcendență, eșecul, vina, suferința, alienarea, situațiile-limită, facticitatea și încercarea de autentificare a existenței umane. La fel ca și Heidegger, Jaspers luminează cu precădere ceea ce este negativ în existență – lipsa de comunicare, solitudinea, disperarea, filosofia sa culminând, totuși, cu o teorie a încifrării transcendenței și a sentimentului religios¹.

În *Introducere în filosofie* (1950), Karl Jaspers afirmă că filosofia începe cu întrebarea: Ce este?, adică întrebarea despre Ființa care ține totul laolaltă². După Jaspers, Ființa în întregul ei nu este nici obiect și nici subiect, ci este *Cuprinzătorul* care se manifestă în această sciziune. Și Jaspers îl definește după cum urmează: Cuprinzătorul nu indică nici un obiect nou, în sensul obișnuit al cunoașterii lumii, de aceea ideea Cuprinzătorului este goală. Dar tocmai datorită acestui fapt, ideea deșteaptă în noi aptitudinea de a percepe în spatele fenomenelor sciziunea subiect-obiect, face ca eul să fie orientat fie spre obiect, fie spre Existența ca atare, spre Dumnezeu. Ca existență, noi suntem raportați la Dumnezeu prin limbajul lucrurilor transformate în cifruri, în simboluri³. Cuprinzătorul este Ființa însăși, alcătuită din Dumnezeu (Transcendență) și lume. Marile metafizici apărute de-a lungul timpului, metafizica Apei, a Focului, a Materiei sau a Spiritului – sunt, de fapt, o astfel de „scriere cifrată” a Ființei. Totuși, sciziunea subiect-obiect este necesară, deoarece numai astfel Ființa devine prezentă în experiență. În această sciziune se relevă inclusiv ființarea noastră factice. Dar ideea Cuprinzătorului ne obligă să revenim din fundătura oricărei fixări, atât din fundătura obiectului cât și a subiectului. Cel care crede în caracterul absolut al lucrurilor și în cunoașterea întemeiată obiectual, consideră pierderea acestui punct de sprijin drept nihilism. Dar reflecția filosofică ne eliberează din fundătura cunoașterii obiectuale, în vederea accederii la Ființa propriu-zisă.

O altă idee proprie reflecției filosofice – în discursul lui Jaspers – este aceea a *Necondiționatului*. Viața în totalitatea ei este condiționată, viața noastră individuală, ființarea noastră are o anumită facticitate (de la *factum*, fapt condiționat de alte fapte), prinsă fiind în aleatoriul vieții de zi cu zi. De la viața factice la cea autentică ajungem traversând *situații-limită*, situații excepționale, care impun întemeierea vieții noastre pe Necondiționat. Acest drum l-au parcurs oamenii care, subordonându-se unei exigențe necondiționate, și-au riscat viața, uneori au ales chiar mai bine să-și piardă viața, decât să continue cu orice preț o ființare factice. Aceștia sunt veritabilii martiri, care au dat dovadă de energia morală cea mai pură în atașamentul

față de credința lor. Sfinții rămân pentru noi adevărate călăuze, modele pedagogice, sunt figurile umane care dau consistență vieții. Filosofia are ea însăși sfinții ei, care au plătit cu viața angajarea în Necondiționat, cum ar fi: Socrate, Seneca, Boetius, Giordano Bruno.

Ideea Necondiționatului, moștenită de la Kant, poate fi circumscrisă prin câteva caracteristici. Întâi, necondiționarea semnifică participarea la etern, la Ființă. Necondiționatul provine din interiorul libertății noastre, decide pe ce se întemeiază viața unui om și dacă această viață are sau nu vreo semnificație. Necondiționatul este ascuns în profunzime și se manifestă numai în situații-limită, atunci ne arată calea vieții. Întemeierea pe Necondiționat constituie rădăcinile cele mai adânci ale omului. O altă caracteristică a Necondiționatului este aceea că el se manifestă în mod real doar în *credință*. Necondiționatul nu poate fi demonstrat, nici măcar indicat, el este doar obiect al credinței. În acest context, probleme morale tradiționale, cum ar fi aceea a binelui și răului, sau problema iubirii creștine, se pun pe baze conceptuale noi. *Răul* este abandonarea imediată și nelimitată a ființei noastre spre ființarea factice. Iar *Binele* este viața care, fără să respingă ființarea factice, o subordonează pe aceasta normei morale. *Iubirea* este o manifestare motivată metafizic. Iubirea tinde către Ființă, iar opusul ei, ura, către neființă. Iubirea se naște din raportarea la Transcendență și, prin aceasta, se manifestă în raportarea la ceilalți. *Ura* înseamnă un eu rupt de Transcendență, redus la o ființare punctiformă, egoistă⁴.

Scrierea lui Jaspers *Condiții și posibilități ale unui nou umanism* (1962) atacă o temă husserliană în fond, o temă predilectă existențialismului, dar și și altor curente filosofice, aceea a crizei umanismului în Europa secolului XX. Ideea umanistă presupune un ideal pedagogic formativ, recunoașterea și dezvoltarea umanității aflată în fiecare individ⁵. Dar omul contemporan se rupe de umanitatea clasică și se livrează situației date și întâmplării. Omul poate fi studiat ca obiect de către diferite științe, de către fiziologie, psihologie, sociologie. Dar, totodată, omul are conștiința că el este mai mult decât un obiect, decât doar produsul naturii și al istoriei. A-l privi pe om numai prin prisma cunoașterii orientată obiectual, înseamnă a renunța la umanism, înseamnă a înțelege omul doar ca specie naturală. Indivizii devin doar exemplare ale acestei specii, în sine lipsită de valoare. Perspectiva privirii omului doar ca obiect poate fi depășită prin raportarea lui la *Cuprinzător*, prin demersul de a gândi omul în libertatea sa. Întrebarea care se naște imediat aici este: dacă omul se produce în totalitate pe sine prin libertatea sa sau în parte ființarea lui se datorează Transcendenței? La această întrebare, Jean-Paul Sartre de exemplu răspunde că omul

se auto-crează în întregime⁶. Spre deosebire de Sartre, Jaspers afirmă că noi nu ne-am auto-creat, ci suntem în lume prin ceva ce nu suntem noi, adică prin Transcendență. Argumentul este că noi am fi putut la fel de bine nici să nu fim, nici să nu existăm. În concluzie, noi ne suntem dăruți nouă înșine de către Transcendență, chiar ca simplă posibilitate de a fi. Noi nu ne suntem suficienți nouă înșine și nici nu ne putem mântui prin noi înșine. A crede că ne putem mântui prin noi înșine este la fel de ridicol ca și cum ne-am închipui că am putea să ne salvăm din mlaștină, trăgându-ne noi înșine în sus propriul nostru păr. Omul, fiind determinat de mediul său concret, de poporul din care face parte, de umanitate, de condiția sa cosmică, el va fi conștient de propria sa finitudine. Omul, fiind deschis totdeauna spre Transcendență și spre viitor, va fi totdeauna neîmplinit.

Care sunt condițiile din secolul XX ale ființării umane? Răspunsul la întrebare îi prilejuiește lui Jaspers un diagnostic necruțător al spiritualității contemporane⁷. Condițiile (și condiționările) sunt – după Jasper – tehnica, politica și dezagregarea spiritului occidental. (1) *Tehnica* transformă omul într-o funcție a mașinii, într-o entitate substituibilă ca și piesele mașinii. Indivizii sunt neînsemnate părți funcționale ale unui imens aparat. Organizarea lumii determinată de tehnică este pe cât de clară în privința detaliilor, pe atât de lipsită de sens atunci când este privită în ansamblu, o reprezentare care trimite cu gândul la romanele lui Kafka. Un eventual eșec al tehnicii în viitor ar duce la catastrofe greu de imaginat. (2) *Politica*, într-o lume în care Dumnezeu a fost declarat mort, nu poate să ducă decât la dictatură, violență și teroare. Aceste lucruri sunt posibile deoarece printre oameni există mulți care răspund pretențiilor forței, care au o enigmatică înclinație spre obediență. Teroarea, deportările și exterminările au fost cunoscute dintotdeauna, dar niciodată nu au atins proporțiile din războaiele mondiale ale secolului XX. Apatrizii și dezrădăcinații, muncitorii și vagabonzii care se deplasează cu ușurință dintr-o țară în alta, care trăiesc de pe azi pe mâine peste tot și nu sunt nicăieri la ei acasă, aceștia sunt semnul înaintării ființei umane spre un abis. (3) *Configurația spirituală a Europei*, care a dăinuit timp de milenii, a fost destructurată de către tehnică și politică. Credința în Dumnezeu a dispărut, lumea occidentală nu mai constituie o comunitate, după cum nu mai există un ideal pedagogic unic al contemporaneității, nu mai există o imagine unică asupra omului.

Actuala conștiință comună este caracterizată, potrivit lui Jaspers, prin destrămarea amintirii istorice, absența unei cunoașteri fundamentale dominante și deruta în fața unui viitor incert. (a) *Destrămarea amintirii istorice*, consecință a tehnicii și politicii moderne, se manifestă prin aceea că patria, originea etnică și chiar familia devin indiferente. Încrederea în prietenie își pierde sensul, viața proprie este trăită fără aduceri-aminte, educația este restrânsă la însușirea de lucruri exclusiv utile și la scheme de gândire modelate propagandistic. Despoții politici, prezenți sau viitori, sunt interesați să urmărească ștergerea istoriei, tocmai pentru că aceasta este o sursă a independenței umane. (b) *Absența unei cunoașteri fundamentale comune*. O atare cunoaștere, ca totalitate structurată de concepte și simboluri, pentru Europa occidentală o constituia catolicismul, o sinteză a forțelor vieții istorice alcătuită în timp de aproape două milenii. Dar azi Biserica Catolică nu se mai bucură de încrederea generală, conștiința umană dispersată și fărâmițată se prezintă ca o simplă diversitate dezordonată.





Iar un nou tip de cunoaștere fundamentală nu se cristalizează rapid, într-un timp scurt, capabilă să salveze umanitatea în mod imediat. (c) *Deruta în fața viitorului* se naște din conștiința că tot ceea ce se înfăptuiește în prezent devine lipsit de sens. Există sentimentul că ne aflăm în pragul dispariției unei culturi. Simptomul îl reprezintă succesul de care se bucură literatura disperării. Toate acestea sunt lucruri scrise de către Jaspers în urmă cu câteva decenii, dar care, din nefericire, nu și-au pierdut actualitatea.

Cu toate acestea, după Jaspers un nou umanism este posibil, în primul rând prin voința omului de ființare autentică. Umanismul creează spațiul spiritual în care fiecare poate și trebuie să lupte pentru independența proprie. Calea spre a deveni om adevărat este posibilă doar prin puterea iubirii. Pentru realizarea iubirii în sens creștin, nu toți oamenii au nevoie de sprijinul Bisericii, dar toți au nevoie de sprijinul Transcendenței⁴⁸. Filosofia poate fi utilă aici în măsura în care creează un mediu de reflecție. Dar, întrucât noi nu putem cunoaște întregul, viața noastră nu poate fi decât *încercare*. În aceasta constă tragismul și eroismul modern: în a stăruii în această viață-experiment. Fiind vorba, așadar, de o viață-încercare, de o viață-experiment, aceasta nu poate fi niciodată completă în sensul cunoașterii, al certitudinii. De aceea aici trebuie să intervină *credința*. Jaspers este unul dintre puținii filosofi care, în planul credinței în general, distinge o „credință filosofică”⁸, spre deosebire de credința religioasă. Credința nu este o simplă abandonare în irațional și nici un mod de a lua această beție drept viața însăși. La fel ca și Kant, Jaspers definește credința ca pe o certitudine *suficientă doar subiectiv*. În momentul în care o certitudine este suficientă nu numai subiectiv ci și obiectiv, atunci aceasta nu mai ține de sfera credinței, ci de aceea a științei. Și la fel ca și Hegel, Jaspers admite că credința este o cunoaștere nemijlocită, spre deosebire de tot ceea ce poate fi cunoscut prin mijlocirea intelectului. Dar Jaspers adaugă un element propriu la edificarea credinței: credința este o trăire specifică a Cuprinzătorului. Acesta, Cuprinzătorul, după cum am mai arătat mai sus, nu este nici doar obiect și nici doar subiect, ci este Ființa însăși, care cuprinde în sine și lumea și Transcendența. Transcendența este Ființa care nu devine niciodată lume, dar care ne vorbește prin ființa din lume. Credința filosofică se deosebește de cea religioasă, deoarece este o succesiune de negații, nu poate deveni niciodată confesiune. A crede în sens filosofic înseamnă să știi că eu sunt dăruit mie însumi de către Transcendență. Credința filosofică înseamnă de fapt dobândirea certitudinii Cuprinzătorului.

Note

- 1 Nicolae Iuga, *Filosofia contemporană despre morala creștină*, ed. cit., p. 131 și urm.
- 2 Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Ed. Politică, București, 1986. Vezi și Karl Jaspers, *Introduction à la philosophie*, Ed. Plon, Paris, 1951.
- 3 Karl Jaspers, *Texte filosofice*, ed. cit., p. 19.
- 4 Idem, p. 32.
- 5 Idem, p. 81 și urm.
- 6 Nicolae Iuga, op. cit., p. 134.
- 7 Karl Jaspers, op. cit., p. 88 și urm.
- 8 Karl Jaspers, *Conceptul de credință filosofică*, în: op. cit., p. 107 și urm.

A.I. Brumaru

Nivelul istoric obligatoriu

Nimeni între români n-a certat mai tare tradiționalismul, așa-zicând, de prostrație, ca românul Emil Cioran: îl raportase la mesianismul monstruos al rușilor (*omului sovietic*), îi va ocări însă deopotrivă și pe valahi pentru ignorarea și tăgăduirea acestuia (mai ales astăzi, cum se știe, cu shoshocii și rusofilii din partidul AUR, cu agentul rusofil George Simion etc., cu agresiunea și violența); românii, spunea gânditorul, nu au acces la febra salturilor. Ne trebuia *prcfetism național*, scria Emil Cioran în *Schimbarul la față a României* [1], l-am ratat însă mereu, n-am privit adică defel în viitor. Dacă popoarele respiră istoric, aceasta înseamnă că au mari misiuni de îndeplinit. Dimensiunea mesianică e caracteristică numai culturilor mari, din acestea noi românii fiind excluși, nu am proiectat nimic grandios, concepem doar misiuni imediate, prea accesibile, meschine. Românii n-au preconizat niciodată un destin monumental, profetismul unei culturi mici se măsoară cu momentul istoric, în diastole mărunte. Cazul lui Eminescu, ne avertiza Emil Cioran, e deja elocvent: în loc să se atașeze de un viitor românesc, el a întors mărimile nației într-o sinistă obscuritate - trecutul nostru mara-mureșan-voievodal, blestemul, apoi, bizantin, o istorie străbătută de fantome, locuită frumos de mituri. Eminescu va fi fost adică un proroc național *a rebours*. Vizionarii României, atunci când aceștia au existat, n-au trecut de profețiile regionale, s-au mărginit la clipa istorică: era un profetism, dacă se poate spune, evenimential, îi lipsea dimensiunea intemporală. Nu altfel îl cunoaștem, din păcate, pe Nicolae Bălcescu. Acesta, tentat de politicianismul polac - care, și el, a promis multe, dar s-a compromis practic - „n-a fost mai mult de un profet al trecutului”. Este vorba aci de un exces romantic. Față de Bălcescu și Eminescu, Iorga sau Pârvan sunt doar tradiționaliști. Tradiționalismul este un echilibru între trecut și viitor. Un autentic profetism național ar muta greutatea pe perspectivă, gândind adică viitorul: un viitor ca sumă de speranțe și împliniri naționale. Tradiționalismul, din contră, nu se angajează, preferă formele comode; va fi căutând, se poate zice, așezarea, cuminența. Nu i se poate nega solidaritatea cu nația, îi lipsește însă voința de a o împinge la făptuirile mari și imponente; voința de a-i atașa nației unul dintre sensurile tari ale lumii.

Nu există tradiționalism, va încheia Emil Cioran, care să nu accepte, „limitele imanente” ale națiunii. Așadar, „scepticul abisal” (v. Dieter Shlesak [2]) va rosti, de aceea, și vorba aceea grea; e silit, cu destulă obidă, să verse ocară, cu înverșunare el ne rușinează: „Atunci nu mai este nimic de făcut (scrie Emil Cioran), națiunea mergând spre viitorul ei ca boul la apă”.

A apăra doar și a conserva, decide Emil Cioran [3], nu se cheamă destin în istorie; toate acestea: val de pământ împotriva slavismului agresiv și invadator, o încercuită și invulnerabilă, două mii de ani, oază de latinătate când împrejur au fost pustele (a trebuit să reducă hoardele hune/ungare împăratul apusean Otto, să le îngroape în istorie, în secolul XVI), ridicarea apoi a paloșului pentru creștinătate, păzirea tradițiilor romane etc., etc. Defensiva

nu produce o spintecare în veacuri, dâre incendia-re, când culturile mici, cum e aceasta (prin zicerile unor istoriografi) românească, numai se apără, nu va mai rămâne după ele decât colbul în vânturile reci de toamnă. Ar fi totuși un remediu pentru întoarcerea din drumul lor spre neant: cultul forței, cultul puterii, o iubire conștientă, perseverentă a acesteia, precizează Emil Cioran. Aceasta înseamnă a-ți face degrabă inventarul și procesul curenților, recunoscând că trecutul e linie moartă, făcând din profetism sursă de existență: poate că și politică, de ce nu? Dacă o mie de ani un organism național în devenire nu și-a definit un destin spiritual, spiritul e semn al unei suferințe organice, chiar dacă milenii acesta a servit bine organizației biologice. Forța biologică e o agresiune barbară, contur istoric primește dor agresiunea cu stil.

Dar te poți salva, concede, oarecum paradoxal, tocmai Emil Cioran, în fața lui Dumnezeu - în măsura în care națiunile îl realizează. Dumnezeu neavând înțelegere pentru forță, e probabil că va trebui să rămânem, jelindu-ne de capul nostru singuri. Mai e de prevăzut o cale de salvare, anume fascinația pe care a exercitat-o asupra nației noastre Occidentul, cultura iudeo-creștină. Ar fi oare aceasta și o probă a „complexului de inferioritate”? Dar există „un nivel istoric obligatoriu” (s.n.), orizontul nostru râvnit este cultura Apusului: oare, totuși, nu și reamintirea acestuia (anamneza), după atâta amar de secole de când ne-am dezlipit din orbita ei? Emil Cioran nu cercetează acest aspect. Poziția lui e hotărâtă încă de la 1939: „Pentru România istoria înseamnă cultura occidentală și nici nu poate însemna altceva. Cu ea ne punem noi în rând”. Aci nu încap dezvoltarea originalității și originalității etnice, în felul acesta vei renunța la participarea efectivă la istoria vie, devenind cel mult o țară „pitorească și interesantă, cum e Ungaria”. („De Ungaria va aminti istoria numai fiindcă s-a încăpățânat să nu renunțe la caracterele ei primare. Este o țară originală, din punct de vedere istoric nereușită.”)

Nu e totuși la Emil Cioran, el față cu românii, numai muștrululiala. E probabil și amărăciunea că nu ne-am atașat încă, deocamdată, la unul dintre sensurile mari ale lumii, că (spre a-l relua încă o dată), nu aveam voința de a o și face. Amărăciunea, dar, mai presus, îndoiala: Emil Cioran e profesorul de îndoieli, de un astfel de magistrul va fi totdeauna nevoie. Mai de mult, nu știu cum mi s-a îngăduit (*era secolo scorso*), am scris în revista *Tribuna* de la Cluj despre Emil Cioran, îl comparăm cu Constantin Noica, nu cu Petre Țuțea: acesta, marele gânditor creștin, se număra el însuși, printre alumnii ce-l înconjurau la cafenelele „Nestor” sau „Turn”, cu *risipitorul* plecat în înconjurul lumii, îl dorea acasă, la *părintele său*. Aminteam acolo că Emil Cioran vorbea odată de „minunea ascunsă a unei României subterane”. Deja tocmai el: văduvul, inconsolatul, privind parcă dintotdeauna la soarele negru, nervalian, al melancoliei; marele moralist din familia lui Chamfort, cunoscut în familia comunismului dâmbovițean doar ca un detractor al românescului cu acea reluare a „basnei” lui Simion

Dascălul, cunoscut din cronici. Să admitem, Cioran ar fi, cum mărturisește el însuși, „trădătorul”, dar cu aceasta nu cu un preț încă necunoscut, neafășat de suferitorul, nedezlegatul imprecatoriu? Emil Cioran pentru care (cu o spusă genială a lui Virgil Ierunca) o maladie înseamnă cât o metafizică, afirma, într-un interviu, că spre a scrie - glorios - în franțuzește a eliminat complet limba română, își va impune deci iute să o uite. Ar fi făcut-o să dispară chiar din corespondența sa (cu mama, cu fratele Relu din țară etc.), a scos-o până și din reverii, mai ales din visuri: a început, zicea, să viseze numai în limba de adopție în franceză, și în nemțește. Și-a părăsit prin urmare limba, ceea ce ar fi echivalat cu felonia, cu repelența. Dar, iată (își continuă Cioran destăinuirea), de la un timp, limba lui maternă se întoarce, se furișează în memorie (vezi dialogul grăbit, nesăbuit al lui Gabriel Liiceanu, vai, trebuia „să-l prindă în viață!”), o cuprinde; limba se răzbuună. Dar, va întări el (nicidecum în dialogul ofensator evocat mai sus), pe măsură ce îmbătrânesc, îmi revine din ce în ce mai des. E o reamintire a ființei în care ești etern cuprins și din care e cu neputință a te dezlipi vreodată definitiv. În locul ce ți-e dat se pare că (spre a aminti aci pe cineva) „nici Dumnezeu nu poate schimba nimic”.

Discipol al lui Nae Ionescu (Doamne ferește, ar spune „justițiara” inventatoarea de plagiate, clujeanca Marta Petreu), Cioran se definește singur (la 1937, într-un număr din ziarul „Vremea”), pe care-l zugrăvește *Profesorului*, că se regăsește în acela [4]. Era, deci, condamnat la luciditate și, scriind despre Nae Ionescu, își scria sieși, ca într-o oglindă, slobod de complicități, spiritul, ursita. Ar fi avut, prin urmare, în comun cu prodigiul povătuitor, îndrăzneala refugului în negații și singurătăți. Oroarea de sistem în filosofie ar proveni și ea de la înaintemergător: Nae Ionescu oficia de la Catedră, în logică ori metafizică, nedezlegat însă de normele scolasticești, instruind (incredibil) în relele cunoașterii. Numai de la el, va observa Emil Cioran, puteai învăța ce mare pierdere e cunoașterea, a ști e a cădea într-o neconținută dramă. Prin cunoaștere te desfaci de ființă, spiritul (și cunoștința) sunt deopotrivă o rupere a echilibrului original, existența acum naufragiază. Emil Cioran se îndoia că Nae Ionescu nu crede în nimic și i-ar fi reproșat o dată că a găsit în lume ceva în care totuși să creadă: a ajuns astfel, prin asceze și tăgăduire, ca el însuși să fie mai tare în ne-credințe. I-a obiectat maestrului său și că nu a izbutit, ca metafizician, să se sustragă ispitei timpului; „participarea voioasă la păcatul de a fi” îl va fi dus, zece ani, în politică, în istorie (aceasta fiind făcută de „plutonieri inspirați”). E de neînțeles, afirma Emil Cioran, scoborârea în imanență a lui Nae Ionescu, asistarea imediatului și a devenirii. Îi vor fi fost date însă și lui? Emil Cioran le-a reprimat, scrisul lui în această ordine fiind o stranie ascensiune - el știe acum și pune în lucrare tot ceea ce dorea să regăsească în iscusitul lui mentor: consumarea căderii în temporal, o cumplită aderență (și inaderență) la potrivelile lumești.

Dacă - mai spunea Emil Cioran - absolutul a fost transformat prin cunoștință într-o funcție a disperării și nu-l putem percepe decât în felul acesta, de ce să hotărâm pentru lucrurile trecătoare? Va fi prin urmare scârbit (mărturisește) de istorie și de cunoaștere și se gândește, în tinerețe, să redacteze o teză de doctorat despre lacrimi. Cad de acord, el și o ceată de prieteni, că singurul profesor din univers care ar aproba-o ar fi Nae Ionescu. Desigur, dacă ar fi fost profesor, ar fi acceptat-o și Emil Cioran. Cum se întreabă el însuși: „Din paradox? Din tragedie și luciditate”.

Sunt, firește, multe punctele în care Nae Ionescu și Emil Cioran se despart, cine le citește opera și le compară biografiile se va convinge de acest lucru.

De exemplu, Emil Cioran n-a consimțit niciodată la eroare numai din „slăbiciune pentru viață”. Nu a avut profesor care să-l fi pregătit pentru această superbă neîndurare, pentru că „n-a existat până acum nici un profesor de îndoieli”. Un astfel de profesor ar fi fost totuși Emil Cioran. Prin moartea sa, în 1995, la sfârșit de secol și de mileniu, această funcție va lipsi României și Franței, va lipsi lumii întregi.

*

Un precursor tare al analizelor în spirit critic a ființării românești, încercând primul o sinteză în domeniu (1907), a fost D. Drăghicescu [5]. Sociologul, încă prea puțin regăsit de - ca să mă exprim astfel - „miorițari”, se bazează în această sinteză pe teoreme din Psihologia popoarelor - știința nouă inițiată de Lazarus și Steinthal (pe care avea să-i fișeze, prompt, sincron, Eminescu în vederea studiilor sale). D. Drăghicescu vede multă realitate românească neagră, ca mult mai târziu Emil Cioran: va fi încercat și el o implacabilă disperare? Intenția lui a fost însă, înaintea lui C. Rădulescu-Motru, de a stimula față de prăpăstiosul prezent ambițiile viitorilor „ingineri sociali și politici”, într-o „făurire și conducerea neamului nostru”. Observând că a fost cheltuită în direcții adesea nefolositoare, D. Drăghicescu propune o mai bună valorificare a energiei naționale. Cu orientarea sa deterministă (biologică, geografică etc.), evidențiind înrăurirea factorilor sociali și istorici (fusesse de propensiune socialistă, nu bănuia avaturilor și ineptiile stângii etc.), el anunță pe M. Ralea (din lista lui de „trăsături sufletești”, acesta a luat, se vede bine, multe de-a dreptul). Format prin fuziunea dacilor cu romanii, poporul român conservă, după cum vin și se duc vremurile, elemente matriciale ale acestor seminții, remarcă D. Drăghicescu. Românii ar fi mândri, curajoși, viteji, cu poftă de stăpânire, sunt, ca latinii, devotați patriei și nu individului evanescent, iubesc, precum aceia, ordinea de stat. Sunt inteligenți, născocitori ingenioși, deschiși către civilizație, dar totdeodată (*horribile dictu*) se complac

și în fatalismul tragic. Multe din amprente bune se vor fi pierdut sub „conștiințe nenorocite”, aceluia li se vor fi substituite destule cusururi. Vom avea deci lângă ele: pasivitatea, retragerea în cochilia de apărare, resemnare, temperament de înfrânt; acum precumpănește la român melancolia, lingoarea, el tânjește în siajul dorului, e atins de o nostalgie infinită, cum se vede dintr-o lectură a folclorului (poate superficială, cum superficiale pot fi și unele lecturi ale istoriei?). Românii, continuă sociologul, simt în chip exagerat amarul și schimbă prea ușor gestul constructiv cu un umor demolator, care desface. Mai sunt buni și blânzi - calități ne-istorice. (Ar adăuga aici Emil Cioran: ele nu pregătesc saltul.) În plămăda românească s-au vărsat mai multe scurgeri etnice alogene. Drăghicescu le numește totuși „comori etnice”, conchizând că, de regulă, amestecul nu este rău: putem, din contră, să zicem că noua structură „este de proveniență și natură universală”. În această ceară primordială au lăsat va să zică urme, și găsec „ecou propriu” căutând apropieri, mai toate popoarele europene. Și invers, ne asigură D. Drăghicescu: „operele când se vor desăvârși, vor găsi răsunset la toate popoarele civilizate”.

Note:

- 1 Emil Cioran, *Schimbarea la față a României*, Editura Vremea, București, 1939;
- 2 Dieter Schlesak, *Întâlnire cu E.M. Cioran*, în L.A&I nr. 33-34, 1995;
- 3 Emil Cioran, Op.cit.;
- 4 Emil Cioran, *Nae Ionescu și drama lucidității*, în *Revelațiile durerii*, Editura Echinoc, Cluj-Napoca, 1990;
- 5 D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, Editura Alcalay, București, 1907.



Árpád Rác

Mirabila sămânță, sculptură în lemn de prun

Fetișizarea și defetișizarea eminescologului G. Călinescu (II)

Istoria... lui G. Călinescu, un prilej de minimalizare sau negare a valorii scriitorilor

După ce a vrut să ne convingă că „studiile de istorie ale lui Aron Densușianu nu conțin altceva decât «veninoase dobitocii», că „judecățile lui Anghel Demetrescu sunt ale unui cretin” (conf. 5, vol. II, p. X) și că Toroușiu „este un tipograf impulsiv, cu pretenții de cultură” (1932), Călinescu se oprește asupra lui Perpessicius. Astfel, într-o scrisoare către Al. Rosetti, din 1 decembrie 1936, cuprinsă în volumul *Correspondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti* (1935-1951), Editura Eminescu, 1977, putem citi: „Am primit cartea lui Perpessicius, această pestilență a Danubiului brăilean. Acest Pespeticus (chiar așa!, p.m.) e cel mai tipic reprezentant al criticii flamboaiante și un graeculus desăvârșit. [...]. El se ocupă de toate stârvurile literaturii, luând în serios chiar și pe Gyr, chiar și pe quasi dementul Magheru (poetul George Magheru, p.m.). Scopul lui este de a-și pune bine inexistentă-i activitate literară cu toți inșii, de a deveni un fel de singură trâmbiță a oricui ineptie. [...] Îl pândesc pe acest măscărici, dar eu sunt un elin, ca și dumnea-ta, și-l voi izbi cu o măciucă în momentul cel mai dezagreabil: când mă va flamboaia din nou.”

Ce motivează această critică cu totul deplasată la adresa lui Perpessicius, care nu păcătuisese cu nimic împotriva divinului critic, ba, mai mult de atât, scrisese două articole, *Viața lui Eminescu* (*Cuvântul*, 28 04 1932) și *G. Călinescu: Viața lui Mihai Eminescu* (*Cuvântul*, 15 mai 1932), în care aprecia, peste poate, volumul *Viața lui Mihai Eminescu*, semnat de către G. Călinescu?

Dar Călinescu nu avea nevoie de un anumit motiv: simplul fapt că Perpessicius se preocupa, *amplu*, de opera lui Mihai Eminescu, că scrisese zeci de articole despre poet și că, începând cu anul 1933, acesta începuse lucrul la complexa serie de „OPERE” a lui Eminescu, îl incomoda vizibil pe ilustrul critic.

La fel îl deranja pe G. Călinescu și existența criticului Lovinescu, autorul *Mutației valorilor estetice*. De altfel, G. Călinescu îl consideră pe Lovinescu „omul cel mai patologic, vanitos și rău” și ne asigură de faptul că „toate enormitățile făcute de acea societate – e vorba despre Societatea Scriitorilor – lui i se datoresc [...]” (Scrisoarea către Al. Rosetti, din 30 mai 1936). La fel de nedrept îi evaluează G. Călinescu și pe alți critici, pe care îi percepe ca pe opozanți și pretendenți periculoși la gloria literară ce i se cuvine, fără nicio opreliște, numai lui...

Să urmărim însă și câteva dintre evaluările pe care criticul le face unor scriitori în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Fundăția Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941).

Astfel, despre Grigore Alexandrescu aflăm că „Proza lui ne pune în față nu numai un om fără complexitate ideologică și sensitivă, ci și lipsit de orice talent narativ și descriptiv. Totul e convențional.”

Poeziile lui Duiliu Zamfirescu „sunt în majoritatea cazurilor palide mărunțișuri galante de album”. Despre *Viața la țară*: „Romanul suferă de puținătate, de mediocritate”. *Tănase Scatiul e* „unilateral, caricat, neajuns la structura caracterului”. În război suferă de obișnuita mediocritate și nu cuprinde decât foarte puțină substanță adevărată”, iar *Ana* este „cu totul pueril, lipsit de orice valoare literară.”

Criticul C. Dobrogeanu-Gherea este și el pulverizat: „Gherea este incapabil, ca mulți evrei, să contemple idei”, probabil pentru că „Priceperea literară a lui Gherea este nulă”. „El nu vede în artă decât un mijloc de propagandă politică.”

„Izbitoare sunt la Ion Al. Brătescu-Voinești lipsa sa de invenție și de productivitate.” Apoi, „El n-are ideal artistic”.

Referindu-se la Victor Eftimiu, Călinescu ne asigură că „Scriitorului îi lipsește tocmai distincția intelectuală.”

Cu privire la *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu, aflăm că „locvacitatea și bombasticul umple paginile cu spume”. Scriitorul este „un nesuferit retoric, truculent, fanfaron, gălăgios, metaforic fără control artistic”.

Bălcescu este „un visionnaire et un aventurier de la gloire”, iar „lui Alecsandri îi lipsește vocabularul liric, înlocuit cu spectaculosul, cu zgomotosul și mai ales cu dulcегării”. Și mai departe: „Nefericirea este că Alecsandri pe lângă o verbozitate nesuferită și un senzualism nelalocul lui care face terestre încercările de viziuni se împiedică într-un sistem de convenții puerile”.

Mă opresc deocamdată aici. Această proastă primire a unor scriitori de către Călinescu a fost observată și de Virgil Ierunca, în articolul *Un optimist*, publicat în revista *Caiete de dor*, din 11 iunie 1957, editată la Paris. Articolul este reeditat în vol. Virgil Ierunca, *Românește*, Humanitas, 1991.

De unde vine această avalanșă de acuze, negații, jigniri făcute scriitorilor, cele mai multe dintre ele lipsite de teme? Toate aceste evaluări false, eșuate estetic, ale scriitorilor pornesc fie din faptul că G. Călinescu nu are simț estetic (!), că nu înțelege și nu simte literatura *ca literatură*, fie din faptul că el își propune să minimalizeze sau să nege în mod sistematic valoarea unor opere literare, bineînțeles că fără niciun temei literar.

Ar fi posibil să-l vezi pe Călinescu arzând pentru un vers sau pentru un poem de valoare? Foarte rar. G. Călinescu îți lasă impresia că *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a fost pentru



Árpád Rác Mâna cu pământ incolțit. pictură pe pânză, 80x80 cm

el un prilej, o oportunitate de a pune la punct mai mulți scriitori, adică de a minimaliza, nega și batjocori scriitorii de valoare... Divinul critic îți lasă impresia că nu iubește literatura de valoare și că, prin evaluările sale, este împotriva ei. Această idee ar putea să fie foarte bine tema centrală a unui studiu dedicat lui Călinescu, dacă nu vei închide ochii și nu vei trece liniștit mai departe prin măreția și glorioleta divinului critic.

Pe de altă parte, putem observa că toate manualele de liceu și cursurile universitare ale Facultății de Litere au în programele lor mai toți scriitorii ironizați, negați și batjocoriți de G. Călinescu în *Istoria* sa, iar asta înseamnă că programele de învățământ nu au ținut seama de evaluările deformate sau false ale marelui critic.

D. Popovici: „studiul lui Călinescu este indicat să ridice o serie de rezerve”

Universitarul D. Popovici ne prezintă în *Introducere* la volumul său, *Poezia lui Mihai Eminescu* (7, p. 7-8), câteva dintre notele pozitive și negative ale criticii pe care G. Călinescu i-o dedică poetului Mihai Eminescu, accentuând totuși aspectele precare ale exegezelor călinesciene.

Astfel, D. Popovici afirmă că G. Călinescu „este mai presus de orice un sclav al impresiei imediate și faptul acesta duce la cea mai autentică critică impresionistă. [...] Călinescu este dominat de pasiuni și lucrează sub impulsul fobiilor. Iconoclast, dânsul se ridică împotriva a tot ce s-a lucrat anterior în domeniul acesta al cercetărilor [...]”.

Dar mai mult decât această privire generală, D. Popovici ne prezintă chiar modul precar în care Călinescu evaluează poezia lui Eminescu: „În ultimă analiză, Călinescu se ridică împotriva acestei opere. Ceea ce îl interesează nu este Eminescu, poetul de o înaltă conștiință artistică, cel care a dat o formă atât de desăvârșită operei sale (poeziei lirice antume, p.m.), ci spiritul în permanentă ebulție căruia i se datoresc bogatele proiecte de opere (poemele postume, p.m.), mai mult sau mai puțin apropiate de forma desăvârșită. Nu opera definitivă asupra căreia s-a exercitat conștiința artistică a poetului (poezia lirică antumă editată în presa literară și în volum, p.m.), ci încercările (poemele postume, p.m.), în care vibrau primele accente, iată ce îl interesează îndeosebi pe Călinescu. În aceste fragmente de opere (poeziile postume, p.m.), descifrează domnia sa nota cea mai proprie a geniului eminescian și de aceea fragmentele se bucură de o valorificare care nu se realizează decât în dauna operei definitive (poeziei lirice antume, editată în volumul *Poesii*, p.m.). Prin aceste trăsături ale sale,

studiul lui Călinescu este indicat să ridice o serie de rezerve. (ibid., p. 7).

D. Popovici observă, așadar, că G. Călinescu nu recunoaște valoarea pe care o are „opera definitivă” a lui Eminescu, deci opera constituită din poeziile lirice antume, care apăruseră atât în presa literară a vremii, cât și în volumul *Poesii* (1884), deși poeziile lirice erau cele mai izbutite artistic, estetic, creații ale poetului. De altfel, după cum am văzut deja, *poeziile lirice antume*, numite de Călinescu „scurte poezii”, sunt considerate de el doar „firimituri, scilpitoare firimituri”, în timp ce opera poetică *postumă*, compusă din poeme prozaice lungi și opere dramatice în versuri, constituie „adevărata față a lui Eminescu”, deci opera sa *de valoare*. În mod evident, G. Călinescu evaluează invers, pe dos, cele două tipologii poetice ale lui Eminescu.

Alex. Ștefănescu: „Pentru mine, cea mai mare dezamăgire este G. Călinescu”

Modul defectuos în care G. Călinescu evaluează opera lui Mihai Eminescu în vol. I (1969) al studiului *Opera lui Mihai Eminescu* este remarcat și de către criticul Alex. Ștefănescu, autorul a două volume dedicate poeziei lui Eminescu.

Într-un interviu pe care Alex. Ștefănescu i-l acordă lui Cristian Pătrășconiu, criticul afirmă că „Sunt mulți care l-au ratat (pe Eminescu, p.m.), nu prețuindu-l prea mult sau prea puțin, ci rămânând străini de poezia lui și prefăcându-se că o înțeleg. Pentru mine, cea mai mare dezamăgire este G. Călinescu, care în celebra sa monografie în cinci volume, *Opera lui Mihai Eminescu*, din 1932-1934 (corect: 1932-1936, p.m.), face un galop critic spectaculos prin întreaga lirică eminesciană, nu ca s-o vadă și s-o descrie, ci ca să fie el văzut, galopând.” (Interviul *Eminescu nu este un poet depășit, lucrurile stau exact invers, noi suntem depășiiți de el și trebuie să-l ajungem din urmă*, *Ramuri*, nr. 1/2019).

De fapt, în studiul *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu practică mai mult o critică descriptivă, care se mulțumește să povestească poeziile, dramele și prozele lui Eminescu, refuzând exegeza și evaluarea critică a acestora. Cel puțin asta se întâmplă în prima secțiune a volumului I, numită foarte bine de critic *Descrierea operei*, care numără 328 de pagini. Un adevărat volum.

Adrian Marino: „de episodul «Călinescu» îmi amintesc cu cel mai mare dezgust”

Cunoscutul teoretician-estetician Adrian Marino, care începând cu anul 1944 a fost asistentul lui G. Călinescu, și, în felul acesta, a putut să fie mai aproape de critic, decât mulți alți scriitori, reușește să îi facă ilustrul profesor un portret, care ne lămură într-o oarecare măsură asupra calităților morale și estetice ale „Marelui Maestru” (A.M.).

Astfel, în capitolul pe care i-l dedică lui Călinescu în volumul *Viața unui om singur* (8), Adrian Marino mărturisește că „de episodul «Călinescu» îmi amintesc cu cel mai mare dezgust. Aș fi dorit să nu-l trăiesc niciodată.”

Ce îi putea provoca lui Marino acest dezgust? Ceea ce îl dezgustă pe Adrian Marino în comportamentul etic și estetic al lui G. Călinescu este camleonismul acestuia, este schimbarea ideilor morale și estetice după cum bate vântul noii puteri comuniste: „un critic literar care, foarte recent, apăruse, cu multă fermitate, principiul estetic al autonomiei artei și literaturii, proclama acum, cu vociferări incredibile, superioritatea artei și literaturii propagandistice,

oficiale, marxist-leniniste. Mi se părea o trădare spirituală incalificabilă.”

Marele prilej de uimire și dezgust pentru Adrian Marino este, așadar, schimbarea bruscă a opiniilor „Marelui Maestru”, așa încât acestea să servească puterea comunistă, intrată de curând în scena politică. Dezgustul lui Marino este provocat de faptul că G. Călinescu scria „articole subit politice, procomuniste”, despre „puterea populară” și sovietică, în *Tribuna Poporului și Națiunea*, după ce în *Jurnalul literar* publicase, puțin mai înainte, articolul „Nihil sine Deo, nihil sine Rege!”, al cărui titlu era scris cu litere roșii.

Dăruirea era totală, pentru că „G. Călinescu, pretins deputat al... «păturilor mijlocii», al P.N.P. și editorialist oficial, scria articole de un rar, uluitor și incredibil, pentru mine, oportunism”, mărturisește Adrian Marino. Drept dovadă, el ne oferă un citat semnificativ dintr-un articol al lui Călinescu: „În I.V. Stalin au fost strânse laolaltă toate luminile de care au strălucit vreodată conducătorii de popoare.”

În volumul *Scriitorul român. De la doctrina și omagiile de partid la premiul Nobel* (Editura Aius, Craiova, 2023, p. 149) criticul Ștefan Ion Ghilimescu ne amintește că, după instaurarea la 23 august 1944 a puterii comuniste, G. Călinescu „devine purtătorul de drapel al unei ideologii primitive, alături de niște tovarăși de teapa unor Mihai Roller, Leonte Răutu, A. Toma, Mihai Beniuc și atâția alți ipochimeni...” (p. 145).

La 28 decembrie 1956, în *Contemporanul*, Călinescu scria împotriva revoluției din Ungaria: „Într-o țară vecină socialistă elemente contrarevoluționare au făcut distrugerii descreierate”.

Memorialul *Kiev, Moscova, Leningrad*, „de mare admirație pentru puterea sovietică” (Adrian Marino), scris de critic în 1946, schimbarea *Cronicii mizantropului*, din *Jurnalul literar*, susținută de Călinescu, cu comportament moral și politic servil și degradant al Marelui Maestru, toate acestea îl îndreptățesc pe Adrian Marino să îi configureze criticului acest portret: „Cinic, oportunist, amoral și plin de lașitate. Fără nici-o conștiință etică și civilă. Predispus la simulare, duplicitate și farsă publică de mari proporții. Preocupat exclusiv de succesul și realizarea personală, fără nici un scrupul”.

Fidelitatea față de puterea politică a vremurilor roșii îl face pe „divinul” critic G. Călinescu să afirme într-o cronică a optimistului dedicată Congresului scriitorilor din R.P.R. că, în poemul *Lucaefărul*, Eminescu face „procesul femeii burgheze cu artificialitatea și lipsa ei de sensibilitate”. Fata de împărat Cătălina era, așadar, o burgheză, iar de aici înțelegem că lucaefărul s-a îndrăgostit, de fapt, de o burghezoaică... Față de asemenea abordări literar-politice, Virgil Ierunca remarcă foarte bine că „Principiile de estetică (ale lui Călinescu, p.m.) s-au lărgit, după tipicul vremurilor noi” (articolul *Un optimist*, revista *Caiete de dor*, din 11 iunie 1957, editată la Paris).

Scrierile lui G. Călinescu ajung să funcționeze și ca răfuiele personale. De pildă, marele critic îi declară lui Adrian Marino că în *Istoria literaturii* pe care o concepuse își dorise „să pună la punct o mie de inși”. De aici vine și reacția lui Marino: „o istorie a literaturii nu se scrie, în primul rând, pentru a impune o scară proprie de valori”. Dar, pentru ce anume se scrie o istorie a literaturii? Se scrie, cred, pentru a face tabloul istoric al literaturii unei națiuni, pentru a descoperi ierarhia reală a operelor literare și pentru a impune în mediul cultural scriitorii cu adevărat autentici, deci scriitorii de valoare, iar nu falsele valori, de care orice literatură este plină. Sau se face, asemenea lui G. Călinescu, pentru a nega și batjocori o parte din scriitorii de valoare...

Pentru evaluările deformate, nedrepte, false, *Istoria literaturii române...*, întocmită de G.

Călinescu, a avut parte de un val de critici necruțătoare. De exemplu, E. Lovinescu afirma în volumul *Scrieri*, 3 (Editura Minerva, 1970, p. 228), că „G. Călinescu nu era indicat pentru a scrie o *Istorie a literaturii* din lipsa unei calități și mai esențiale decât toate celelalte, cel puțin în această categorie de activitate: *obiectivitatea*.”

Cum putea să fie obiectiv cel care voia ca să „pună la punct o mie de inși”? Despre aceeași *Istorie a literaturii române...* Șerban Cioculescu afirmă, în volumul *Aspecte literare contemporane* (Editura Minerva, 1972, p. 687), următoarele: „Criticabilă din atâtea puncte de vedere, lucrarea lui G. Călinescu e mai ales discutabilă sub eticheta de istorie literară. Operă de temperament mai curând decât de metodă, ea e oricând interesantă ca manifestare de impresionist, dar tot atât de amendabilă ca lucrare de știință [...]” (conf. 9, p. 108).

Toate aceste critici negative, care îl vizează pe criticul, eminescologul și istoricul literar G. Călinescu, semnate de către Al. Dobrescu, I.E. Torouțiu, D. Popovici, Alex. Ștefănescu, Ștefan Ion Ghilimescu, Adrian Marino, E. Lovinescu sau Șerban Cioculescu, ne arată că Marele Maestru are aura destul de ciobită. Așa încât asigurarea pe care o primim de la Viorel Alecu, și anume aceea că „G. Călinescu însă practică în toate împrejurările *critica estetică*” (9, p. 109, s.m.), nu este chiar atât de îndreptățită, pentru că G. Călinescu nu practică nicidecum critica estetică în toate împrejurările: dominante la G. Călinescu sunt critica descriptivă, sursieră și cea istoric-literară. Iată, spre pildă, cât de nedreaptă este judecata lui Călinescu privitoare la poezia lui G. Bacovia, din nr. 20 al *Jurnalului literar*, unde criticul, care era directorul publicației, îi răspunde elevului Eugen Coșeriu, care trimisese spre publicare primul său articol: „Noi însă socotim că G. Bacovia este doar un interesant poet minor, deci nici mare poet român și nici, mai ales, Edgar Poe.” (conf. 9, p. 170).

Atâta vreme cât G. Călinescu consideră, în cel mai important studiu al său (*Opera lui Mihai Eminescu*), că poeziile *lirice antume* ale lui Eminescu sunt niște „firimituri, scilpitoare firimituri” și că opera poetică *postumă*, compusă din poeme prozaice lungi și opere dramatice în versuri, constituie „adevărata față a lui Eminescu”, deci opera sa *de valoare*, când valoarea reală a acestor două tipologii poetice eminesciene este exact inversă, și când marele critic minimizează, neagă și batjocorește de-a dreptul în *Istoria* sa valoarea atâtor scriitori, marele critic nu poate decât să ne dezamăgească.

(Din volumul *Arta poeziei lui Mihai Eminescu și poezia contemporană*, aflat în lucru)



Árpád Rác

Măr în flori

Poeta Kazimiera Iłakowiczówna și traducerea sa din Eminescu (II)

Potențarea Amurului și a Frumuseții

După cum se știe, poezia *Departe sunt de tine* evidențiază modalitatea în care iubirea eternă ajunge să reinvie prin puterea amintirii. Adverbul „departe” îl întâlnim chiar în titlu: în versiunea poloneză a fost folosit corespondentul *dalekom*. Ca și în original, el are atât o perspectivă locativă, cât și temporală, așa-dar plasează relația eului poetic în timp și-n spațiu cu ființa iubită. Pentru a asigura *multitudinea* de ipostaze existentă în original, traducătoarea poloneză a adăugat consoana *m* la terminația adverbului *daleko*. Acel *dalekom* dă o nuanță ceva mai profundă a depărtării, având în polonă o valență poetică aparte. Iłakowiczówna surprinde cu mare exactitate trăirile eului liric fără a pierde ceva din stările contradictorii apărute în poem: *zgasłe szczęścia – spczrzeniem starczym piesszczę*, expresii bazate pe relația atracție-respingere. Confesiunii lirice nu îi lipsește așa-zisa contrapunere, cea care vine din relaționarea antitetică: vis/reverie – realitate, odinioară/altădată – prezentul clipei, al norocului și nenorocului, al amintirii și al uitării etc. Mesajul trist eminescian, cel omniprezent în lirica romantică universală, îl regăsim în toată plenitudinea lui; traducătoarea n-a pierdut nimic din el. Ea face ca muzicalitatea versului să se păstreze neștirbită de la început până la sfârșit, în metrica a-a, b-b. Remarcăm marea claritate din primele patru versuri și nu numai: *sam – mam//lat – świat*. Unele mici modificări întâlnite în cazul unor expresii, ca de pildă: în loc de bătrân ca iarna – spune traducătoarea – bătrân precum lumea/universul: *stary jak świat*, fără a aduce vreo îngustare gândului exprimat de poet. Matricea stilistică eminesciană nu pierde nimic, absolut nimic din ceea ce Eminescu a plămădit. Și tot așa, Iłakowiczówna simte nevoia de a personifica Amorul și Frumusețea iubitei, denumindu-le în termenii de mai sus: *Miłość i Piękno* – deci sub forma unor categorii filosofice și pe care le transcrie cu majuscule în polonă.

În original: „Eu strâng la piept avearea-mi de-amor și frumuseți, (subliniere-NM)/ În sărutări unim noi sărmanele vieți...”

Fără ca expresia poetică să fie prejudiciată, ci dimpotrivă – prin sărmanele lor vieți – se vor uni.

„A ja przygarniam *Miłość i Piękno*, tulę skarb/ Mój i pocałunkiem słów szukam u twych warg.”

Jocul silabelor pline al celor două versuri, *skarb – warg*, dă semnificații vii și puternice expresiei eminesciene. Averele strânsă la piept devine *comoară/skarb*, iar săruturile realizate prin unirea buzelor redau dragostea în profunzimile ei erotice. Poeta poloneză potențează într-un anumit fel *Amorul și Frumusețea*.

Dramatismul ultimelor patru versuri Iłakowiczówna îl surprinde cu toată forța exprimată de original:

„O! glosul amintirii rămâie pururi mut,/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,/ Să uit cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smuls.../ Voi fi bătrân și singur, vei fi murit de mult!”

„O glosie wspomnień, któryś zamilkł na zawsze niemy!// O szczęście, com je tulił, którego dzisiaj nie ma!// O chwilo, gdyś mi z ramion uścisku się wydarła.../ Jam stary i samotny... Tyś dawno już umarła.”

În polonă, sentimentul sfâșietor pe care îl încearcă eul poetic (bătrân și singur – stary i samotny) este redat cu multă acuratețe; traducătoarea face, totodată, un salt calitativ de mare forță și ajunge la a logodi perfect acțiunea redată de verbele finale din cele două versuri, cu rimă plină: *wydarła - umarła*.

Somnoroase păsărele... – o transpunere congenială din Eminescu

Cu mare bucurie aveam să constat, în 1981 - 1984, cum la spectacolele care se organizau la Varșovia cu ocazia Zilei Naționale a României, marele actor Wojciech Siemion recita poemul, ca pe un cântec de leagăn; la fel îl interpreta și renumita cântăreață Sława Przybylska. Aceasta nu doar pe scene, dar și la posturile de radio și televiziune. Asemenea cântece de leagăn există și în lirica poloneză, dar nu cu o natură atât de personificată, cu strofe de genul celor din acest poem: cu *izvoare (care) suspină, (cu) codrul (care) negru tace, (și unde) dorm și florile-n grădină*. Starea lor aflându-se în deplină armonie cu lebăda, cu păsări, cu ființa umană.

Traducătoarea Kazimiera Iłakowiczówna, ea însăși autoare a numeroase culegeri de poezie pentru copii, a simțit din plin măiestria poetică, sensibilitatea eminesciană, muzicalitatea strofelor cu rimă încrucișată etc. A încercat și a reușit totul, respectând cu mare rigurozitate textul original, conștientă

de valențele fiecărui cuvânt și de rolul pe care acesta îl joacă în poem. Respectă măsura în silabe, este în elementul ei în asigurarea muzicalității vers cu vers și a poeziei în ansamblul ei.

Cea mai frumoasă reușită a prozodiei eminesciene o găsim transpusă încă de la început. Ca și în original, titlul este repetat în primul vers. Acesta este însă continuat cu o inversiune binevenită: *somnoroase păsărele / păsărele somnoroase*. Și trecerea lor de la starea de veghe la cea de somn din poezie se produce sub ochii observatorului:

Senne ptaki, ptaki senne.

Limba polonă cu consoanele ei devine parcă mai onomatopeică în versiunea traducătoarei:

Wieczór w gniazdkach swych swiergocą,/ Kryją głowy w krzaki ciemne.

Cu strictete respectă stihuitoarea urarea (mesajul) din ultimului vers al fiecărei strofe, respectiv: *Noapte bună! Dormi în pace! Somnul dulce! Noapte bună! Primele trei urări sunt precedate de puncte, puncte, [...].* Semnele respective de punctuație joacă în versiunea Doamnei Poeziei poloneze de la Poznan rolul unei pauze insolite, având sensul că recitatoarea ar mai avea multe de spus. Acestea nu sunt altceva decât pauze caracteristice întâlnite în cântecele de leagăn.

Ce rezultă din comparația transpunerii la care ne referim și cea realizată în perioada interbelică de confratele ei, Włodzimierz Lewik, cel care, la rândul lui, a înfăptuit o transpunere extrem de interesantă, însă mult mai prelucrată, cu versurile finale de la fiecare strofă redată chiar în românește. Włodzimierz Lewik a fost conștient că *noapte bună* are o rezonanță la fel de convingătoare, dacă nu mai convingătoare, spusă în polonă, și că ascultătorul are capacitatea de a intui ceea ce urmează după cele trei versuri expuse. Așadar, dacă în versiunea Iłakowiczownei suntem martorii unei magii care se petrece direct în natură, în prezența noastră, la Lewik lumea ni s-a prezintă singură.

Iată cum sună strofele a treia și a patra, atât de expresive în originalul eminescian, și care în transpunerea Iłakowiczownei din limba polonă nu pierd nimic. Doar cu excepția lebedei, care în lexico-grafia polonă e de gen masculin. Iar urarea *somnul dulce* din strofa a treia se transformă în somnul cel mai dulce! Aceasta pentru a asigura o rimă (încrucișată) cât mai bună între versurile 2 și 4.

Łabędziowi z nocną rosą/ Trzciny szum zamyka oczy./ Niech ci aniołowie niosą/ Sen najśłodszy!//

I fferia nocy płonie/ Przy księżycu. Sny się złocą/ Od pogody i harmonii... Dobrą noc!

La Włodzimierz Lewik, rima nu este chiar atât de clar evidențiată, la primul și al treilea vers /aa/ cum este la Iłakowiczówna în cazul fiecărui vers în parte, dar poetul pune pe prim plan mesajul din original (chiar dacă în primul vers introduce „ca personaj” o privighetoare). În ansamblu, ritmul are formatul abab. Omogenitatea este ceva mai redusă la silabele din primul și al treilea vers, în sensul că nu sunt atât de evidențiate de jocul silabelor interioare (*klaska - gałżkach*), dar *rimează perfect* urmare a jocului de rime folosite în rândul al doilea cu cel de al patrulea/bb/. Surpriza asigurată de Lewik este că versul al patrulea nu mai este tradus în limba polonă, pentru că realmente se subînțelege și atunci e folosit cel din originalul de la fiecare strofă - *Noapte bună!* Toate în jocul: luna - *Noapte bună!* /placze - Dormi în pace!/ *jaskółcze* - Somnul dulce!// și în final: luna - *Noapte bună!* Un joc ingenuu de silabe aparținând limbii polone și române.

Atât Lewik cât și Iłakowiczówna găsesec alte corespondențe pentru cuvintele folosite de Eminescu. La poeta poloneză *codrul negru înlemnește*, la Lewik *pădurea foșnește tot mai*

încet, izvorul la *Hłakowiczówna suspină/se stinge*, la Lewik *plânge pe undeva prin rămurele etc.* Climatul este păstrat la ambii creatori polonezi, iar natura vibrează precum cea eminesciană, fără a pierde din intensitatea romanticei expunerii (drăgălășenii).

Visul și armonia din poezie se regăsesc formulate în contexte diferite la cei doi traducători; a se vedea ultima strofă din transpunerile celor doi poeți în limba polonă.

Iată versiunea ultimei strofe la *Hłakowiczówna*:

I feeria nocy płonie/ Przy księżycu. Sny się złoça/ Od pogody i harmonii./... Dobrej nocy!

Iar la Lewik:

Z otęzoną blaskiem skronią/ Na niebiosa wchodzi luna -/ Wszystko snem jest i harmonią -/ Noapte buna!

La *Hłakowiczówna* grădina doarme, la Lewik adierea florilor de somn se leagă să doarmă: *I śpi ogród pełen kwiatów* - respectiv: *Kwiaty wiew do snu kołysze*. Toate acestea sunt nuanțe neînsemnate în procesul creativ de traducere, însă ele joacă un rol important în ansamblul expunerii. Din noianul de încercări pe care traducătorul îl are la dispoziție el găsește valorile poetice cele mai apropiate de original. Traducătorul este într-o bătălie continuă cu el însuși și cu textul original. Inteligența și simțul poetic innăscut nu-i dau pace până nu găsește cele mai apropiate valori de original, formele adecvate care să exprime atât mesajul, cât și valențele poetice intrinseci ale originalului. Un traducător bun duce această bătălie până ce simte că a asigurat echivalențele cele mai fericite pentru conținutul textului tradus, structura poemului în sine, muzicalitatea acestuia și, nu în ultimul rând, ritmul, rima necesare etc. De aceea, nu oricine îl poate traduce pe marele poet român. Eminescu nu este intraductibil în limba polonă, dar nici un poet u ș o r nu poate fi considerat. Plecând de la atâtea imponderabile, dacă ar fi să alegem din poeziile lui Marin Sorescu sau ale lui Nichita Stănescu, și cei din urmă bine traduși de Szuperski și Harasimowicz, pentru a-l traduce pe Eminescu trebuie să fii un foarte bun versificator și – totodată – un foarte bun cunoscător al mesajului poetic transmis de autorul *Luceafărului*. De aceea, mulți au încercat să îl transpună, puțini au reușit! Printre cei care au făcut-o foarte bine îi consider pe cei doi: Kazimiera *Hłakowiczówna* și *Włodzimierz Lewik*. Ei sunt cei care au asigurat traduceri congeniale, așa cum în literatura română a realizat o asemenea transpunere, în 1955, Miron Radu Paraschivescu din *Mickiewicz (Pan Tadeusz)* și apoi din lirica lui *Słowacki*.

■



Árpád Rác

Sculpturi din ciclul *Jazz*

Iulian Chivu

Irealul – adevăr și adevărire

Irealul, notam cu un alt prilej¹, este un adevăr care nu se identifică cu realul și, fiindcă adevărul nu se mărginește doar la real, Irealul este un adevăr închis cunoașterii cu mijloacele realului, însă rămâne, epistemic, o problemă deschisă: Irealul are adevărurile lui și nu sunt lipsite de interes ontic. Ca atare, el este un adevăr dedus, autosuficient și noncategorial, nondialectic, ipotetic prin excelență, nonatributiv, lipsit de determinări și contradicții, deci, fără evoluție (ori niciun adevăr în sine nu evoluează, ci numai cunoașterea lui; după *Vedanta*, de pildă, Brahman, care e risipit în spațiu, e liber de orice schimbare, iar unde nu e schimbare nu e nici cauzalitate). În consecință, Irealul este ipostaziere a reprezentărilor, a angoaselor, a iluziilor, nu și adevărire a lor. Irealul nu este ordine, dar nici hazard întrutotul.

O anumită tensiune filosofică aduce problema Irealului alături de sentimentul cosmic, cu toate că are cauze nespirtuale în biologic, însă devine spiritual (filosofic)² după ce ajunge în planul conștiinței ca frământare existențială și mai ales în raport cu caracterul tragic, deconcertant al acesteia. Demersul epistemic spre Ireal se face în sens invers; pornind de la adevăr, după un plan metodologic care-i evidențiază criteriile: corespondența cu realul, reprezentarea, referința și densitatea informațională – adevărul fiind scop și valoare epistemică esențială. Cunoașterea, dintotdeauna, după cum spun actualele teorii ale determinismului, nu a exclus existența ipotetică și, în aceste condiții, ea a însemnat refuzul realității prin întrebări care transcend lumii obiective. În plus, natura nu are scop³ fiindcă, după determinismul obiectiv, ea nu-și proiectează înfăptuirea; refuzul ipotetic al realității a întemeiat transcendentul, fără ca în raport cu realitatea obiectivă acest refuz să rateze scopul (*teleologia* ca evitare a eșecului).

Nevoia de comprehensiune, pentru domeniul realului, a ordonat explicația ca *postdicție* și i-a pretins profunzime cognitivă prin atingerea esențelor, prin confirmare. Parcursul cunoașterii spre esențe a condus și la alte tipuri de explicație; cu accent pe cauzalitate, pe funcții, pe structuri sau pe probabilitate) științele operează, predilect, cu explicațiile cauzale și cu experimentele: *predicția* ca scrutare de perspectivă a utilității; *postdicția*, cu drumul invers, de la efect la cauză, poate ajunge la precedent, la retropoziție. Irealul, ca referință epistemică, este nonontologic, abstract și are reprezentare factuală în increat pentru toate sistemele de gândire, cu o notă aparte pentru sistemul filosofiilor orientale; adevărurile abstracte, cu obiectul lor real, au un statut tranzitoriu. Cea mai plauzibilă susținere a unei posibile separații în structura Irealului vizează transcendentul și nontranscendentul și ar putea fi preluată prin cele două tipuri ale logicii: logică formală și logica transcendentală. Mircea Florian⁴ preia ideea de la Husserl și Kant: „Noutatea husserliană stă în legitimarea logicii formale prin logica transcendentală. În timp ce la Kant ele se mărginesc să stea laolaltă, logica formală având rol de a ridica schela pentru construcția transcendentală, la Husserl logica transcendentală o întregeste pe cea formală, întrucât ea explică sensul ultim al gândirii” – sensul ultim al gândirii este de natura Irealului (întoarcerea sufletului în increat sau, de pildă, în hinduism, întoarcerea în *Brahman*).

Teologic, Irealul capătă o altă încărcătură – *siguranța morală* care, la Mircea Florian,⁵ este „garantată de credința în mărturia altuia, mărturie umană sau divină; puterea acestei siguranțe atârnă de convingerea că mărturia altuia e nu numai competentă, dar și sinceră, vrednică de creditul ce i se acordă”, în paralel cu *siguranța fizică* și *siguranța rațională*, după clasificarea unui matematician celebru, Leonard Euler. În arte, de pildă în poezie, împletirea lucrurilor cu umanul, înființează cu siguranță o altă realitate, ilustrată de Mircea Florian cu un argument din autobiografia lui Goethe: „Drept ilustrare a spuselor noastre vom comenta titlul autobiografiei lui Goethe: *Wahrheit und Dichtung*. Cum oare poezia nu e adevărată? Desigur că e adevărată, însă nu e adevărul științei naturii, e adevărul aceluia complex de trăiri nesocotite de fizică sau de matematică.”⁶

Problema tranșantă a lumii bipartite, o opțiune a reprezentării în fond conștientizată mai mult de teologiei, iar nu de filosofii, este preluată din cosmogonii în numele luptei contrariilor și a rămas nesoluționată altfel fie în lipsa unei alte restructurări satisfăcătoare, fie prin fundamentalismul gândirii. Am amintit pe larg despre opțiunile gnozilor dualiste într-un alt eseu (*Proiecții metafizice în ireal*)⁷ cu trimiteri la *fenomenologia* lui Husserl, la *Gnozele dualiste ale Occidentului* (I.P. Culiănu) și la *Evangheliile gnostice* de la Nag Hammadi, însă aminteam doar tangențial de viziunile Orientului, cele vedice venind cu versiuni substanțiale nu prea departe de reprezentările cunoscute ale filosofiilor și teologiilor occidentale.

O elaborare în același spirit aduce *Cabala* cu teosofia ei (monade, decade, anthropos, mistica iudaică, teurgia ebraică, unirea gândului și întoarcerea la obârșia divină etc.). Mitologia vedică, așa stufoasă cum e (Angelo Morretta⁸, la o sinteză atentă găsește că așa-zisele treizeci și trei de milioane de zei ai Indiei sunt în schimb ceva mai puțin de șaiszeci, atâta cât pe scurt pot prezenta eu în această carte), recunoaște și ea (celebrul vers vedic I.164) prin curentele școlii Vedanta că, în India, Dumnezeu este Unul, în timp ce zeii sunt mulți și în această aglomerație, prin Upanișade, străbate o filosofie coerentă bine conservată în lexicul sanscrit, filosofie în care scopul cunoașterii nu este Adevărul (*Santya*), ci Iluminarea (*Bodhisatva*). Într-o astfel de structurare, fără a exclude cunoașterea (*Veda*), școlile filosofice vedantine prelungesc scopul cunoașterii prin sistemul filosofic tradițional (*Darhanas*) în sensul înlăturării ignoranței (*Mithya*), al efectelor sale și în sensul obținerii libertății, perfecțiunii și a fericirii. Aceste școli disting în teleologia proprie *Abheda-darsana* (Cunoașterea non-dualității); *Abhava* (Nonexistența); realitățile *Acintya* (de negândit, inimaginabilul, noncomprehensibilul); *Advarya* (non-substanța); *Advayam-Apatan* (Nenăscutul); *Akhanda-Kala* (timpul abstract, fără diviziuni); *Asat-khyāti-vāda* (Irealul); *Anirvacanya-khyāti-vāda* (Nici real, nici ireal); *Mithyā* (care nu este nici real, nici ireal, ci iluzoriu).

Filosofia Advaita, de pildă, cunoaște doar Irealul (*Asat*) și el poate fi înlăturat; iar *Asat*, de pildă, nu este întrutotul Ireal deoarece poate fi perceput. Ambiguitățile nu pot lipsi nici ele: *Sad-asad-vilakšana*

→

(ceea ce este altul decât realul și irealul), iar prin *Tuccha* (ireal în cel mai înalt grad), se admite gradualitatea necunoscutului. În filosofile orientale, ipostazierea și adevărarea se fac în sensul și în spiritul lui Brahman, după o viziune altfel structurată în jurul aceluiași scop universal al ființei: „Brahman, forța care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile, care zămislește, poartă, susține și reține din nou în sine toate lucrurile, această forță veșnică, nesfârșită, divină este identică cu *Atman*, ca acela pe care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esența noastră lăuntrică și adevărată, ca Sinele nostru propriu, ca suflet”⁹. Mult mai explicit, după Upasnișade¹⁰, Sinele propriu-zis al lucrurilor nu este însuși *Atman*, ci doar o pură *Maya* – nălucire sau iluzie a cunoașterii empirice; ori, prin cunoașterea empirică nu putem avea o *Vidya* (știință adevărată) – cunoașterea de acest tip fiind ignoranță neaoșă, *Avidya*.

Așa se conturau lucrurile și în filosofia lui Kant: realitatea empirică nu este totuna cu esența lucrurilor, ci este doar o aparență, iar nu lucrul ca atare. Brahmane o spusese și ele destul de explicit – realitatea nu constă în pluralitate, ci în unitate; o releva-se filosofia greacă prin Parmenide și Platon, iar prin Husserl, cum am mai spus, logica transcendentă vine să explice sensul ultim al gândirii. Toate aceste reprezentări au similitudini și contradicții, susține Deussen, și se explică nu ca idei înăscute, ci numai ca reflecții în funcțiile identice ale creierului. Adevărurile astfel reflectate au grade diferite de sta-tuare de la certitudine la convingere și evidentă sau la credință – formă puternică de convingere (o certitudine, deci) care presupune adeziunea, chiar fără argu-mente suficiente, de unde se naște opoziția credință/rațiune. Iar rațiunea, cu atât mai mult pentru cugetarea orientală¹¹, se construiește predilect pe intuiție; rațiunea, insuficient cunoscută ca importanță, ar fi putut scuti metafizica de numeroase și grave rătăcirii, dacă s-ar fi dispensat de cercetările din domeniul rațiunii, observase și Paul Deussen¹². Același metafizician al culturilor orientale, scriind despre metafizica frumosului (în sistemul fizic și în cel al naturii), ca și în metafizica moralei, separa condițiile obiective de cele subiective, planul trăirilor, nesocotite de fizică sau de matematică, trece, la limita Irealului, spre *valoare* însă dinspre rațiunile spre funcțiile ei. Aristotel făcea (*Etica către Nicomac*) în această cauză o conexiune definitivă: „Dacă rațiunea este în comparație cu oamenii ceva dumnezeiesc, atunci trebuie ca și viața condusă de rațiune să fie, în comparație cu viața umană, dumnezeiască!” Și astfel, Irealul este integral un produs circumstanțializat al rațiunii, adevărit ca atare.

Note

- 1 în rev. *Tribuna*, an XXII, nr 499, 1-15 iunie 2023, p.14
- 2 Drăgănescu, M.; *Tensiunea filosofică și sentimentul cosmic*, Ed. Academiei Române, Buc., 1991, p. 26, discurs rostit la 6 septembrie 1990 cu ocazia reluării acestei tradiții academice după o suspendare nejustificată de 15 ani în regimul comunist
- 3 Tudosecu, Ion – *Ordine și Hazard*, Ed. Adevărul, Buc., 1996, p. 163
- 4 Mircea Florian, *Logică și epistemologie*, Ed. Antet, Buc., 1996, p. 54
- 5 Op.cit., p. 257
- 6 Idem, p. 202
- 7 *Proiecții metafizice în ireal*; rev. *Tribuna*, an XXI, nr.503, 16-31 aug. 2023, p.21
- 8 *Miturile Indiei*, Ed. Tehnică, Buc., 1998, p. 21
- 9 Paul Deussen; *Filosofia Upanisadelor*, Ed. Herald, Buc., 2007, p.49
- 10 Idem, p. 223
- 11 Deussen, op. cit., p. 35
- 12 Op. cit., p.35

Isabela Vasiliu-Scraba

Comentariul literar al nuvelei „Pelerina” de Mircea Eliade

Motto: „Călcată Țara ca un teasc de struguri/ Stă sub copita vremilor de-apoi,/ Cu miile, când n-avem grâu, sub pluguri,/ Nengroapă și ne seamănă pe noi.// Pe Regi ni-i azvârliră la juguri,/ Din pânțele ni-s pruncii puși la juguri,/ Strămoșii șterși ca basme cu strigoi.” (Vasile Voiculescu, *Adio Libertății*, 1949)

După ce torturile Securității anti-românești descrise de fostul deținut politic Silviu Crăciunaș în volumul *Pașii Pierduți* (*The Lost Footsteps*, prefațat de profesorul Grigore Nandris, Londra, ianuarie 1961) făcuseră vâlvă în Anglia și în Franța, ziarul de duminică *Observatorul* (*The Observer*) publicase pe 28 mai 1961 articolul *Prizonierii uitați* (*The Forgotten Prisoners*). Apoi, în iulie 1961 a luat ființă la Londra „Amnesty International”. Printre fondatorii organizației „Amnesty for Political Prisoners” s-a aflat și exilatul român Ion Rațiu.

Acesta a încercat, fără succes, să intervină în Repere (Republica Populară Română) pentru eliberarea filozofului C-tin Noica din închisoarea politică ale cărei porți îi fuseseră deschise de trio-ul proletcultiștilor Zigu Ornea-Pavel Apostol-Ion Ianoși, ultimul fiind șeful cenzurii în anul arestării „lotului” Noica din care au murit după gratii doi intelectuali de mare clasă: muzicologul Mihai Rădulescu și Barbu Slătineanu.

Ca o mică paranteză, ar fi de observat că Mircea Eliade - care contribuise cu bani la tentativa de scoatere din temnița politică a filozofului Noica prin cumpărare (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, „*Rinocerizarea*” *criteriului biografic la un istoric dilematic: Andrei Pippidi*), în romanele sau nuvelele sale în care apar deținuți politici, se fe-rește a descrie bestialitățile din timpul anchetelor securisto-comuniste. Doar sugerează sinistrelle situații prin felurite formulări precum cele din *Pelerina* (apărută inițial în germană la Suhrkamp Verlag, apoi în rev. *Ethos III*, Paris, 1982 și, un an mai târziu, la Gallimard): „eu sunt un om bun de felul meu, dar...”, anchetatorul „șuieră”, „vorbi printre dinți”, „clătină de câteva ori mâna foarte aproape de obrazul lui Pantelimon” „...privindu-l amenințător în adâncul ochilor”.

Pentru scoaterea nevinovatului Constantin Noica de după gratii, Ion Rațiu apelase neinspirat la profesorul de științe politice Maurice Cranston (vezi vol.: Ion Rațiu, *Cine mă cunoaște în țară așa cum sint?*, București, 1991, p.94), autor, în 1962, al unei monografii dedicată lui J.P. Sartre, la urmântul căruia Emil Cioran ar fi vrut să pună un bilețel pe care să scrie „Mulțumesc!” „și să semneze „Moscova”.

Dacă prin „Amnesty International” Constantin Noica n-a putut fi scos din închisoare în 1962, în schimb în acel an s-a tipărit Soljenițin în Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice. Mica scriere *O zi cu Ivan Denisovici* printre prizonierii politici ai regimului comunist s-a publicat în 1962 cu acordul lui Hrușciiov și a fost exportată grabnic în Occident, apărând un an mai târziu simultan la Paris și la Milano.

În Germania de vest (ale cărei universități - ca și în Franța sau Italia - dospeau de profesori marxiști), anul 1963 a fost marcat de editarea documentatului volum: *Fascismul în epoca sa: Acțiunea franceză - Fascismul italian - Național-socialismul*, prezentând cadrul de apariție a regimurilor fasciste europene (vezi Ernst Nolte, *Der Faschismus in seiner Epoche. Action française - Italienischer Faschismus - Nationalsozialismus*, Muenchen, Piper, 1963). Se știe că abia în secolul XXI forurile europene au recunoscut oficial și criminalitatea comunistă. În Spania anulului 1990, Vintilă Horia îi spunea unui tânăr comunist că ei, comuniștii, nici n-ar trebui să deschidă gura fiindcă „ei stau pe o sută de milioane de cadavre”. (V. Horia. *Jurnal de Sfârșit de ciclu*).

Filozof al istoriei, Ernst Nolte i-a fost student lui Martin Heidegger la vremea când studenții îi fuseseră „latini” Octavian Vuia (rămas în Occident), Alexandru Dragomir (nevoit să opteze, sub ocupația sovietică a țării, pentru exilul interior (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Statul-închisoare și artistul adevărat* -despre nuvela „Uniforme de general” de Mircea Eliade) și Constantin Opreșan, ucis de Securitatea anti-românească în temnița politică (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *C-tin Opreșan, un discipol necunoscut al lui Heidegger*, în vol.: Constantin Opreșan, *Cărțile spiritului*, București, Ed. Christiana, 2009, pp.81-94).

Fiind vremea Războiului rece, suedezii s-au grăbit să-l premieze în 1970 pe Soljenițin cu Nobel. Premiera a fost interpretată de sovietici ca un act politic ostil. Autorul *Pavilionului cancerosilor* (Paris, 1968), tipărit în traducere la Paris în același an cu volumul *Primul cerc* (1968), n-a putut avea parte de Premiul Nobel decât în 1974, când a fost arestat de K.G.B., cum arestată i-a fost și dactilografa „sinucisă” la anchetare. Alex. Soljenițin a fost în 1974 expulzat în Germania de Vest după ce i-a fost retrasă cetățenia rusească. Între timp, peste granițele închise ale Imperiului sovietic, dizidentului i se mai publicase *Arhipelagul Gulag* (Paris, 1973) care a avut o bună mediatizare în presa occidentală.

În *Pelerina*, terminată în august 1975, Mircea Eliade se inspiră din evenimente petrecute real în România aflată sub ocupația armatei staliniste,

citindu-l foarte probabil pe Silviu Crăciunaș precum și alte volume cu mărturii ale nenumăratelor atrocități pe care ideologiile comunismului le voiau pe vecie ascunse. Dar și aflând verbal (de la foști deținuți politici) ce se întâmpla în gulagul comunist după gratiile imensei rețele de închisori politice, în lagărele de exterminare (precum Canalul Dunărea-Marea Neagră, supranumit „Lagărul morții”) și în unele spitale psihiatrice.

Nuvela *Pelevina* înfățișează ca personaj principal un român de profesie inginer a cărui viață (neieșită din comun) se reduce la orele de serviciu, de relaxare și la câteva relații amicale. „Statul-închisoare” (/statul-comunist), în care dusesse până la un moment dat o viață tihnită, îi rezervă însă tânărului inginer nebănuite surprize odată cu întrebarea (practic anostă) a unui necunoscut îmbrăcat cu o pelerină.

Despre acest necunoscut cititorul află că a fost ani de zile deținut politic. Însăși pelerina „mărturisește” că ar fi vorba de un fost erou decorat cu ordinul „Mihai Viteazul” în războiul pentru Basarabia și Bucovina de Nord cotoșite de Stalin în vara anului 1940, redobândite de români în vara lui 1941 și pierdute iarăși odată cu ocupația stalinistă a României de după Yalta anului 1945 (vezi Nicolae Băciu, *Sel-out to Stalin. The Tragic Error of Churchill and Roosevelt. The Untold Story, 1984*: în franceză, *L'Europe de l'Est trahie et vendue, 1984*; în germ., *Verraten und verkauft, 1985* și în română, *Yalta și crucificarea României*).

Necunoscutul înveșmântat în pelerină ar dori să afle de la inginerul întâlnit pe stradă „Ce zi e astăzi?”. Întrebarea nu vrea nici pe departe să-nsemne ceva de genul „tinere, oare tu știi pe ce lume trăiești în ziua de azi?”. Ea intenționează doar să corecteze o dată eronată a unui ziar comunist.

Si totuși nevinovatele cuvinte ale străinului întâlnit în mijlocul Bucureștiului l-au și transformat pe inginer într-un posibil personaj al unui scenariu confecționat de Securitate. Practic l-au azvârlit într-un abis, chiar înainte de formularea răspunsului. Acostarea tânărului alertează poliția politică a statului totalitar, poliție care își urmărea pas cu pas vechea sa victimă [1] supraviețuitoare

torturilor și condițiilor de exterminare prin foame și frig din închisorile politice.

Pe neștiute, inginerul din nuvela *Pelevina* se transformă, adică este metamorfozat, într-o victimă a terorismului polițienesc din „statul-închisoare”, Tânărul este făcut părtaș la o suită de întâmplări cunoscute doar cu prilejul anchetelor comunisto-securiste: fata pe care a curtat-o locuia pe aceeași stradă și chiar lângă casa omului cu pelerina. La una din multele anchete află că la o secție de cerneluri de la Slatina fusese o explozie, chiar la secția care fabricase cerneala cu care s-a tipărit ziarul comunist, fapt pe care vigilenta Securitate îl corelase cu informația după care iubita inginerului își desfășura activitatea de cercetare într-o secție de cerneluri din București, ș. a.m.d.)

Întrebat pe ce motiv a făcut 13 ani de temniță politică, filozoful Petre Țuțea (1902 -1991) a spus următoarele „Dacă aș ști ce vină am în mod real, aș cere premiul Nobel. «Ce vină vă însușiți dumneavoastră?», m-au întrebat. Și am fost condamnat la 20 de ani” (vezi *Ultimile dialoguri cu Petre Țuțea*, înregistrate la începutul anului 1991 de Gabriel Stănescu, Criterion Publishing, 2000, p.17).

La apariția mărturiilor lui Silviu Crăciunaș, cu mare succes de librărie (cf. Ion Rațiu), Daniel Norman - „jurnalist de extremă stângă, evreu român de origine și corespondentul lui „Figaro” la Londra” (vezi Ion Rațiu, *Cine mă cunoaște în țară așa cum sînt?*, București, 1991, p. 86) -, nu s-a jenant să-l amenințe pe editorul cărții *Pașii pierduți* pe care a calificat-o drept o „înșiruire de neadevăruri” (ibidem).

În 1958 și exilatul Theodor Cazaban [2] recenzase o plachetă de poezii compuse de un fost deportat la Canalul Dunăre - Marea Neagră, accentuând subtilitatea expresiei din unele poeme religioase („E-aproape, e-aproape/ Răsufletul liniștii reci/ Lumina surâde în veci/ Și-nchide seninul sub ploape”, V. Vasiliu, *Aici, acolo*; vezi vol: Theodor Cazaban, *Eseuri și cronici literare*, București, Ed. Jurnalul literar, 2002).

Ca urmare a deselor convocări la Securitate, tânărul inginer din nuvela *Pelevina* își pierde postul din București, are un timp o slujbă în



Árpád Rácz

Mesteceni in toamnă, 80x 80 cm

provincie, iar la sfârșit, la interogatoriul cu care se încheie nuvela, este adus dintr-un sanatoriu de boli psihice unde fusese „cazat” de profesioniștii terorii polițienești.

La ultima anchetare, inginerul află, chiar de la angajatul Securității care-l chestiona, că iubita lui rămasă într-o țară de dincolo de Cortina de fier i-a transmis pe căi misterioase îndemnul să nu deznădăjduiască și să aibe încredere în puterea lui Dumnezeu.

Mesajul biblic venit de la iubita stabilită în Uganda invocase următoarea frază din *Noul Testament*: „Feriți-vă cei săraci cu duhul căci a lor va fi împărăția Cerurilor”. Ca o mică paranteză, precizez că de la un episcop spaniol (ascultat pe youtube) am aflat că „cei săraci cu duhul” ar fi fost tinerii, care, din pricina vârstei fragede, n-au apucat să se „îmbogățească” spiritual și că la ei se face referire în Sfânta Scriptură.

În *Pelevina*, cititorul n-o să găsească istoria pierderii locului de muncă avut de tânărul inginer în capitală, nici amănunțele mutării sale în provincie, sau ale „cazării” forțate în stabilimentul de boli psihice (abuz al poliției politice comuniste semnalat de Eliade în ultima sa nuvelă intitulată *Dayan*).

Ca și în cazul prezentării unui fenomen religios oarecare, renumitul filozof al religiilor preferă studiul intrinsec al manifestărilor și nu înșirarea pe ața timpului a istoriei fenomenului luat în studiu, fie sub lupa savantului de renume mondial, fie din perspectiva autorului de romane și de povestiri fantastice.

Dacă luăm în considerare evenimentele ce au dus la anihilarea tihnei unei vieți monotone și la absurda metamorfozare a unui om obișnuit într-un închipuit „dușman al poporului” (cum a fost desemnat Noica de turnătorul Pavel Apostol), observăm că din prima secundă a întâlnirii pe stradă cu un fost deținut politic, tânărul a intrat ca și automat în mașină terorismului politic al regimului totalitar comunist.

Vănat de Securitate fusese tânărul chiar cu vreo doi ani mai înainte, de când trimitea peste Cortina sovietică de fier cărți poștale ilustrate fostei sale logodnice care alesese libertatea, refuzând a se întoarce de la un Colocviu din Suedia.

Într-un mod criptic și extrem de bine elaborat, prin meandrate peripeții relatate în discuții purtate la Securitate, tânărul inginer solicitat a lămuri unui necunoscut o greșeală de dată a ziarului „Scânteia” este pe nesimțite „cooptat” în alcătuirea unui stufos dosar de urmărire securistă în care ticluirea de scenarii [3] suplinește lipsa



Árpád Rácz

Schițe în tuș pe hârtie



acută de FAPTE și de DOVEZI juridice pentru inculparea și pedepsirea celui anchetat.

În finalul nuvelei apare și ideea de transcendere a terorii securisto-comuniste prin credința creștină. Aceeași idee o avansase și filosoful Mircea Vulcănescu - martirizat în temnița politică (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Efectul Rashomon sau Adevărul despre moartea martirică a filosofului Mircea Vulcănescu*, în rev. *Tribuna*, Cluj-Napoca, nr. 488/ 2023) -, într-o prelegere despre sinucidere ținută în coșăria închisorii din Aiud (vezi Teodor Duțu, *Apropouri penitenciare*, Ed. Alpha, 1999).

Despre povestirea *Peșteră*, un doctor „în Mircea Eliade”, în lipsa oricărei opinii personale, a preferat să preia perspectiva torționarilor securiști, servită în mod ironic de academicianul Mircea Eliade, spre a sugera falsul patriotism al păzitorilor unui regim dictatorial (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *La Centenarul Marii Uniri, o privire filozofică asupra istoriei României*).

Nesimizând ironia marelui savant, doctorandul Lucian Strochi citează pasajul unde stă scris că victima complotului descoperit de vigilența statului polițienesc ar fi fost însăși România, „o țărișoară fără vreo importanță reală pe eșichierul internațional”. Și că împotriva României ar fi conspirat (vezi Doamne) „forțe imense externe și interne” (cf. tezei de doctorat susținută în 2003).

Printr-o „ironie mușcătoare” (descoperită de doctorul în proza eliadescă exact unde nu era cazul) complotiștii n-ar viza „un război, fie el unul psihologic”, ci culmea, ei lansează sloganuri pacifiste (vezi Lucian Strochi, *Dimensiuni ale fantasticii în proza lui Mircea Eliade*, Iași, 2004, p.207).

Poetul dr. Vasile Voiculescu luându-și adio de la libertatea dinainte de ocuparea sovietică a României, amintește atât de uciderile în masă la vremea foametei din anii 1946 și 1947 cât și de forțata îndoctrinare comunistă prin sistemul de învățământ, i.e. rapida „înjugare a pruncilor” la marea minciună a „raului” adus cu sine de totalitarismul de stânga. Poetul ajuns nevinovat în temnița politică la peste șaptezeci de ani nu uită nici de cenzurarea masivă a valorilor culturale românești de până la instaurarea ilegală a „comunismului Anei Pauker” (cf. Virgil Ierunca), atunci când scrie de „strămoșii șterși ca basme cu strigoi.” (Vasile Voiculescu, *Adio libertății*).

Într-una dintre revistele exilaților, Mircea Eliade descriese în 1953 ocupația comunistă a României drept „vremea sterilizării spirituale prin distrugerea sistematică a elitelor și ruperea legăturilor organice cu tradițiile autentice naționale” (M. E.).

Interesată preponderent de „revelațiile asupra lagărelor, proceselor și închisorilor” din literatura sovietică, Monica Lovinescu (1923-2008) se lăsase păcălită de securitatea care în țară confiscă sistematic mărturiile de detenție politică. Asemenea mărturii, filosoful C-tin Noica le-ar fi vrut publicate în Anglia (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Indicii de manipulare în eseistica unui fost discipol al lui Noica: dl Ion Papuc*). Memoriile Remus Radina, apărute -ca și cele ale lui Aurel State-, în Occident, fuseseră și ele confiscate prin „trierea” securistă a corespondenței lui Noica.

Nepricepând multe dintre povestirile eliadești (precum *Un forme de general*, *Peșteră*, *Dayan*, care și azi sunt lipsite de mediatizarea de care se bucură beletristica eliadescă din interbelic), Monica Lovinescu credea că numai la români „teroarea stalinistă” ar fi fost (vezi Doamne) „pusă în paranteze”, și că „în uitarea astfel pogorâtă pe trecut, morții mor a doua oară” (vezi Monica Lovinescu, *Unde scurte*, ediția a doua, București, 1990, pp. 9-10). Având contacte la Paris doar cu „trimișii stăpânirii” (cf. Virgil Ierunca) din



Árpád Rác Lucrarea timpului, sculptură în lemn de arțar

„statul-închisoare” (apud. M. Eliade), ea n-avea de unde să afle că până în 1990 fusese „strivită orice idee anti-comunistă” (cf. Ion Ianolide). Conștiința este însă „supusă principiului libertății și nimeni nu va putea să doboare această lege” scrisese fostul deținut politic Ion Ianolide în rev. *Atitudini* (nr.7/2009, p.40).

Chiar dreptatea (pe care Platon a încercat s-o definească în multe din dialogurile lui (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Mistica Platonică*, Slobozia, 1999), ar fi „sensul însuși al vieții de fiecare zi ca și al istoriei, cea dintâi lege guvernând universul” după cum nota Nicolae Herescu (1903-1961) la moartea lui Albert Camus. Glasul scriitorului rebel îi apăruse rafinatului latinist „incomfortabil pentru iubitorii de pace fără justiție și de știință fără conștiință” (vezi Nicolae I. Herescu, *Albert Camus și noi*, în vol.: *Dreptul la adevăr*, București, Ed. „Jurnalul literar”, 2004, p.194).

În consens cu părerea eminentului profesor N. I Herescu [4], - al cărui post universitar i-a fost uzurpat în 1945 de politrucul comunist Alexandru Graur -, Mircea Eliade consemnase pe 6 ianuarie 1975 gândul lui Camus după care oamenii n-ar trebui să aștepte plinirea vremii cu Judecata pe care o va face Iisus Cristos. Pentru că judecata divină are loc în fiecare zi („N'attendez pas le jugement dernier. Il a lieu tous les jours”, Camus, *La chute*, p.129).

Ideea lui Eliade după care demonia timpului istoric poate fi pusă în paranteze doar de adevărata cultură, născută sub auspiciile timpului permanentei judecăți Dumnezeuiești apare indirect în nuvela *Peșteră*, ea însăși o capodoperă literară cu surprinzătoare mesaje ce nu țin seama nici de granițele de țări, nici de vigilența securității unui stat totalitar.

Note

- 1 „Foștii condamnați politic deși „eliberați” au continuat să fie... amenințați, persecutați, interogați [de Securitatea regimului dictatorial comunist], supuși la continue presiuni morale și materiale”, scria fostul deținut politic Emil Manu în monografia „Ion Caraion” (Ed. Universal Dalsi, București, 1999, p.167).
- 2 „Scenarită” este și fabricarea (din 1994) „dosarului politic” a internării bolnavului Eminescu, internare pricinuită în 28 iunie 1883 de evoluția spre creier a sifilisului netratat (apud. George Călinescu). Alexandru Paleologu taxase drept „dobitocie” asemenea „scenarită”, amintindu-și declarația lui Maioreșcu în care-i spunea doctorului Șuțu că „nu va cruța nici un ban” pentru tratarea bolnavului Mihai Eminescu. Cine-l acuză pe Titu Maioreșcu ar

fi, în opinia lui Al. Paleologu, „ignar, incult și idiot” (Alexandru Paleologu într-un interviu publicat în „Caiete botoșănene”, nr. 2-3/ 1999, p.19; a se vedea și Isabela Vasiliu-Scraba, *Un căutător de înțelepciune discret: Alexandru Paleologu*; vezi și Isabela Vasiliu-Scraba, *De ce nu este întotdeauna bine să fi în vogă*). O carte interesantă și bine documentată despre relația dintre Eminescu și Maioreșcu a scris Florin Paraschiv: *Imperceptibila Junime* (Baia Mare, 2015, ISBN 978-606-8423-25-8; la p.36 el citează volumul: Isabela Vasiliu-Scraba, *Configurații noetice la Platon și la Eminescu*, Slobozia, 1998).

- 3 Theodor Cazaban n-a putut fi amestecat cu vorbe de „trimișii stăpânirii” de după împușcarea Ceaușeștilor și „rotirea de cadre” (apud. Mihai Cantunari). Într-un interviu din iunie 1993 îi spunea Mihalei Cristea (angajată a Televiziunii din România) de nivelul scăzut al consumatorului de emisiuni televizate, amintind de o carte italienească al cărei titlu era: *La prevalenza del cretino*. Pe urmă nu lasă neobservate „calculele în materie de onorabilitate a persoanelor”, altfel spus, „cosmetizările” biografice de mare succes la „prostia de masă” care l-a huiduit pe Corneliu Coposu, „un martir al rezistenței” (vezi Th. Cazaban în volumul de interviuri: *Experiența inițiativă a exilului*, București, Ed. Roza Vânturilor, 1994, p. 334). Semnificativă este și prompta sesizare a trunchierii adevărului istoric, prin încercarea de evacuare din memoria colectivă a instituționalizării crimei de genocid din totalitarismul de stânga prin încarcerarea și exterminarea în temnițe politice a milioane de români nevinovați, atât în țara aflată sub „ocupație moscovită” cât și în provinciile românești (Bucovina de nord și Basarabia) înglobate în Imperiul sovietic (U.R.S.S.). În Raportul de la Helsinki referitor la victimele comunismului ar fi fost trecute patru milioane de români (apud. Magda Ursache, *Bulevarde de cenzură*). „Megafonoanele puterii” de după 1990 trâmăbău „marea schimbare” odată cu înlocuirea lui Ceaușescu prin Iliescu. În acest sens fusese manevrat (de Radu Varia) și Emil Cioran să vorbească de bine noul regim de la București (vezi Radu Portocală, *Cioran- sfârșitul furat*). Insistent invitat să se întoarcă în România scăpată de „părlitul” (Th. C.) de Ceaușescu al cărui regim fusese departe de „teroarea stalinistă de sub Gheorghiu-Dej „și Ana Pauker” (Th. Cazaban), autorul romanului *Parage* a ocolit capcana prin care practic era constrâns a accepta minciuna cu „marea schimbare” spunând că a plecat dintr-un regat și ar dori să se întoarcă „tot într-un regat” (p.336).

- 4 Vezi videoclipurile pe YouTube în care Mirel Vasiliu citește eseuri ale lui Nicolae Herescu despre *Seneca*, despre *Cicero* și despre *Problema fericirii*.



Árpád Rác Voievoa, sculptură în lemn de nuc

Literatura mondială în contextul actual, o intersecție de studii de teoria literaturii, istoria literaturii, comparatism, hermeneutică și filosofie (I)

De ceva vreme nu se mai vorbește de literatură universală, ci de *Literatura mondială* care este legată de privirea pe care o avem asupra literaturilor naționale în contextul integrării lor într-o literatură a lumii. În ciuda amplitudinii studiului, o singură definiție a conceptului nu poate fi oferită în prezent. *Literatura mondială* sau *literatura lumii* (*World literature*), numită în trecut literatură universală, este o sintagmă folosită pentru a face referire la „suma totală a literaturilor naționale” de pe mapamond și la circulația operelor sau cărților în lumea întreagă dincolo de țara lor de origine¹. În trecut, s-a referit în primul rând la capodoperele literaturii europene occidentale; cu toate acestea, *literatura mondială* de astăzi este văzută din ce în ce mai mult într-un context internațional sau global². Termenul de „literatură mondială” a fost folosit pentru prima dată de scriitorul german Christoph Martin Wieland, care a înțeles că ar însemna literatură pentru „*homme du monde*” („omul lumii sau al lumii”)³.

Pe de altă parte, *Literatura mondială* a fost mult timp definită în America de Nord ca un canon consacrat al capodoperelor europene, dar o perspectivă globală emergentă a provocat atât această focalizare europeană, cât și categoria „capodoperă”. Prima carte care a analizat în linii mari sfera și scopurile contemporane ale literaturii mondiale, *Ce este literatura mondială?* de David Damrosch, sondează utilizările și abuzurile literaturii mondiale într-o lume în schimbare rapidă. În studii de caz, de la sumerieni la azteci și de la misticismul evo-median la metaficțiunea postmodernă, Damrosch analizează modul în care operele se schimbă pe măsură ce trec de la național la „contexte globale”. Prezentând literatura mondială nu ca un „canon de texte”, ci ca un mod de circulație și de lectură, Damrosch susține că literatura mondială este „o lucrare care câștigă în traducere”, iar când este prezentată efectiv, o operă de literatură mondială se mută într-un spațiu eliptic creat între culturile sursă și receptoare, modelată de ambele, dar „circumscriasă de niciuna singură”. Clasicii consacrați și noile descoperiri participă deopotrivă la acest mod de circulație, dar pot fi manipulate greșit în acest proces, de la *Epopoea lui Ghilgameș* redescoperită în secolul al XIX-lea până la scrierile lui Rigoberta Menchú de astăzi, lucrările străine au fost adesea distorsionate de „nevoile imediate ale propriilor editori și traducători”.

Ca ramură academică globală de studii, literatura mondială a apărut la începutul mileniului, deși gândirea despre literatură cu referire la „lume”, oricât de definită este, poate fi urmărită, cum am văzut, cu cel puțin două sute de ani mai devreme.

Factorii care stau la baza apariției studiilor literaturii mondiale sunt mulți: Sfârșitul Războiului Rece și ascensiunea economiilor non-occidentale, apariția unei piețe literare globale și proliferarea platformelor digitale sunt văzute ca unele dintre condițiile sale prealabile⁴, în termeni generali, extinderea literaturii mondiale putând fi văzută ca reflectând ineluctabil „integrarea rapidă a lumii într-o piață unică, globală”. Ca domeniu de cercetare, literatura mondială crește în continuare ca răspuns la problemele întâmpinate de profesori, studenți și cititori în contactul lor zilnic cu literatura din întreaga lume⁵.

Din punct de vedere istoric, un mod predominant de a gândi despre literatura mondială în tradiția literară occidentală a fost selecția capodoperelor din întreaga lume, totuși, s-a dovedit că această noțiune utilă se încadrează sub propria sa cerință teoretică și că are în mod clar nevoie de revizuire, deoarece „lumea”, în practică, se referea la „Lumea întâi”, iar literatura mondială fusese pur și simplu un alt nume pentru clasicii din cele cinci mari state europene – Marea Britanie, Franța, Italia, Germania și Spania – dar și din Rusia și Statele Unite⁶. Necesitatea urgentă de a recunoaște și valida regiunile ocluse, închise ale lumii non-occidentale ca „spații literare și istorice unice” care contribuie inevitabil la întreg, totuși, a necesitat un cadru cu totul diferit pentru teoretizarea unor concepte precum limba, națiunea și capodoperele⁷.

În forma sa actuală, studiile de literatură mondială aspiră să depășească unele dintre problemele care au apărut din metodele și procedurile studiilor literare tradiționale bazate pe națiuni sau popoare ori state, precum și să abordeze tensiunile nerezolvate din cadrul studiilor literare comparate, care uneori au echivalat implicit literatura mondială cu literatura europeană, desigur, mult mai prestigioasă, în aceasta suprapunându-se cu criticile la adresa „imperialismului cultural și eurocentrismului” ridicate de studiile postcoloniale⁸. Unde diferă în mod semnificativ este în gândirea sa despre sistemul global de producție, diseminare și evaluare literară dincolo de Europa și fostele sale colonii și în concentrarea pe problemele metodologice care apar din revărsarea abia gestionabilă de texte literare puse la dispoziție acum prin platformele digitale multimedia, în acest efort, studiilor literaturii mondiale alăturându-se adesea alte discipline recent înființate, în special „studiile globalizării, studiile traducerilor, studiile cosmopolitismului și studiile transnaționalismului”⁹.

În prezent, cititorii au acces la o gamă largă de opere sau creații literare globale în diferite traduceri, mulți savanți, cărturari și critici literari afirmând că ceea ce face ca o carte să fie considerată

literatură mondială este circulația ei dincolo de țara sa de origine, menționatul David Damrosch afirmând: „O lucrare intră în literatura mondială printr-un dublu proces; în primul rând, fiind citită ca literatură; în al doilea rând, prin circulația într-o lume mai largă dincolo de punctul său de origine lingvistic și cultural”¹⁰. De asemenea, savantul și specialistul în literatură mondială, Venkat Mani, consideră că „mondialul” (sau mondialitatea) literaturii este adus de „transferul de informații” generat în mare parte de evoluțiile culturii tipărite¹¹. Din cauza apariției bibliotecii, „Editorii și librării care imprimă și vând cărți accesibile, cetățeni alfabetizați care achiziționează aceste cărți, iar bibliotecile publice care pun aceste cărți la dispoziția celor care nu își pot permite să le cumpere colectiv joacă un rol foarte important în „realizarea” literaturii mondiale¹². De remarcat că mai nou se folosește și termenul de *world literatures/ literaturile lumii*.

Pe de altă parte, conceptul de *literatură mondială*, reprezintă o vastă abordare a literaturii ce ia în considerare diferite coordonate, de nivel lingvistic, național, formal sau tematic, în funcție de care grupează autori sau texte literare, identificând diverse similitudini, locuri comune și influențe¹³. Totodată, conceptul de *literatură mondială* diferă radical de ceea ce însemna *literatura universală* în accepțiunea lui Goethe¹⁴. Fiind în prezent un subiect de dezbatere pentru teoreticieni, literatura mondială se conturează drept o „intersecție de studii de teoria literaturii, istoria literaturii, comparatism, dar și hermeneutică și filosofie”, iar de aici va rezulta o „repoziționare a interpretării textului” în raport cu majoritatea analizelor făcute de-a lungul timpului, o „descentrare față de liniile tradiționale de gândire și înțelegere a unui anume autor sau text”¹⁵. Interpretând prin prisma literaturii mondiale, se vor putea stabili noi legături și noi căi de circulație a ideilor, urmărindu-se, în special, demonstrarea legăturilor subtile între texte, autori și diverse curente de gândire și ajungându-se, astfel, la o „realcătuire a hărților mentale ale literaturii”¹⁶.

Note

- 1 David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, 2003, p. 6.
- 2 David Damrosch, *op. cit.*, p. 6.
- 3 Robert F. Arnold, „Weltliteratur”, in *Reden und Studien*, Wien/ Leipzig 1923, S. 3 și Elisabeth Frenzel, Sybille Grammetbauer, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (=Kröners Taschenausgabe. Band 300), 10., überarbeitete und erweiterte Auflage, Kröner, Stuttgart, 2005, online.
- 4 Sowon Park, Jernej Habjan, „World Literature”, in *Oxford Bibliographies*, 24 APRIL 2019, online.
- 5 Park & Habjan, *op. cit.*, online.
- 6 *Ibidem*.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Ibidem*.
- 10 David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, 2003, p. 6.
- 11 Venkat B. Mani, „Chapter 29. Bibliomigrancy”, in Theo D’haen, Theo; David Damrosch; Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, 2012, p. 284.
- 12 Venkat B. Mani, *op. cit.*, p. 284.
- 13 Corina Gruber, „Reconfigurarea literaturii române ca literatură mondială”, în rev. *Euphorion*, 8 nov. 2020, online.
- 14 Corina Gruber, *op. cit.*, online.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.

Lucian Blaga inedit

Scrisori către Elena Daniello

Elena Daniello (1910-2010), medic stomatolog, soția profesorului universitar și academician, Leon Daniello (al cărui nume îl poartă azi un cunoscut spital din Cluj-Napoca), a fost inspiratoarea poetului Lucian Blaga, în ultimul deceniu de viață al acestuia (1950-1961).

De-a lungul acestui deceniu, Blaga i-a scris Elenei peste 100 de scrisori (din care s-au păstrat 101), trimise când aceasta era plecată din Cluj (la Gura Râului, Sibiu, Păltiniș, Olănești, Băile Felix).



Elena Daniello

Blaga vizita familia Daniello de trei ori pe săptămână (lunea, miercurea și vinerea), în casa de pe str. Mihai Eminescu, nr. 3, din Cluj-Napoca (păstrată și în prezent, dar devenită un centru de business, fără a se aminti, pe vreo placă memorială, că Blaga a intrat în această casa de mii de ori).

Rolul Elenei Daniello în viața lui Lucian Blaga a fost unul dublu. Pe de o parte, Elena Daniello a revitalizat spiritul creator al poetului, în ultimul deceniu al vieții sale (1950-1961), care venea după o secătuire a acestor energii creatoare (*Cinci ani în șir nimic nu s-a-nchegat*, după cum recunoștea poetul însuși, într-o variantă a poeziei *Țărm* după furtună), deceniu în care opera sa lirică s-a dublat în comparație cu cea anterioară (existând documente că zeci de poezii au fost inspirate de noua muză).

În al doilea rând, Elena Daniello a copiat, cu o rară devoțiune, unică în cultura noastră, toate scrisorile primite, romanul *Luntrea lui Caron*, zeci de poezii și sute de aforisme, în eventualitatea că manuscrisele autorului ar fi fost confiscate de Securitate.

Într-un articol din revista *Apostrof*, Marta Petreu scrisa: „Vor avea oare aceste fastuoase scrisori de dragoste în amurg soarta fastă a scrisorilor lui Eminescu și Veronica Micle, vor fi ele recuperate cândva, vreodată, și publicate în România? Aș vrea să fie așa!”

Iată că respectivele „scrisori de dragoste în amurg” vor fi publicate în acest an, la Editura Casa Cărții de Știință din Cluj-Napoca.

Din volumul aflat în pregătire, revista *Tribuna* publică patru din aceste scrisori. (Ilie Rad)

*

1. „Adu-ți aminte, îndelung și stăruitor, de cel ce te iubește mai presus de orice”

[Cluj, 1-15 octombrie 1957, trimisă la Felix]¹
Ieri, după plecarea Ta, a fost jale mare. A plo-
uat toată ziua, subțire și rece. Vremea a ținut să-mi
ilustreze cu orice preț sufletul.

Caut o punte din viață în singurătate. Vezi tu,
vorbesc despre singurătate ca despre moarte, cu
toate că știu că ea va fi tot viață.

Încă nu mă pot gândi bine la ceea ce faci. Dar
mâne voi izbuti. Mâne voi ghici probabil chiar ora
când intri în apele fierbinți ale fericirii².

Când vei sta în ele ca într-un cristal, când îți
vei privi formele prin elementul transparent, adu-
ți aminte, îndelung și stăruitor, de cel ce te iubește
mai presus de orice.

Note și comentarii:

- 1 Scrisoare nesemnată și nedată, data fiind propusă de Elena Daniello.
- 2 Elena se afla la Băile Victoria, din Felix.

2. „Nu știi ce-ai zice să auzi și să simți jalea mea”

[Cluj, 1-15 octombrie 1957, trimisă la Felix]¹
CETINI NEGRE, dar prin mine deloc. Astăzi a
fost Livița² pe la mine și, printre altele, mi-a spus:
„Tare mi-e urât fără „E[lena]”. „Nu știi ce-ai zice să
auzi și să simți jalea mea!”, așa i-am răspuns. Și așa
este. Nu-mi pot aduna nici ființa, nici gândurile.

Nici măcar de lucru nu m-am apucat. Au
trecut cinci zile de neant peste mine. Dar mâne
e duminică, și poate că izbutesc să iau creionul
care scrie singur³. Vreau să-l țin în mână, poate că
dă o transă peste mine. Nu vrei să-mi dictezi un
cântec? Sau cel puțin un descântec?

Regret profund, dar este foarte adevărat ce
ți-a spus tâmpita de Gica⁴: 99%. Voi ajunge în cu-
rând într-un hal făr-de-hal, că va trebui să-mi dic-
tezi și scrisorile ce țin să ți le trimit.



Lucian Blaga

Dă-mi voie să-ți mărturisesc că eu nici nu
exist. Până acum cinci zile, am existat datorită
unui silogism, pe care mi-l repetam tot la două
zile: „Văd pe E[lena], prin urmare exist!”

Note și comentarii:

- 1 Scrisoarea este trimisă la cinci zile după plecarea Elenei la Băile Felix, deci e clar din oct. 1957.
- 2 Dr. Livia Armeanu, o prietenă comună.
- 3 „Creionul care scrie singur” era o expresie preferată a lui Blaga, sugerând ușurința sa de versificare.
- 4 Pe contrapagina acestei scrisori, Elena a notat: „Gica mi-a spus într-o zi că Lulu n-are nicio valoare și că 99% din valoarea lui ar fi Cornelia. I-am repetat acest lucru lui L[ucian], care a răs și care mi-a spus că «C[ornelia]» nu-l mai poate stimula deloc în creație. La acest lucru face aluzie în scrisoare.” Gica era o verișoară a Elenei, soția profesorului urolog Emil Țeposu, sinucis din cauza presiunilor făcute asupra lui de către autoritățile comuniste.

3. „Nu știi dacă în cei vreo zece ani ai noștri ai descoperit că sunt un om destul de glumeț”

[Cluj, 1959, trimisă la Olănești]¹

Dacă m-ași orienta numai după liniștea ce
domnește în clipa de față în câmpul magnetic al
pământului, ar trebui să-mi închipui că acum, în
acest ceas, nu te prea gândești la mine. Să fie ade-
vărat?

Ași dori în preajma mea niște furtuni mag-
netice. Dar iată că încep să le simt. Probabil că ai
ieșit tocmai din baie, din apa cu miracole latente
de la Olănești. Te vezi în oglindă? Suficient act, ca
să se repercuteze până aici și chiar mai departe.

Nădăduiesc că îmi înțelegi glumele fizicale,
ale unui om stăpânit mai mult de pleromă decât
de furtuni magnetice, pe care le poate provoca
chiar și o pată solară.

Nu știi dacă în cei vreo zece ani ai noștri²
ai descoperit că sunt un om destul de glumeț.
Probabil că nu. Tu ești ființa în prezența căreia fac
cele mai puține glume, cu toate că știu că ești ama-
toare de glume. În prezența ta, „existența” mea co-
boară la adâncimi, ce nu sunt deloc prielnice „spi-
ritelor”, hazului, umorului. Acele adâncimi sunt
însă prielnice poeziei. Reversul medaliei: lângă

tine sunt lipsit de „spirit”; de altminterlea ai aflat, tot de la mine, că, după câte și cum socot, există o compatibilitate între poezie și „spirit”. Din pricina acestei situații ai fost mereu pusă în imposibilitate de a te bucura de un dar, pe care totuși îl am. Mă ierți, nu-i așa?

Și să-mi promiți că niciodată nu vei dori ca polaritatea creatoare, ce există între noi, să fie înlocuită prin starea de destindere propice glumei de suprafață.

Note și comentarii:

- 1 Scrisoare nesemnată și nedată. Dată propusă de Elena.
- 2 Elena ține să sublinieze și ea, printr-o notație pe scrisoarea copiată, precum o face Blaga în epistolă, că se împlineau cei „10 ani ai noștri” (1950-1959).

4. „Ca o minunată insulă vie, tu îți scalzi malurile în apa binefăcătoare”

[Cluj, 1959, trimisă la Olănești]¹

Scriu la măsuța pe care o cunoști. Nici Eminescu n-a avut o măsuță „mai de brad”². Trebuie să mai treacă vreo câteva zile până să pot învinge criza singurătății. Bătrânețea nu-mi este în nicio privință dascăl. Inima continuă să se dea câteodată de-a berbeleacu, dar acestor misterioase semnale nu le mai dau prea mare importanță. E poate mai bine așa.

Ca o minunată insulă vie, tu îți scalzi malurile în apa binefăcătoare, și parcă te văd cum te uiți la degetul mic. Ți-ar trebui vreun microscop electronic, ca să-i înregistrezi intrarea în vechiul său tipar! Răbdare numai, răbdare! Căci, dacă pe tine te supără, pe mine nu mă supără deloc! Lucrul cel mai important e să te odihnești, să-ți scoți eforturile depozitate dureros în pulpe și pe la glezne. (Vezi ce pretext găsec ca să vorbesc despre ele!)

Pe aici răcoare, ce vine, se pare, de la un uragan pe Marea Neagră. Aș sufla împotriva unul mai cald, până la tine. Sunt sigur că stai înfolotită în pat și citești vreun roman polițist, prea sătulă de lecturile serioase. Bine faci!

Eu nu prea ies. Cred că acest mod mi-a intrat definitiv în sânge. Poate că mă voi duce la filmul *Război și Pace*. Îmi spunea „cineva” că Natașa seamănă grozav cu Rodica³. Și că neapărat trebuie să văd filmul. Despre persoana care mi-a spus acest lucru, Tu ai zis că seamănă cu soția lui Caruso⁴. E aci un schimb de complimente. Și iacă așa!

Note și comentarii:

- 1 Scrisoarea face parte din seria celor trimise la Olănești, în 1959.
- 2 Aluzie la versul „Șed la masa mea de brad” din poezia lui Eminescu, *Singurătate*.
- 3 Rodica Daniello, fiica familiei Elena și Leon Daniello.
- 4 Enrico Caruso (1873-1921) a fost unul dintre cei mai faimoși tenori din istoria operei universale.

(Din volumul, aflat în pregătire: Lucian Blaga, „Plin mi-e sufletul meu de tine, plin”. Scrisori către Elena Daniello. Cu o Introducere de Dr. Helene Rodica Daniello. Ediție îngrijită, note și comentarii de Helene Rodica Daniello și Ilie Rad. Prefață, notă asupra ediției și bibliografie de Ilie Rad, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2023)

Cosmin Victor Lotreanu

Un secol și jumătate de prezență consulară românească la Trieste

Relativ recent am participat la o conferință a „Rotary Trieste International Club”. Alocuțiunea și dezbaterile ulterioare s-au referit la legăturile între portul cel mai important al Adriaticii de nord-est și spațiul românesc. Am descoperit, mai departe de cei aproximativ 25 de mii de conaționali rezidenți în regiunea Friuli Veneția Giulia, mai ales în orașele cele mai importante ale acesteia (Trieste, Udine, Pordenone) prezențe românești ce întregesc tabloul acestui oraș aflat la intersecția religiilor, culturilor și civilizațiilor. Mă refer la Elena Șuțu-Chrissoveloni, soția diplomatului francez Paul Morand, ce a trăit aproape toată viața la Trieste sau la romancierul triestin Claudio Magris, ale cărui cuvinte despre Timișoara măgulesc nu numai prin frumusețea dar și prin actualitatea lor: „Frumoasă și nu lipsită de melancolie, în pofida unui verde omniprezent, Timișoara povestește, prin fiecare piatră, o istorie multiseculară și complexă... în splendida, vasta și tăcuta Piață a Unirii, veghează, precum în toate piețele din Mitteleuropa, Coloana Trinității... Orașul este o capitală, un centru epic al istoriei infinite a Dunării străvechi”¹. Exemplele pot continua însă dimensiunea și istoria consulară românească sunt fascinante, aspect cu atât mai important cu cât însuși scriitorul Panait Istrati apare în documente relevante legate de ceea ce denumim astăzi asistență și protecție consulară.

Orașul Trieste a avut și are dinamismul său, punct nodal de transport rutier, maritim și comercial dar deopotrivă centru bancar, de asigurări, spațiu al unor comunități și religii diferite. Primele Consulate au apărut încă din anul 1732 ca o continuare logică a dinamicii internaționale ce a favorizat schimburile economice: „Declarația de instituire a libertății de circulație și tranzit la Marea Adriatică”, semnată la 2 iunie 1717 de regele Carol al-VI-lea de Habsburg, prevederile păcii de la Passarowitz² prin care comerțul cu toate posesiunile teritoriale otomane a fost permis fără restricții, declararea orașelor Trieste și Fiume³ *Porto Franco* în anul 1719 de către același suveran etc. Încă din perioada medievală la Trieste a activat atât „Banca Della Madonna Per La Sicurta Maritime” cât și instituția notarială, după cum o menționează primul document de acest tip elaborat de un notar din Monfalcone (14 octombrie 1328), oraș aflat la câteva zeci de kilometri de Trieste. Apariția altor instituții a întregit dezvoltarea economică a orașului-port: Bursa din Trieste (1755), „Societatea de Navigație Lloyd Austriaco” (1836), „Assicurazioni Generale Austro-Italiche” (1831) devenită în 1848 „Assicurazioni Generali”, „Banca Commerciale Triestina” (1859), „Banca Popolare di Trieste” (1868), „Scuola Superiore di Commercio” (1877), aceasta din urmă, ctitorie a baronului Pasquale Revoltella ale cărui donații



Giovanni Antonio di Demetrio - Trieste

formează o parte a galeriei de artă din muzeul cu același nume: „Revoltella.”

Prin urmare, începând cu data de 18 octombrie 1732, când Giacomo Baseo a fost numit „Consul al națiunii greco e turchesca”⁴, tot mai multe state au fost reprezentate la Trieste: Regatele Neapoleului și Siciliei (1751), Danemarcei (1752), Spaniei (1753), Franței (1769), Marii Britanii (1774), Portugaliei (1784), Prusiei (1784), *Sublima Poartă/Imperiul Otoman* (1800) etc. De remarcat și numirea primului Consul al Veneției la Trieste, Girolamo Marzani (1761) precum și deschiderea Consulatelor Ducatului de Modena (1778), Republicii Genova (1780) sau Regatului Sardiniei (1780). Inaugurarea în anul 1869 a Canalului de Suez a contribuit la extinderea activității consulare în Trieste. La finalul secolului XIX și-au făcut apariția Consulatele Belgiei, Venezuelei, Peru, Chile, Argentinei, Braziliei. Finalizarea liniei feroviare „Transalpina” (1909) a favorizat și mai mult transportul mărfurilor și persoanelor dinspre statele germane și Austria imperială către principalul port al acesteia din urmă, Trieste. Relevant în context și faptul că vasele au transportat în acele timpuri (prima parte a secolului XIX) mărfuri din „Regatul celor Două Sicilii, Toscana, Statele Pontificale, Valahia, Insulele Ionice, orașele hanseatice, Oldenburg, Rostock și Ierusalim, Sardinia și Prusia”⁵.

Primul Consul al României la Trieste a fost Niccolo Sevastopulo, co-fondator al fabricii de automobile „Alba” din Trieste și al „Companiei Elene de Asigurare La Fenice”. A fost descris precum „un întreprinzător care deja la vârsta de 18 ani a fost implicat într-o carieră comercială la o filială a Ralli Brothers din India, după care s-a întors la Trieste și s-a dedicat afacerilor derulate prin firma tatălui său”⁶. Este important de amintit deschiderea unei agenții consulare a României la Fiume (1884), Consul fiind J.M. Papiniu⁷. De altfel, pentru cuplul regal Carol I și Regina Elisabeta, actualul port croat Rijeka a fost unul din locurile preferate de călătorie, mărturie fiind vizitele periodice din anii 1896, 1897, 1898, 1900, 1901, 1903⁸. Mai târziu, în 1926, într-un raport al Prefecturii Fiume, Consulul României Francesco Vio (1863-1954) a fost descris precum „un austriac declarat. La reședința sa se vorbește doar în germană”⁹.

Al doilea Consul al României la Trieste, numit în anul 1879, Giovanni Antonio di Demetrio, a avut o activitate susținută și ca urmare a anilor agitați de la sfârșitul primului război mondial. Acesta, de la sediul său din via Rossini nr.2, s-a preocupat atât de formalitățile de repatriere ale românilor reveniți de pe continentul american (Trieste și Genova au fost principalele porturi utilizate de românii transilvăneni ce au plecat în/din SUA în special la început de secol XX) cât și a celor implicați în luptele din primul război mondial, cu precădere ardeleni din armata austro-ungară. O parte a acestora, încă din timpul războiului au format așa numita „Legione Romena” și s-au transferat, cu sprijin logistic italian, pe frontul din Moldova, devenind „Volontari della Grande Unione” ce se va înfăptui la 1 Decembrie 1918. La 14 ianuarie 1920, Ministerul de Război de la Roma a solicitat Comisariatului General din Trieste „măsuri de ajutorare a emigranților aflați în tranzit în oraș cu destinația România”¹⁰.

Profilul Consulului Giovanni Antonio di Demetrio a fost unul asemănător cu cel al predecesorului său: Antreprenor de origine elenă, cu legături probabile de familie cu greci din România: „În 1911 a intrat în administrația Meridionale...căsătorit cu Fanny Vernudachi, a cărei soră Despina este soția lui Constantino Costi...”¹¹.

Un document important este solicitarea scrisă din 11 septembrie 1920 prin care Giovanni Antonio di Demetrio s-a adresat Comisariatului General Civil Veneția-Giulia¹² în legătură cu membrii aparatului de lucru al misiunii sale:

„Majestatea Sa Regele României a hotărât următoarele, prin Decretul nr.3215 dat la 30 iulie 1920 la București:

- Domnul Antonio Giovanni di Demetrio Vice-Consul¹³

- Domnul Walter Smoquino, Secretar”.

Anterior, odată cu intrarea României în război în anul 1916, activitatea Consulatului a fost întreruptă. La reluarea acesteia, prin Decretul nr.1121/4 iulie 1919¹⁴ misiunea s-a transformat în Consulat General Onorific, cu o activitate extinsă în anii interbelici. La data de 15 decembrie 1921 Consulatul a organizat o conferință în Sala Mică a Camerei de Comerț¹⁵, intitulată „România și raporturile sale cu Italia”, susținută în limba italiană de scriitoarea română Zoe Gârbea-Tomellini, soția Consulului României la Genova¹⁶, promotor al țării noastre în numeroase manifestări culturale din „Genova, Milano, Turin, Padova și Triest”¹⁷ și fiică a scriitoarei Smaranda Gheorghiu¹⁸.

Familia Demetrio s-a bucurat de atenția și aprecierea autorităților locale, după cum ne transmit peste timp ideile din raportul chestorului de Trieste Pietro de Filippis adresat Prefectului Bruno Fornaciari la 5 martie 1924: „Giovanni Antonio



Árpád Rác

Nostalgii transilvane (1), Pictură pe pânză, 40x40cm

și Glavina Betcovich alături de fiul lor Demetrio Antonio născut la Trieste în 1894, locatari în via Romagna nr.24, au o bună conduită morală și politică...Tatăl este om de afaceri și Consul general al României la Trieste, înobilat de Guvernul României cu titlul de Baron”¹⁹. Titularul funcției (Baronul Giovanni Antonio di Demetrio) a murit, după 48 de ani de misiune²⁰, la 23 aprilie 1927. Ulterior, la 23 octombrie 1927, fiul său, Antonio di Demetrio, a fost propus Consul General Onorific al României, cu circumscripția teritorială de competență: „Trieste, Gorizia, Zara, Fiume, Udine, Belluno, Istria”²¹. Exequatur-ul a fost primit la data de 25 octombrie 1928 iar sediul misiunii a fost în via San Niccolo nr.14. Antonio di Demetrio, titular al unei companii comerciale axate pe importul de tutun și lemn din România, a fost sprijinit în activitatea consulară de doamna Natalie Floegel²². Un raport din 15 decembrie 1935 al Chesturii Trieste îl descrie pe noul Consul General în următorii termeni: „Nu este înscris în Partidul Național Fascist dar demonstrează loialitate față de instituțiile Regimului. Căsătorit cu Afenduli Xenia di Alessandro...se ocupă cu activitatea comercială cu orez și alte produse alimentare...efectuează serviciul consular cu zel și corectitudine”²³.

Contextul generat de cel de al doilea război mondial a fost unul diferit și, evident, evoluția instituțională post-conflict din Trieste a fost la rândul său cu totul alta. În cazul Consulatului General Onorific al României conflictul a adus cu sine și o tragedie familială. Este vorba de moartea lui Alessandro di Demetrio, unul din fiii lui Antonio di Demetrio, voluntar în cadrul UNPA, instituție asimilată cu „Protecția Civilă”. Tânărul în vârstă de doar 18 ani, implicat în operațiunile de asistență a populației

civile din Trieste urmare bombardamentului aviației aliate din 10 iunie 1944, a murit accidental în cursul acelor zile dramatice. De precizat că Alessandro di Demetrio lucra în cadrul misiunii consulare române din data de 4 ianuarie 1944²⁴.

Dacă după 1918 Consulatele și-au reluat în mare parte activitatea, începutul Războiului Rece a adus o schimbare fundamentală a profilului orașului Trieste, surprinsă de însuși Winston Churchill în următoarea frază din discursul de la Fulton: „De la Stettin de pe Baltica până la Trieste în Adriatica o Cortină de Fier s-a lăsat asupra continentului...”. În anul 1945 administrația aliată anglo-americană a închis majoritatea Consulatelor printre care și cel al României iar decizia Ministerului Afacerilor Externe de la București din 12 martie 1948 a consfințit încetarea activității misiunilor din Trieste, Genova, Napoli, Torino și Livorno. Este adevărat că, pe de o parte, activitatea misiunii consulare române în anii 1940-1945 a fost una normală marcată de operațiuni specifice cum ar fi autorizația de debarcare și asistența acordată unui număr de „28 marinari români și a comandantului Vintilă Cociașu de pe petrolierul Câmpina” (24 septembrie 1941) sau a unor demersuri similare față de „echipajele navelor Alba Iulia și Balcic”²⁵, solicitarea de autorizație pentru convorbiri telefonice cu România de la numărul 291.68 trimisă la 28 iunie 1941 (câteva zile după debutul operațiunii „Barbarossa” din 22 iunie 1941) și aprobată ulterior de prefectul Tullio Tamburini²⁶ sau elementele interesante dar necunoscute în detaliu din raportul pe care șeful de misiune l-a trimis pe 9 august 1940 în atenția Prefectului de Trieste: „Am onoarea de a vă înainta alăturat un raport privind aspectele comunicate la București de Colonelul Dragomir din cadrul Marelui Stat Major. Acesta răspunde

de exporturile românești în cadrul Ministerului Economiei Naționale²⁷. Pe de altă parte adeziunea Consului General la politica Axei, după 23 august 1944, a fost o problemă fundamentală. La 31 august 1944 Guido Guidi Buffarini, ministru de interne al Republicii Sociale Italiene²⁸ a raportat „sentimentele de amicitie față de guvernul național republican și cel al Reich-ului²⁹. Amintesc faptul că Trieste, în anii conflagrației mondiale de la mijlocul secolului XX, a fost cuprins în cadrul „Adriatisches Kustenland”³⁰ iar Consulatele active au fost cele ale Germaniei, Argentinei, Turciei, Elveției, Portugaliei și României. În perioada 1946-1954, în orașul ocupat de armatele aliate și denumit „Territorio Libero di Trieste”/”Free Territory of Trieste” a funcționat doar Consulatul Elveției. Din noiembrie 1946 practic activitatea consulară română la Trieste era deja de domeniul trecutului așa după cum menționează un raport al „Direcției Personal” din Centrala MAE, 20 noiembrie 1946:

„Domnul Ministru Mihail Cămărășescu, Însărcinat cu Afaceri³¹ al României la Roma, printr-o telegramă și un raport trimis la Minister, informează că autoritățile militare aliate au făcut cunoscut Consulului General Onorific român să-și suspende activitatea pe teritoriul orașului Trieste. La data de 13 septembrie 1946 Consulatul și-a încetat activitatea³².

Începi această prezentare a istoriei consulare românești din Trieste cu un episod în care protagonist a fost scriitorul Panait Istrati. Iată mărturia consulului francez la Trieste, René Dollot: „La începutul anului 1930 Panait Istrati, căruia i se datorează un număr de romane apreciate despre lumea românească, a plecat în Egipt. Datorită unor suspiciuni legate de activități subversive, nu i s-a acordat permisiunea de a debarca la Alexandria, de pe nava «Vienna» a companiei Lloyd Triestino. A fost trimis la Trieste unde poliția nu a găsit altceva mai bun de făcut decât să-l aresteze, pentru a-l deporta Dumnezeu știe unde. Anunțat imediat și având în vedere atitudinea reticentă a consulului onorific al României, m-am dus la chestor și, după ce am reclamat injustiția acestei măsuri punitive, m-am oferit să-i eliberez lui Panait Istrati o viză de intrare în Franța, țară care i-a eliberat în trecut un permis de ședere. Nu mi-a fost greu să-l conving deoarece în acest mod a putut scăpa de un oaspete incomod. Autorul romanului «Chira Chiralina» și-a exprimat emoționat recunoștința față de mine iar ecoul acestei întâmplări a ajuns și în presa pariziană prin Lucien Descaves³³. Peste timp lucrurile se văd cu totul altfel, prin perspectiva celui ce scrie aceste rânduri, prins la mijloc între o atitudine reținută în ceea ce privește critica activității unui predecesor respectiv practica și experiența proprie a celui ce știe că asistența și protecția cetățeanului român se aplică în absolut toate situațiile, o constantă odată cu reînființarea instituției consulare române la Trieste (2008) și activitatea șefilor de misiune anteriori, colegii și prietenii Radu Octavian Dobre (2008-2012) și Cosmin Dumitrescu (2012-2017).

Probabil acum aproape un secol a contat mai mult profilul revoluționarului Panait Istrati: Simpatizant al mișcărilor de stânga încă de la începutul veacului (1905), publicist în „România Muncitoare”, secretar al „Cercului de Editură Socialistă”, vice-președinte al „Association Les amis de l'URSS”, prezent la Moscova în 1927 la aniversarea unui deceniu de la „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie”. În același timp nu trebuie uitat că Panait Istrati a fost cel ce, în „Spovedania unui Învins”, a denunțat sistemul sovietic, a rămas până la capăt un „spirit liber” afirmând deschis că „am avut întotdeauna o aversiune profundă pentru paradă, oricare ar fi ea³⁴. În acest caz și nu numai autorul a

criticat festivalismul atât de propriu totalitarismului. În final însă revin la linia de conduită și profesiunea de credință consulară: Asistența acordată conaționalului, în măsură a pune în valoare propriul patriotism, poate nu neapărat afirmat vocal dar resimțit în mod intim, atunci când reprezintă România. Țara pe care Panait Istrati a iubit-o cu intensitatea pe care ne-o dăruiește lectura rândurilor sale: Bărăganul copilăriei „cel întins, de când lumea, peste toate țările pe care le arde soarele, între duioasa Ialomița și Dunărea ursuză... e ținutul pe care Creatorul l-a hărăzit Munteniei pentru ca românul să poată visa în voie... întins pe spate, simți cum talerul pământesc se înalță spre zenit” sau „Dunărea primăvărată a inimilor noastre” ce apărea, atunci, acum și întotdeauna, „departe de tot, cenușie, stufoasă, singuratică și bună prietenă a omului liber...”

Note

- 1 Ervino Curtis, Elena Pantazescu, „Da Traiano alla Cortina di Ferro, Trieste e Romania: Correlazioni, parallelismi, coincidenze di fatti e persone”, GEDI Gruppo Editoriale S.p.A, 2017, pag.475, apud Afrodită Carmen Cionchin, „I Legami di Claudio Magris con la Cultura Romana”, Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia IX, 2007, Editura Academiei Române, 2008.
- 2 astăzi Pojarevac, în Republica Serbia (n.a.)
- 3 astăzi Rijeka, în Republica Croația (n.a.)
- 4 Aldo Colleoni, „Il ruolo geopolitico dei Consoli a Trieste”, Edizioni „Italo Svevo” Trieste/„Edizioni Università di Trieste”, 2006, pag.28. Lucrarea constituie sursa bibliografică principală a articolului.
- 5 Idem, pag.27.
- 6 Ibidem, pag.1026
- 7 Ibidem, pag.1025
- 8 Ibidem, pag.1025
- 9 Ibidem, pag.1025
- 10 Ibidem, pag.1026

- 11 Ibidem, pag.1027
- 12 Regiunea denumită astăzi Friuli Veneția Giulia, cu capitala la Trieste (n.a.)
- 13 Fiul lui Giovanni Antonio di Demetrio (n.a.)
- 14 Ervino Curtis, Elena Pantazescu, op.cit., pag.181.
- 15 Giovanni Antonio di Demetrio a fost și președinte al Camerei de Comerț Trieste (1905-1911), op.cit., pag.1027.
- 16 http://www.orizzonticulturali.it/it_database1_Scrittori-romeni-in-italiano.html
- 17 <https://www.agerpres.ro/flux-documentare/2016/02/17/agerpres-a-transmis-17-februarie-06-00-14>
- 18 http://www.orizonturicultural.ro/ro_studii_Sanda-Safta.html
- 19 Aldo Colleoni, op.cit., pag.1028
- 20 Ibidem, pag.1028.
- 21 Zara este astăzi Zadar în Republica Croația. (n.a.)
- 22 Aldo Colleoni, op.cit., pag.1029
- 23 Ibidem, pag.1518/1519
- 24 Ervino Curtis, Elena Pantazescu, op.cit., pag.174
- 25 Aldo Colleoni, op.cit., pag.1029
- 26 Ibidem, pag.1029
- 27 Ibidem, pag.1028
- 28 Cunoscută sub numele de Republica de la Salo, stat condus de Benito Mussolini, începând cu 23 septembrie 1943. (n.a.)
- 29 Aldo Colleoni, op.cit., pag.1029
- 30 Armando Halupca, Leone Veronese, „Trieste nascosta”, Lint Editoriale SRL, 2005.
- 31 În textul citat lipsește termenul de ad interim; am respectat întocmai ortografia originală. (n.a.)
- 32 Ervino Curtis, Elena Pantazescu, op.cit., pag.178
- 33 Aldo Colleoni, op.cit., pag.1028
- 34 Nicolae Drăgușin, „Panait Istrati: Spovedania unui învins, destinul unui învingător”, Revista „Memoria”, pag.105, disponibil la <http://www.revistamemoria.ro/wp-content/uploads/2017/11/61-nic-dragusin-Panait-Istrati.pdf>



Árpád Rác

Poarta toamnei, pictură pe pânză, 100x100 cm

Radu Bagdasar

Din subteranele creației (XV)

Scritorul și temporalitățile concepției

Geneza nu pune numai probleme legate de *Ichheit*, de tipul psiho-intelectual al conceptului, sau de structura de exigențe a proiectului. Raporturile între memorie, imaginație, realitate, inteligență problematică pe de o parte, și timp, pe de alta, în cadrul funcționării orologiului interior, sunt capitale.

Există însă și o categorie suplimentară de aspecte legate de particularitățile scurgerii timpului, de ritmurile cosmice, biologice, sociale și gestiunea lor în planul psihologiei autorului. Un sistem complex de relații se instituie între conținuturile memoriei în raport cu datarea lor și cu momentul în care ele sunt utilizate în geneză. Timpul psihologic nu este o realitate omogenă, lineară, uniformă. Fiecare moment sau perioadă psihologică sunt particularizate de ritmurile cosmice, biologice, sociale. Curbele lor, de morfologii diferite la fiecare individ, se suprapun după un model complex influențând în permanență concertul influxurilor nervoase induse de ambient de care vorbește Searle.

Chestiunea capitală este: care sunt raporturile creatorului *in actu* cu timpul în diversele lui forme de existență?

Una dintre chestiunile pe care unii scriitori și le pun atunci când este vorba de reflectarea realității istorice de exemplu este dacă, pentru o prelucrare artistică, este mai propice un eveniment apropiat în timp sau mai depărtat. După opinia noastră imediatitatea, fără a fi exclusă, este de evitat pentru trei rațiuni. În primul rând, faptul recent este domeniul propriu al jurnalistului și nu al scriitorului-artist. În al doilea rând, faptul de viață imediat se impune psihicului artistului prin forța prospețimii sale, prin forma netă în care s-a petrecut în realitate, nelăsând suficient loc pentru tratarea imaginară care reprezintă valoarea adăugată a artistului. Apoi, evenimentul prea „proaspăt” și întregul context în care acesta este inserat nu dispun de intervalul de timp necesar pentru prelucrarea lui eficientă de către inconștient, pentru ca reflecția care îl privește să vină cu valoarea ei adăugată filosofică și artistică. Dar și un timp prea lung între eveniment și opera subsecventă nu este benefic. Amănuntele riscă să se ștergă din memoria artistului iar interesul pentru el să scadă considerabil alte evenimente intervenind între timp și interpunându-se între creator și el. Autorii înșiși consideră că idealul este reprezentat de o distanță intermediară, a cărei plajă variază de la individ la individ, între câteva săptămâni, poate numai câteva zile, și câțiva ani. Roger Asselineau, specialist și editor al lui Hemingway în franceză, rezumă opiniile autorului american în termenii următori: „Spre deosebire de jurnalist, care trebuie să treacă imediat pe hârtie materialul său, romancierul va trebui să lase să se decanteze la maximum posibil amintirile pe care vrea să le integreze operei – fiind totuși atent să le utilizeze

înainte de a începe să se estompeze în memorie. «Când descrieți ceva survenit în aceeași zi, notează el [Hemingway – n.n.], actualitatea evenimentului face ca oamenii să-l vadă în realitate. O lună mai târziu, acest element de simultaneitate a dispărut și povestirea dv. este plată; [lectorii] nu-l mai văd în spiritul lor și nu-și mai amintesc de el. Dar dacă dv. îl reconstruiți [bazându-vă pe elementele sale adevărate] în loc de a-l descrie ca atare, veți putea să-i restituiți întreaga consistență, totalitatea, densitatea și să-l faceți să re trăiască».

„În vreme ce un jurnalist, adăuga el, trebuie să învețe a uita în fiecare zi ce i s-a întâmplat în ajun», romancierul evită să lucreze pe viu și combină în imaginația sa amintiri vechi dar adevărate, despuiate de emoțiile conjuncturale.” De aici decalajul constant între redactarea operelor și subiectele care le-au inspirat. *Adio arme* a fost scris la aproape zece ani după evenimentele campaniei din Italia care i-au servit de punct de plecare iar în *Moarte după amiază* Hemingway a precizat în legătură cu cursele de tauri la care asistase: „În afară de patru schițe foarte scurte, n-am fost capabil să scriu nimic timp de cinci ani – și mi-ar fi plăcut să pot aștepta zece. Este însă adevărat că dacă aș fi așteptat atât de mult, n-aș mai fi scris fără îndoială absolut nimic” (Asselineau 1966, XVIII-XIX). Din generația contemporană, J.-M. G. Le Clézio, laureat Nobel, se pronunță în același sens: „[...] Am nevoie ca viața să se estompeze puțin pentru a o putea imagina din nou” (Lhoste 1971, 53). Este clar deci că percepția servilă și emoțiile care acompaniază imediatitatea unui eveniment, susceptibil de a intra în pasta unei povestiri, dăunează reflecției și construcției artistice.

Modelul care se desprinde din spusele lui Hemingway și Le Clézio este că există un singur interval optimal: un spațiu de timp intermediar, variabil de la individ la individ, între imediatitatea evenimentului și un timp prea lung care ar conduce la răcirea și mortificarea stimulului conținut în el.

O altă clasă de stări psihologice aparținând orologiului interior pe care conceptorul trebuie să le governeze după anumite reguli ține de temperatura mașinii mentale pe durata genezei. Ea poate fi zero precum în stările de vagonie (burn-out) acuzate de Mircea Eliade, Conrad, Panait Istrati, Virginia Woolf, ... vizavi de care nu există alt remediu decât așteptarea răbdătoare ca tonusul să revină sau trecerea la altă activitate.

Apoi ea poate atinge un nivel optimal, când efervescența imaginară atinge un echilibru optimal cu participarea lucidității și când eficacitatea genetică este maximă. În sfârșit, avem stările de supraîncălzire a imaginarului cu pierderea proporțională a controlului rațional. Fluxul productiv atinge iar apoi depășește frontiera originalității degenerând într-un delir verbal-imagistic vecin cu absurdul - „balurile mascate ale imaginației” flaubertiene. În epoca în care lucra la *Bovary*, într-o noapte, la



Árpád Rác

Cântec de toamnă, 90x100 cm

1h30, Flaubert este într-o stare de surescitare neobișnuită. „Mă simt foarte pornit, fruntea îmi arde, frazele îmi țâșnesc [...]. În locul unei idei am șase și, acolo unde ar trebui expunerea cea mai simplă, îmi vine în minte o comparație. Aș continua, sunt sigur, până mâine la prânz fără să obosec. Dar cunosc aceste baluri mascate ale imaginației de unde se revine cu moartea în suflet, epuizat, după ce am văzut doar lucruri false și debitat stupidități. Totul trebuie făcut la rece, așezat” (Flaubert>Louise Colet 27 febr.1853).

Din nou *aurea mediocritas* pare a fi legea optimalității artistice. Părerea lui Valéry (1973, 268), autor prolific și implicit tentat de rapiditate, este identică. „Când sunt «inspirat» mă întrerup foarte repede; mi-e teamă de vitezele acestei stări care te aruncă în absurd”. Supraîncălzirea spiritului poate conduce la lucruri inovante dar, odată depășit un anumit prag, există pericolul de a cădea în absurd, incoerență, arbitrar fără nici o valoare. Inconștientul care se exprimă în aceste dezlănțuirii ale imaginației este un inconștient sălbatic care a pierdut minimul de control rațional susceptibil de a conduce la un rezultat inteligibil.

Afirmația anterioară privind dialectica conștient/inconștient se verifică. Un interval de timp intermediar, nici prea lung nici prea scurt, are virtutea de a expurga materia respectivă de afectele parazite originare, dând în același timp posibilitatea orologiului interior de a efectua lucrul său de „deconstrucție-construcție” asupra aceluiași material. Controlul logic este indispensabil după Vigny: „Logica este sursa cea mai sigură și cea mai pură de unde poate să tâșnească și să curgă imaginația. Ea menține mișcarea și limbajul personajelor inventate și dă operei o soliditate care face să se simtă la fiecare pas demonstrația unei gândiri. [...] Imaginația, născută din logica judecății, face operele cele mai durabile” (Vigny 1948 janv.1861).

Cu termenii epocii, Vigny afirmă că jocul echilibrat raționalitate/fantezie reprezintă cheia de aur a creației durabile. Între secrețiile fanteziei și arbitrar nu trebuie niciodată pus semnul egal. Textul artistic trebuie să fie în ultimă analiză înțeles de public; iar logica convertind elanurile fanteziei în forme comprehensibile, facilitează acest lucru.

Fenomene de optimizare datorate orologiului interior se instituie nu numai în raporturile eveniment exterior - geneză, stări psihice ale conceptorului - geneză dar și între operațiile care se efectuează în interiorul genezei. Momentele în care anumite operații pot să se producă cu succes sunt funcție

de timpii de incubație inconștienți ceruți de materia-obiect a respectivelor operații. Liviu Rebreanu se pronunță pentru un gen de intervale mediane optime pentru eficacitatea genetică. Relectura sau relecturile textului redactat trebuie să se producă deci între clocotul primei erupții și răceala intervenită după o pauză prea lungă. Rebreanu pronunță aici un cuvânt cheie: *autocritică*. Fiecare dintre etapele concepției este dublată de o judecată și o privire critică, în funcție de care autorul rămâne la ceea ce a făcut sau, cel mai adesea, modifică și evaluează din nou. Ken Robinson, expert contemporan în educație și creativitate care n-are nimic de-a face cu literatura observă și el necesitatea distanțării de materia în fuziune a manuscrisului primar. „Aceasta se poate întâmpla pe parcursul procesului și poate necesita o anumită îndepărtare de subiect și contemplarea lui de la distanță, în liniște. Evaluarea poate fi individuală sau în grup, presupune judecăți rapide sau, dimpotrivă, o testare de lungă durată. [...] Calitatea rezultatului creativ depinde de ambele. Sarcina centrală a dezvoltării creative este aceea de a-i învăța pe oameni să înțeleagă și să gestioneze interacțiunea dintre aceste două forme de gândire, generativă și evaluativă” (Robinson 2011, 192).

Cum redactarea unui roman durează de obicei luni sau ani, rezultă că revizuirea ansamblului trebuie să intervină, considerând acest interval optimal în raport cu data începerii lucrului la partea inițială a textului pentru că distanța în timp care o separă de încetarea lucrului la partea finală este întotdeauna inferioară celei care o separă de partea inițială. Altfel spus, distanța în raport cu totalitatea este mai mare decât cea considerată de autor și stabilită în raport cu sfârșitul. Aplicat la un caz concret, dacă Flaubert ar fi vrut să reia lucrul la *D-na Bovary* a cărui gestație durase cinci ani, care ar fi distanța optimă în timp? În 1857 când termină romanul, în raport cu începutul s-au scurs cinci ani, în raport cu sfârșitul zero. După opinia noastră, acest lucru n-ar fi fost posibil mai devreme de 3-4 ani după 1857. Respectiva distanță optimă este, evident, subiectivă: variabilă de la un individ la altul. Se asigură astfel orologiului interior un regim optim de lucru. Convenim să numim acest mecanism, valabil pentru majoritatea creatorilor, *tehnica pragurilor (duratelor) psihologice optime*.

Principiul pragurilor psihologice de această natură funcționează nu numai în plan cerebral propriu-zis ci și „afectiv”. Flaubert purta deja în el de un anumit timp intenția proiectului *Ispita Sf. Anton* când, la un moment dat, constată îngrijorat: „Trebuie să mă îmbarc în această operă cât mai repede posibil, căci începe să mă dezguste” (Flaubert 1946, 21). Există o logică a prospețimii și atractivității ideii care face ca, în momentul în care un individ coabitează mental prea mult cu ea, aceasta să se uzeze, să îmbătrânească moral și să-l intereseze din ce în ce mai puțin. Eminentul matematician și filosof Grigore Moisil descria această curbă vitală a ideilor în termenii următori: „O idee începe prin a fi un paradox, continuă prin a fi un truism și sfârșește prin a fi o prejudecată”. Truismele și prejudecățile nu prezintă nici un interes.

Într-o investigație experimentală mai veche făcută pe activitatea de cercetare în știință, doi psihologi americani, Pelz și Andrews, ajung la concluzia că un creator în știință care abordează o nouă temă de cercetare are un randament slab sau nul într-o primă fază, când nu este încă suficient familiarizat cu problematica noului subiect. Într-o a doua fază, când ajunge să cunoască în profunzime tematica și a dispus de un interval de reflecție suficient, randamentul atinge un maximum. Ideile pe care le produce acum sunt numeroase și originale, iar cercetătorul resimte o gratifiantă stare de

euforie. În faza a treia, consecință a frecventării asidue pe un interval de timp relativ lung, subiectul se banalizează pentru el. Cercetătorul începe să aibă opinii rigide privind majoritatea aspectelor problemei, să fie invadat de paradigme, iar de aici înainte descoperă mult mai puține elemente noi, fără să reușească să le aprofundeze nici pe cele deja descoperite. Suntem în fața deja evocatei „cristalizări a categoriilor”, ipostază stagnantă, slab productivă sau improductivă. Randamentul său cade la nivelul primei faze. Scriitorii nu sunt exceptați de la această regulă.

Din perspectiva teoriei noastre, pentru a ieși din impas, nu există decât două soluții: fie conferirea sarcinii altor cercetători, ceea ce ar fi neeconomic întrucât noii însărcinați vor trebui să investească un timp considerabil în parcurgerea primei faze, relativ sterilă, fie ca aceiași cercetători să utilizeze metoda genezei polifonice, abandonând la sfârșitul fazei a doua tematica cercetată și trecând la o alta. Dacă ulterior, când aceștia „uită” într-o oarecare măsură universul ei, alte idei și fantasme legate de proiectul părăsit vor încolți în mintea lor, cercetătorii trebuie să aibă libertatea de a reveni asupra lui în orice moment. Ceea ce confirmă ipoteza pragurilor optime care, din perspectiva concluziilor lui Pelz și Andrews, revine la optimizarea performanțelor prin cantonarea, cât mai îndelung posibil, în faza a doua¹.

Privită în plan temporal, geneza se prezintă așadar ca o suită de elanuri și stagnări de durate variabile, ezitări, reveniri, alternând cu perioade de flux continuu în care fantasmele curg ca dintr-un corn al abundenței. Convenim să numim acest fenomen *sintaxă* sau *ritm genetic*. Dacă principiul pragurilor optime are un caracter general, manifestându-se în raporturile globale ale genezei cu evenimentul-sursă, între geneze ca entități globale sau în interiorul fiecărei geneze, se poate spune că sintaxa genetică caracterizează, în forme particulare diverse, ansamblul procesului genezei. Ea este rezultatul relațiilor locale care se instituie între pozițiile mental-afective ale autorului și structura problematică a proiectului, în sensul că blocajele (Perec – *Lucrurile*, Rebreanu – *Răscoala*, Mircea Eliade *Pădurea interzisă...*) sau ezitățile la nivel macroscopic care afectează majoritatea autorilor preced fazele genetice și punctele problematice interne ale proiectului, care cer, cum spunea Searle, un timp de reflecție mai îndelungat decât altele. În sfârșit, perioadele de redactare armonioasă, relativ fluidă, semnifică faptul că autorul-inventator a depășit dificultățile de viziune generală, macroscopice, și traversează seria de microgeneze proprii unităților interne de coerență în care microezitățile sunt absorbite de durata intervalelor de redactare fizică. Timpul de redactare al unității precedente la care se adaugă intervalele dintre lăsatul/reluatul scrisului corespunzând întreruperilor circadiene (alternanța diurn/nocturn, alternanța anotimpurilor), obligațiilor sociale, profesionale, biologice etc. reprezintă intervale de timp în general suficiente pentru a imagina unitatea ficțională care urmează (mai precis diferența între informația macroscopică disponibilă și necesarul de substanță anecdotică al aceleiași unități la nivel microscopic).

Dincolo de regula generală statuată și de specificitatea proiectului, tipologiile psiho-afective ale autorilor și biografemele induc o variabilitate suplimentară în progresiunea genetică. Putem considera că ele sunt exprimate *grosso modo* de clasificarea operată anterior: rapsodici (orfici), artizani (ingineri), moderni (instabili sau metamorfici). Un orfic va comprima la maximum ezitățile, în cea mai mare parte absorbite de intervalele albe ale ocupațiilor sociale sau biologice (mese, toaleta personală,

menaj, cumpărături etc.), de duratele fizice ale redactării etc. care au dubla valență de a reprezenta și un timp de reflecție suplimentar. De la exterior producția lui va părea însă senină și continuă. În schimb, la autorul-artizan, întregul proces a elaborării, aritmic, „haotic”, este marcat de relieful de dificultăți al proiectului și de propriile-i inaptitudini pe care le suplinește prin documentație, eforturi suplimentare etc.

Am văzut că există două categorii de dificultăți de surmontat pe parcursul genezei: cele proprii problemelor interne, de conținut, ale proiectului (distribuite pe cele două paliere: macroscopic și microscopic), apoi cele datorate factorilor exteriori obiectivi sau subiectivi. Până aici ne-am referit la punctele de rezistență macroscopică iar, prin problematica unităților interne de coerență și a punctelor de creație-opțiune, la rezistențele microscopice ale conținutului. Care sunt condiționările externe generale, cu exclușiunea celor personale: *Ichheit*, familie, toposensibilitate, maladii etc. ?

Referințe bibliografice

- Hemingway, Ernest (1966), *Oeuvres romanesques. Poèmes de guerre et d'après guerre*. I, Paris: Gallimard. Préface de R. Asselineau.
- Flaubert, Gustave (1946), *Lettres inédites à Tourgueneff*, Monaco: Editions du Rocher.
- Flaubert, Gustave (1974), *Oeuvres complètes*, tome 13, Paris: Club de l'honnête homme.
- Lhoste, Pierre (1971), *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*. Paris: Mercure de France, MCMLXXI.
- Robinson, Ken (2011), *O Lume iese din minti. Revoluția creativă a educației*, editie revizuită și actualizată, București, Publica, 2011.
- Valéry, Paul (1973), *Cahiers*. Paris: Gallimard.
- Vigny, Alfred de (1948), *Oeuvres complètes*, II, Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Notă

- 1 În concepția noastră, aceste tehnici și proceduri ar trebui să constituie obiectul unei formații suplimentare pentru specialiștii care aleg cercetarea. Este suficient de a avea un minimum de contact cu tinerii cercetători, pentru a sesiza în ce măsură sunt frământați de felul în care se alege o temă, se inițiază o cercetare, se surmontează dificultățile pe parcursul ei, de felul în care se descoperă noul.



Árpád Rác

Frunză în iarnă, 60x80 cm

Mircea Moș

Cărți de școală și învățăcei

Voi începe liniștindu-i pe marii noștri specialiști în manualele școlare că nu am de gând să amintesc aici cerințele unei asemenea cărți. Las altora această cinste. Eu mă voi referi doar la cărțile de școală risipite prin literatura noastră și la truda ori bucuria învățăcelilor care au avut parte de ele. Ispitit de chemările eseului precum grecul de cântecul sirenelor, mi-am amintit ce spunea un bătrân director de școală (directorii de școală nu pot fi decât bătrâni precum Mircea, adică „un bătrân atât de simplu, după vorbă” și după ținută) despre manuale. El zicea cam așa: manualul este cartea de știință a „pruncului” (era ardelean de felul lui directorul), nu a dascălului. E adevărat însă că mulți dascăli de școală mai nouă descoperă noutăți științifice tocmai în manualul de clasa a cincea, dar asta e altă mănăstire de viețuitoare a apelor.

Dar vorba humuleștenului, vai de omul care se ia pe gânduri, așa că hai mai bine despre cărțile de școală din literatură să povestim, că ele sunt într-adevăr nevinovate!

Îmi place să cred că o adevărată carte de școală se citește și se recitește cu plăcere, chiar se cuvine păstrată la loc de cinste.

Acestea fiind zise, mă gândesc la celebrul personaj al nu mai puțin celebrului roman *Ion*, cel care se îmbracă în straie de sărbătoare și sărută cu foc pământul, scenă care a dat destulă bătaie de cap învățăcelilor de școală românească. Dovedindu-se isteț, copilul Glanetașului este trimis la școala „cea mare”, la insistențele dascălului Zaharia, unde nu stă prea mult: „După două luni de învățatură însă Ion n-a mai vrut să se ducă la școala cea mare. De ce să-și sfarme capul cu atâta carte? Cât îi trebuie lui, știe. Și apoi i-e mai drag să păzească vacile pe câmpul pleșuv, să ție coarnele plugului, să cosească, să fie veșnic însoțit cu pământul... Și Glanetașu, pe cât de greu l-a dat la liceu, tot atât de lesne s-a împăcat să nu mai urmeze; doar de cei câțiva zloți aruncați pe cărți îi părea rău. Mai bine să-i fi băut decât să-i fi băgat în alte bazonii nefolositoare”.

Școala nu l-a atras prea mult pe Ion, care iubea pământul ca pe o mamă, dar de cărțile de școală nu s-a despărțit și se pare că ele erau cât se poate de atractive din moment ce fiul Glanetașului le citea periodic: „Ion însă nu s-a despărțit de tot nici de ele. Le-a păstrat și-n sărbători le-a citit și răsцит până li s-au ferfenițit foile. Iar mai târziu mereu cerea învățătorului ba cărți de povești, ba câte o gazetă veche, să se desfete”. Să nu ne amăgim însă că, citind cărțile în zi de sărbătoare, lectura ar fi pentru Ion și un timp al sărbătorii. El citește atunci când pământul îi îngăduie ceasuri de zăbavă, dar poate că nu este deloc întâmplător că Ion asociază cărțile de școală cu cărțile de povești ori cu gazeta veche în care evenimentul mai contează el însuși doar ca poveste.

Să nu ne amăgim că toate cărțile de școală ar fi ireproșabile. În poezia *Cetatea Neamțului* a lui Coșbuc menționarea cărților de școală nu se poate abate de la tonul poeziei:

„Sunt cu ceară picurate/ Filele-n bucoavna mea./ Dar cetesc, cum pot, în ea./ Spune-acolo de-o cetate/ Care „Neamțul” se numea/ Și-au zidit-o, spune-n cronici./ Nemți, germani sau teutonici./ E ruină azi de veacuri./ Unde-o fi? Vezi asta-i greu!/ Cine credeți că sunt eu/ Ca să știu atâtea

fleacuri!/ Cui va ști, îi dau un leu./ Zici că afli-n cărți de școală?/ Aș! Rămâi cu mâna goală”.

Contrastul dintre viață și școală este motivul unui text eminescian, În zădar în colbul școlii: „În zădar în colbul școlii./ Prin autori mâncați de molii./ Cauți urma frumuseții/ Și îndemnurile vieții, // Și pe foile lor unse / Cauți taine nepătrunse/ Și cu slovele lor strâmb/ Ai vrea lumea să se schimbe. // Nu e carte să înveți / Ca viața să aibă preț / Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește/ Și ai s-auzi cum iarba crește”. Școala este (și la Eminescu) un univers al cărților, o reprezentare a lumii prin carte și text, presupunând receptarea mediată a realului. Aici nu se pot descoperi impulsurile realului („îndemnurile vieții”), câtă vreme filele sunt „unse”, alunecoase și perfid ispititoare, ca un simulacru al vieții (cartea pe care o citea Nică a lui Ștefan a Petrei în țințirim avea și ea filele unse, „cum erau filele cam unse...”). Mai mult, slovele sunt „strâmb” ca o posibilă sugestie a imposibilității identificării a universului cărții cu universul natural. Între lectură și trăire, Eminescu optează pentru trăirea nereținută a vieții, aceasta din perspectiva receptării naturalului prin simțuri („Ș-auzi cum iarba crește”).

la Ion Creangă, prima carte de școală este ceaslovul. La începutul *Amintirilor*: „în lipsa părintelui și a dascălului intram în țințirim, țineam ceaslovul deschis, și, cum erau filele cam unse, trăgeam muștele și bondarii la ele, și, când clămpăneam ceaslovul, câte zece-douăzeci de suflete prăpădeam deodată; potop era pe capul muștelor! Întru una din zile, ce-i vine părintelui, ne caută ceasloavele și, când le vede așa sânge-rate cum erau, își pune mâinile în cap de necaz. Și cum află pricina, începe a ne pofti pe fiecare la Balan și a ne mângăia cu sfântul ierarh Nicolai pentru durerile cuvioaselor muște și ale cuvioșilor bondari, care din pricina noastră au pățimit”.

Realizată într-un spațiu care nu este nicidecum cel al vieții, lectura își evidențiază pe deplin atributele thanatice. Ea produce suferința exemplară a ființelor inocente, ademenite nu de text, ci de iluzia de dulceață a filei unsoase, totul fiind semnificativ redimensionat de însuși părintele Ioan de sub deal care vorbește cât se poate de firesc despre „cuvioasele muște” și „cuvioșii bondari”.

Mai pregnant sunt scoase însă în evidență atributele majore ale cititului și semnificațiile thanatice ale acestuia în cazul lui Davidică din Fărcașa. Personajul contează ca însumarea elementelor naturii înseși, aspect foarte bine subliniat prin seria de comparații utilizate. Așadar, el are nu întâmplător pletele crețe, dar, mai ales, negre „ca pana corbului”, ochii negri, însă în mod obligatoriu „ca murele”. Portretul lui Davidică din Fărcașa implică natura în aventura fenomenelor sale: ochii lui sunt „scânteietori ca fulgerul”; obrajii personajului se identifică, printr-o altă comparație, previzibilă, dar absolut necesară pentru demersul lui Creangă, cu vegetalul („obrajii rumeni ca doi bujori”). Înalt la stat (era de așteptat să ni se spună de asemenea că era și „mare la sfat” etc.), Davidică nu poate fi decât mlădios „ca un mesteacăn”, ager „ca o căprioară” și, în sfârșit, rușinos „ca o fată mare”, ultima comparație, nu doar aici utilizată, întărind ideea purității legate de un început necăzut încă sub zodia vinovăției („Căci vinovat e tot făcutul / Și sfânt-doar nunta, începutul”). Emblematic pentru condiția personajului din romanul

lui Ion Creangă, Davidică din Fărcașa întărește ideea că în fragment se concentrează întregul, totalitatea, portretul lui punând încă o dată în valoare funcția comparației, care accentuează în fond deplina egalitate ce se stabilește între elementele cosmosului.

După cum se vede, inițierea în alt mod existențial este primejdioasă, căci învățătura îl devorează pur și simplu pe acela care i se încredințează și asupra căruia aceasta se manifestă. Drama lui Davidică din Fărcașa constă în faptul că el nu poate trece dincolo, nu poate depăși limita, greu de sesizat de altfel, dintre realitate și modelul ei. Ca și focul, învățătura (inițierea întru lectură la urma urmei) vizează substanța individului, des-compunând un univers a cărui armonie se identifică vizibil cu frumusețea: „A murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat în pronumele conjunctive, peritule-ar fi numele să le peară, că au mâncat juvaier de flăcău!”.

În ipostaza ei de pregătire pentru lectura înțeleasă ca relație a individului cu universul redus la semne, învățătura țintește natura care este individul. Un Mirăuță din Grumăzești trebuie reținut prin atitudinea sa față de universul semnelor și al gramaticii ca autentic labirint, căci lui Mirăuță îi „trăsneau în cap” în permanență alte drăcării, fiindcă el nu este nebun să treacă hotarul lumii reale și să ajungă în text.

În situația lui Trăsnea, „sufletul” este pus în antiteză cu „gramatica”, fapt explicabil câtă vreme aceasta amenință prin ariditatea ei sensibilitatea și viața însăși. Pe lângă toate dificultățile ce se ivesc în însușirea gramaticii, Trăsnea simte dureros (și) impactul cu „slova asta nouă”, ca să nu mai punem la socoteală faptul că el ajunge să conștientizeze absurdul unei învățături funcționând inexorabil, autarhic, ca un adevărat mecanism devorator ce nu are nici o utilitate în realitate: „afurisita de gramatică – spune Trăsnea – îmi scoate peri albi, trăsneț-o-ar fi s-o trăsnească! Parcă ai ce face cu dansa la biserică?”.

Lecția de gramatică a lui Trăsnea primește conotații grave, cu accente thanatice. De altfel, această lecție se desfășoară nu în mod întâmplător într-un loc sugestiv, într-un spațiu nefamiliar universului operei lui Creangă. Experiența lui Trăsnea se consumă așadar în afară, în câmp („Hai cu mine la câmp spre Folticeni-Vechi”, i se cere lui Nică), departe de așezările garantând tocmai căldura și afectivitatea. În contrast cu spațiul cald și vesel din Humulești, cadrul natural este aici rece, aerul este tăios, totul împiedicând comunicarea cu întregul. În plus, vântul „subțire” este însoțit de gerul care, asemenea focului, amenință individul în substanța ființei sale: „Și era un ger uscat prin luna lui noiembrie, și bătea un vântișor supțire în ziua aceea, de-ți frigea obrazul!” (s.n.). Dacă lui Davidică din Fărcașa inițierea în învățatură îi este fatală, să reținem că nici Trăsnea nu se află prea departe de moarte. Nică îl lasă pe Trăsnea singur pe câmp pentru a învăța, iar la întoarcere, după câteva ceasuri, îl găsește în același loc, cuprins de un somn ce nu mai are în el nimic firesc: „Când colo, zărghitul de Trăsnea dormea pe hat, cu gramatica sub nas, și habar n-avea de frig”. Deșteptat, Trăsnea însuși mărturisește că „nu-mi e bine”. Se insistă în mod deosebit asupra stării învățăcelului („Un fel de lene, amestecată cu slăbiciune, măi Trăsne, nu-i așa?”), simptomele fiind însă foarte greu de precizat. „Un fel de leșin la inimă, amestecat cu întinsori, spune Trăsnea, sau cam așa ceva.” Reîntoarcerea la gazdă este sinonimă învierii; dacă l-a însoțit la locul unde se va consuma o experiență esențială, tot Nică trebuie să fie acela care îl readuce pe Trăsnea la viață, la măncarea abundentă și la cântecele lui moș Bodrângă: „Și ne întoarcem noi la gazdă pe la asfințitul soarelui, mâncăm ce mâncăm și-apoi rugăm pe moș Bodrângă să ne cânte”.

Adrian Lesenciuc

Teatru de umbre. Epifanii

Romanul de debut al Ancăi Ianchiș, *Veghetorii*¹, este convingător. Scriitura ei se caracterizează prin maturitatea expresiei, printr-o reținere controlată, prin reducere la contururi și surprinde plăcut, promite în raport cu viitoarele texte. Am asociat expunerea literară modalităților arhaice de punere în scenă a poveștii, amintind ca manieră de organizare de vechiul teatru chinezesc (cu origini indiene), de procedeu de animație numit teatru de umbre. Anca Ianchiș debutează, așadar, cu un roman fantastic – de aceea se justifică, o dată în plus, recurgerea la acest procedeu – în care personajele beneficiază de semitransparența ecranului textual și de lumina auctorială difuză pentru a lăsa impresia umbrelor mișcătoare. Dar pentru ca acest procedeu să producă efecte, a fost necesar ca textul să nu lase vizibile urmele debutului, ceea ce se și întâmplă. Prin urmare, plecând în demersul interpretativ de la inserția procedeuului performativ, rulat în mintea lectorului, devine obligatorie punctarea aspectelor privitoare la performanța scriiturii. O scriitură sigură și o arhitectură romanescă asupra căreia autoarea a zăbovit pentru a permite edificiului textual să se proiecteze pe pagina-ecran sunt, la prima vedere, unele dintre trăsăturile care ies în evidență. În consecință, romanul *Veghetorii*, bine articulat, se citește ușor, fără ca această ușurință și apelul la procedeu de punere în scenă care a însemnat pentru popoarele antice ale Orientului Îndepărtat posibilitatea de aducere a zeului în templu să presupună o simplă navigare la suprafață.

Încărcat de sugestii și simboluri, încercând modalități diferite de explorare a limitelor umane, îmbogățind atmosfera interioară în care personajele-siluetă pun în operă coregrafia autoarei, romanul *Veghetorii* rămâne în sfera prozei deliberat fantastice. Derularea poveștii poate fi asemănată, cum spuneam, teatrului de umbre, iar efectul acestui procedeu de animație literară – cel mai vechi, de altfel, strict ca procedeu de animație – asupra cititorului este una dintre calitățile prozei semnate de Anca Ianchiș. Rezumând, prin simplificarea la siluete care sugerează mișcarea, care dinamizează scriitura, menținându-l simplificat la nivelul acestor expuneri de personaje-contur, firul epic nu sărăcește ci, din contră, se îmbogățește prin atragerea lectorului în calitate de co-participant, de persoană pusă să ghicească derulările. Apoi, menținerea în limitele prozei fantastice – o proză crepusculară, în care din nou, prin reglarea luminilor rampei, autoarea deține controlul, proiectează în lumea textuală siluete ale imediatului și ale personajelor din alte lumi, adică expune epifanii – face ca lucrarea să aibă „efect de real” barthesian, care afirmă contiguitatea dintre text și realitatea imediată, în ciuda derulărilor epice în limitele puțin probabilului. Iar pentru ca efectul de real să nu contrasteze cu fantasticul în care se înscrie povestea este proiectată în clar-obscur. Se creează astfel un efect de clar-obscur atât la nivel descriptiv, cât și prin intermediul tuturor mijloacelor artistice la dispoziție. Timpul predominant al derulării este imperfectul, care pe de o parte suspendă limitele acțiunii, îi menține finalitatea în indecibil, sugerează continuitatea, permanența, deschide perspectiva spre viitor, iar pe

de alta indică, evident, trecerea dincolo de pragul realității. În plus, sentimentul amplificat al timpului fără margini, al imposibilității de raportare la malurile lui, contribuie la acest efect al plasării în limitele „prozei de crepuscul”. Am preferat această așezare a romanului în limitele prozei crepusculare, chiar dacă în înțelesul clasic de *twilight literature*, termenul englezesc presupune alte cadre de definire, pentru că asupra romanului *Veghetorii* s-au exprimat puncte de vedere contrare. Spre exemplu, prozatoarea Rodica Bretin, unul dintre numele consacrate ale literaturii fantastice contemporane, plasează romanul Ancăi Ianchiș în imediatul cotidian. Legătura cu fantasticul este, din perspectiva ei, doar proiecție simbolică: „Autoarea *Veghetorilor* crede că zeii care ne ocrotesc sau ne decid soarta ar fi aleși dintre muritori” (cop.4). Parabolă a vegherii pragurilor din punctul de vedere al Rodicăi Bretin, roman tangențial fantasy sau basm sapiențial din perspectiva lui Laurențiu-Ciprian Tudor, *Veghetorii* păstrează toate caracteristicile romanului fantastic, dar acest fantastic este sugerat, incidental și excelent controlat de autoare. De aceea, considerând nota crepusculară ca definitorie pentru proza de debut a Ancăi Ianchiș, putem rezuma, în raportare la această opțiune, claritatea și efectul de real obținut prin derularea epică în ciuda simplei proiectări în lumina difuză a teatrului de umbre, omniprezența imperfectului ca timp nemărginit, singurul timp continuu din limba română, care sugerează trecerea dincolo de limitele aparente: crepuscul, prezent, viață și inserția în timpul fără margini, suspendat și atipic literaturii contemporane prin indicații simple, la momentul potrivit așezate în text, care devin parte din dat: „În curând se simțiră ca și când fuseseră aici dintotdeauna, iar după o vreme nimeni din sat, nici chiar ei, nu-și mai aminti că nu erau de-ai locului. Aceasta venea și din faptul că, odată cu venirea lui Samuel și a Miei, așezarea prinsese viață. Bărbatul își adusese cu el vitele și, când cei din sat au văzut că se pricepe la moșit animale, au început să-l cheme ca mai înainte. Deși bărbatul a fost la început destul de neîncredător, știa acum suficient despre viață ca să bănuiască că degeaba s-ar fi împotrivit. Are ea felul ei de a așeza lucrurile în făgașul hotărât dinainte. Odată cu înmulțirea animalelor și femeile celor din sat începură să rămână grele. Fu de ajuns ca Mia să se afle prin preajmă la momentul potrivit să o ajute pe una la naștere, ca mai apoi să se ducă vestea. În curând se gândeau la ea ca la moașa satului, mai ales că puțini oameni se încumetau să vină din afară. Prin urmare, sătenii ziceau de-acum că Samuel și Mia aduc cu ei norocul și că doar datorită lor copiii și animalele din sat au prins a se înmulți, lucru adevărat de altfel” (p.36).

În această lume liminară, dificil de menținut prin procedee artistice în zona pragului (jocul proiecției pe pânza ecranului textual este o posibilitate în acest sens, atâta vreme cât în paginile cărții singura culoare prezentă, dar care nu deturneză derularea ca teatru de umbre, este albastrul privirii mai multor personaje, ca portal explicit al dialogului dintre lumi), acțiunea romanului face echilibristică păstrând în egală măsură trăsăturile lumilor în confluență. În ciuda unor



Árpád Rác

Câmp cu flori de „nu mă uita”, 30x30 cm

ipostaze ale așezării în indecibil, romanul păstrează efectul de real în aproape toate momentele povestirii. Totuși, intriga, pentru o credibilă așezare în zona de prag, proiectează o primă epifanie – arătarea zeilor ca urmare a invocării lor a fost, de altfel, primul scop al utilizării teatrului de umbre –, iar de aici dialogul dintre lumi se așază în zona naturalului, depinzând de unghiul din care este privită derularea. Privit dinspre literatura fantastică, epifaniile din text nu sunt prezențe ale zeilor, ci simple asumări ale ipostazei de veghetori, de paznici ai porților, ai trecerii, din partea unor oameni simpli: „What if God is some of us?” ar fi întrebarea lui Alanis Morissette care ghidează interpretarea, după cum sugerează Rodica Bretin. Privit dinspre literatura realistă, epifaniile sunt manifestări ale fantasticului, odată ce veghetorii sunt inițiați în taina trecerii pragului. Prezența morții ca atare în pagini, fie și ca scenă închipuită de Samuel, lămurește dilema: „Omul își scoase pălăria de pe cap și Samuel abia atunci observă găvanele goale ale ochilor. Acesta îi puse pălăria pe cap. Își scoase apoi și pelerina dezvelind un trup osos și uscat și i-o puse și pe aceasta pe umeri.

— Sunt bucuros că în sfârșit pot da altcuiva această slujbă. După ce o să te trezești, în casa mea, a ta de acum, nu vei mai cunoaște nimic din viața de dinainte și vei ști ce să faci fără să-ți spună nimeni. Nu mai e timp să-ți iei rămas bun de la cei dragi, pe care de altfel nu ți-i vei mai aminti dimineată, adăugă străinul și, pe măsură ce vorbea părea că se afundă într-un soi de umbră. La sfârșit deveni tot mai transparent, până ce lucrurile din cârciumă începură să se vadă prin trupul slab. Într-un final pieri cu totul” (pp.39-40).

Cu o acțiune petrecută în locuri care sugerează pragul (inclusiv cârciuma, locul în care s-a născut Samuel și în care se semnează pactul), cu o proiecție stilistică sugerând liminarul, cu o sugereare continuă a firului sensibil dintre lumi și cu puterea lăsată în mâinile oamenilor în ipostaza de veghetori, romanul se dezvoltă în zona crepusculară și se menține până la ultima pagină în claritatea contururilor și sugestia derulărilor epice specifice acestui prag. Crepusculul și, implicit, trecerea, nu sunt numai sugerate prin scriitura crepusculară, cu efect de teatru de umbre, ci presupun însoțirea dincolo de linia fină dintre lumi. Personajele principale sunt paznici ai pragurilor, ai trecerii. Mia este paznic al intrării în lume, iar Samuel, devenit Moarte, al trecerii dincolo de pragul vieții. Situația se complică atunci când acei paznici ori veghetori sunt nevoiți să se întâlnească la conjuncția dintre lumile lor. De aici se nasc și farmecul, și suspansul romanului, basmului sapiențial *Veghetorii* al Ancăi Ianchiș.

Notă

1 Anca Ianchiș. (2023). *Veghetorii*. Brașov: Editura Creator. 180p.

Cristina Struțeanu

Fetele Pădurii (V)

Învârtea într-un ceaun și bodogănea. Ghemuită lângă pirostria, o mogâldeță cam ponosită. Dar nu mărunță, ci umflată, infoiată. Îi curgeau în fal-duri fuste și jupe multe, să tot fi fost vreo zece. Unele vechi fote țărănești, altele stămburi de oraș. Cuprinsă pe de-a întregul în broboadă, avea mișcări ciudate, rotite, printre vâlătuci de abur și bolboroseli. Nici nu-i vedeai chipul, nici nu și l-a înălțat defel. A lovit doar scurt cu linguroiul spatele cerbului, de ziceai că l-a mânat undeva. Și, într-adevăr, animalul cel falnic a zvâcnit și-a dispărut iar în hățș.

Fantoșa aceea părea că le așteptase de mult pe fete și era acum supărată c-au întârziat. N-a ascultat nicio băiguire de saluturi și scuze, ci s-a săltat în sus, ținându-se de șale și gemând. Le-a săgetat pe toate c-o privire aprigă și ele, îndată, au simțit-o ca pe-o... radiografie. Le pătrunsese în rărunchii firii. Se tulburară...

A înhățat Baba fetițele - pe cele trei - de câte o mână și le-a dus mai încolo, la o margine de părau. A aruncat apoi cu apă pe pământ, pumni întregi, și a netezit malul, până a ajuns lutos și moale, moale. Iar se aplecase, iar gema și se uita cam urât pe sub sprâncenele ei, al naibei de stufoase. Streșini peste ochi. Îi ascundeau privirea de nu se poate. Asta și voia, se vede.

Le-a pus să-și scoată adidașii și să calce acolo, pe pământul umed, cu tâlpiuțele goale. Să apese cât pot piciorul drept. A cercetat, a tot cercetat urmele întipărite și apoi a hotărât:

— Da, sunteți și voi Cipriene, fete ale pădurii. Da. Cipri Mici. Și cum v-ați născut odată, tripleți cum se zice, trebuie să vă deosebec. Să văd care-i Unu, care-i Doi și care Trei. Mă tem că nimeni nu putea s-o facă până acum, așa-i? Aduceți-mi ochelarii, de acolo, de pe pervaz. Să vă iau amprenta. Pecetea îi ziceam noi dintotdeauna, de când ne știm. Cele din palme și de pe degete, nu le oi desluși bine, că-s mai fine liniile. Dar după tâlpi, pot deosebi limpede. Sunt acolo un fel de mici creste, cu totul și cu totul de nerepetat la altu om. Sângure. Unice. Desenul lor apare în a treisprezecea săptămână a fătului, în burta mamei lui. Ia-n gândiți-vă căta-i minunea! Și la gemenii aidoma, identici, din aceeași cămeșă, placentă adică, pentru fiecare e altu fel. Vedeți voi cum ne-a dat Dumnezeu de veste că suntem fiecare însămnat pântru el?! Hmm... Hai că mi-o trecut necazu pă voi. Am mânat și cerbu de aici. Să le scoată și pe celelalte din încurcătură, să le conducă afară din pădure. Nici n-aveau ce căuta, oof! Fetele alea erau ca geamurile mate. Date cu vâruială. Nu trecea lumina prin ele. Poate or mai avea vreme să afle rosturile, poate... Acu am să vă spuie altă mirare...

Își lăsă ochelarii, pe care îi adusesese Cipriana Mijlocie, să-i atârne de gât cu sfoara lor, c-așa se înfățișau, și se puse pe-un buștean, împăcată, zâmbăreață și pusă pe povestit:

— Atuncea când voi, Cipriana Mare și cu tine - își începu ea istorisirea care se simțea că va curge pe indelate - ați plecat din casă și ați crezut-o moartă pe mama ce vă avu, ea, biata, era doar răpusă de supărare. Au salvat-o astea mici de aici. Și strașnic de bine-mi pare că ați dat una de altele. Poate s-or găsi și cu Cipriana Mare cândva. Domnul le știe pă astea toate. Plesnesc de bucurie, na!

Ei, și atuncea, carevasăzică, nu existau încă pe lume mititețele.

Și atuncea, cum? Grozavă întâmplare, da. De necrezut. Păi, atuncea, erau prunce abia pornite să se rostuiască. Să crească, la ea, în pânțele. Mai mult semincioare de om. Ouă. Și să știți că prin cămeșa placentă trec spre făt tot felul de țării ce îl hrănesc. Prin sângele ce răzbate pe acolo și curge spre puiuț... Asta o știți, nu? Trece, dar o face și înainte și înapoi. Iar despre asta, lumea nu s-a dumirit bine încă. Abia începe să afle, de. Vin dinspre ploduțul pus la dospit și celule de-ale lui, proaspete, vin și o dreg pe mamă, de e lovită. O repară cu firimituri din trușoarele lor... Îi dau îndărăt puterile, de era pe cale de a le pierde. Fac precum niște turme de oi celulele alea, migrează prin pășunile vieții, pe toate cărările. Nu rămân doar în casa uterului. Îi străbat tot trupul mămucăi, ca pe un întreg palat, al lor, unde sunt acum domni bebelușii. Pe bună dreptate. Și vor mai domni lung timp.

Dar fărăme, celule de ale pruncului rămân acolo, în cea care îi va da naștere. Se pare că... 38 de ani! Atât durează felul ăsta de viețuire, de împreunare făt-mamă. Până se desface în totul tot. Grozăvenie. Io mă cutremur.

De parcă l-ar mângâia pe dinlăuntru, pe corpul mamei. L-ar unge cu mir. Îl însănoșesc, îi dau energie, îl scoală din morți chiar... Ca în povestea mamei voastre. Am auzit, până și io am auzit, că celule d-astea, de-ale fătului, ajunse la femeia născătoare, se pot transforma în d-alea, cum le spune, stem parcă. Numele sunt noi, faptele sunt vechi. D-apoi, că nu-i nici așa simplu, se mai și războiesc celulele mamei cu ale fătului. Atuncea când, deh...

— Poate asta-i tiroidita autoimună... murmură Cipriana, cu un soi de amărăciune.

— Zic că ține de lipsa de binecuvântare. Se scaldă în Nemurire femeia cu bărbatul când se împreună. Trebuie să fie sfințenie atunci. Neapărat. Că acea clipă e cu suflet și cu trup și cu duh sau spirit. Dimpună. De la degețel, unde-s trei osciorele, alea de le zice falange, toate-s întreite. Până la Sfânta Treime, toate.

Nu-i doar corpul în joc, nuuu. D-aia, câte nu-s de-a-ndăratelea pe lume... D-aia, din lipsa de sfințenie. Să ai tu conștiința a ce faci, când te împreuni. Să fie iubire de-adevărata, că numai aia e sacră. Câți mai țin socoata astăzi?! Iar când pruncii apar cu metehne, asta-i pricina... Nu e suferință mai mare pentru o mama, decât să vadă neîmplinirea copilului ei...

Și, după o pauză lungă, tare lungă, și un oftat, ăsta scurt, Baba își schimbă tonul vocii și adăugă mai sprinten:

— Ați putea zice de mine dară că-s muma pădurii, așa-mi sunteți de dragi voi, fetele pădurii cele luminoase, când dau de voi, când dați de mine... Muma pădurii pentru străini, nu pentru voi...

V-aș mai povesti de ea, de mămuca voastră, fiindcă, dacă și-a venit în fire, am lăsat-o în bună pace la bunice. Ha ha, că tare mă mai apuca înveselirea, când le întâlneam, când dam pe la ele, că se așezau împreună, se adunaseră una cu alta, dacă tot erau vădane. Numai că se aflau atât de diferite una de alta, că te lua râsul. Și bufneai... Tu, Cipriano, ai mai fost pe la ele? Că pe astea mici știu că le-or dus de acolo, le-or luat niște oameni. Erau ca mătii și uite cum îs acum

de faine! Ia-n vedeți-le o țără pe bătrâne, că da, nu mai sunt pe lumea asta. Doar așa, cât să vă amintiți. Cu plecăciune, să le puteți urma cu inimă curată. Vă sunt străbune doară...

Și baba înălță linguroiul, cel cu care îl mânase pe cerb, și cu care învărtea în ceaun. Făcu un gest larg, stânga-dreapta, de ziceai că șterge cu el văzduhul. Că trage o draperie, o perdea de nori. Că alun-gă cele văzute și dă la iveală ceva ascuns, nevăzut. Și chiar asta s-a petrecut.

A apărut îndată, întâi neclar, apoi limpede, o încăpere. Acolo în pădure. Și, parcă printr-un fum ușor, mișcau într-însa două făpturi. Una înaltă, nițel osoasă, cu umeri ascuțiți și gesturi ce dovedeau că se prețuiește pe sine. Nici iuți, nici lente, cumpătate. I se întipărise pe chip un zâmbet subțire, printre riduri și ridulețe. Toca pătrunjel pe un dog de lemn curat. Poate nou, poate lustruit și frecat zdravăn. Avea fustă plisată de tergal și papuci cu ciucur. Bluziță albă, albă de nylon, acuși dată jos de pe culmea de rufe. Se vede c-o spăla zi de zi. Nu purta în bucătărie șorț, că bucătărie se afla acolo. Era impecabilă, ar socoti naratorul. Cealaltă, da, purta. Un șorț mare, mare, cam plin de pete, peste o burtă grăsană, care se zguduia des, fiindcă femeia rădea cu foc una-două, sporovăind. Brațele ei plinuțe erau ca ștampilate cu arsuri de la cuptor, care mai vechi, care mai proaspete. Fața îi lucea, de la aburul ce se ridica din cratițe, iar pe lângă buze păstra urme din sosul ce tot gustase. N-avea zbărcituri mai de loc.

Și despre ce credeți că aveau de vorbit? Despre bărbați! În general și în special despre cei din viața lor. Acum, că se aflau mai la capăt de viețuire, scoteau din ascunzișuri și pe cei neștiuți de nimeni sau întâmplători. Nu erau mulți, nu, dar ele, hop, se opreau din cele ce făceau și rămăneau o vreme cu mâinile în solduri. Se prăpădeau de răs. Uneori, își dădeau coate. S-a dovedit cu unul dintre zburători fusese același. Le iubise pe amândouă, iar ele pre dânsul și recunoșteau că fusese o leacă de suferință atunci. Îl simțiseră crai. Dar, pe încetul, au căpătat o expresie gravă. Au devenit serioase tare și chiar înfiorate. Au lăsat moale tonul sugubăț al vocii. Oftau, recunoscând ceea ce tocmai spusese Baba. Că bine ar fi fost să fi știut rostul sfânt al acelei clipe. Îi spuneau clipă, fiindcă așa și era pe canavaua vieții. Numai de fusese sfântă, ar fi atârnat adânc, cu rost, și totul s-ar fi rotit în jurul ei.

Imaginea începu să se vâlurească, să se destrame, dar vocile bătrânelor răsunau încă. Se mai auzeau vorbind și cele rostite pluteau peste pădure, se furișau printre pomi, rămăneau agățate în tufe. Astfel că aveau aer de sentință vorbele, de axiomă, și cereau tăcere. Fără doar și poate era deplină tăcerea, fără foșnet, fără vânt, fără murmur. Nu se amesteca nici măcar ciripit de păsărele.

Spuseseră cam așa: Se zice că bărbatul nu se îndrăgostește de sufletul femeii, numai de trup. Ba chiar de suflet. Fiindcă o femeie fericită strălucește, iradiază. Una care nu-i împăcată cu ea însăși, nu-i fericită. Și poate fi oricât de splendidă. Nu atrage. Poate scurt, trecător și-o uiți...

Fetele stăteau pironite, iar Baba, aplecată, desena alene tot felul de semne. Desena în țărână. Cu coada linguroiului. Se ridică, își scutură colbul de pe fustanele și, c-o privire absentă, de parcă nu mai era acolo, de față, își luă rămas bun.

— Mă duc de-acuma, am treaba mea, merg să-mi caut înaintașele. Hotărâsem de mult asta, dar am adăstat pentru voi. Știu însă c-o să vă descurcați, o să luați hotărârile cele bune, iar eu am să vă veghez... Grija mare însă la bărbatul furișat în pădure. Nu-i tăietor de lemne, nu-i păstor de oi, nu-i neguțator de piei... O să vedeți voi.

Și dispăru.

Stefan Manasia

Christian Kracht. Un strop de thanatologie elvețiană

„Cuvântul «capodoperă» e oarecum banalizat, prin exces; în cazul romanului krachtian – magistral transpus românește de Andrei Anastasescu –, nu am altul mai bun la îndemână.” E fraza care încheie recenzia lui Emilian Galaicu-Păun, pe blogul Radio Europa Liberă Moldova (din 24 iulie 2023), la romanul *Morții* al lui Christian Kracht. Cartea a apărut în luna iunie a.c. la editura Cartier. O recenzie suplă, de *cficionado*, pentru acest roman-bisturiu (de aproape 160 de pagini, tipărite cu corp mic), al treilea editat în română, la Chișinău, după *1979 și Imperium*. Tot în colecția „Biblioteca deschisă”, cu același design sclipitor, recognoscibil în masa editurilor românești.

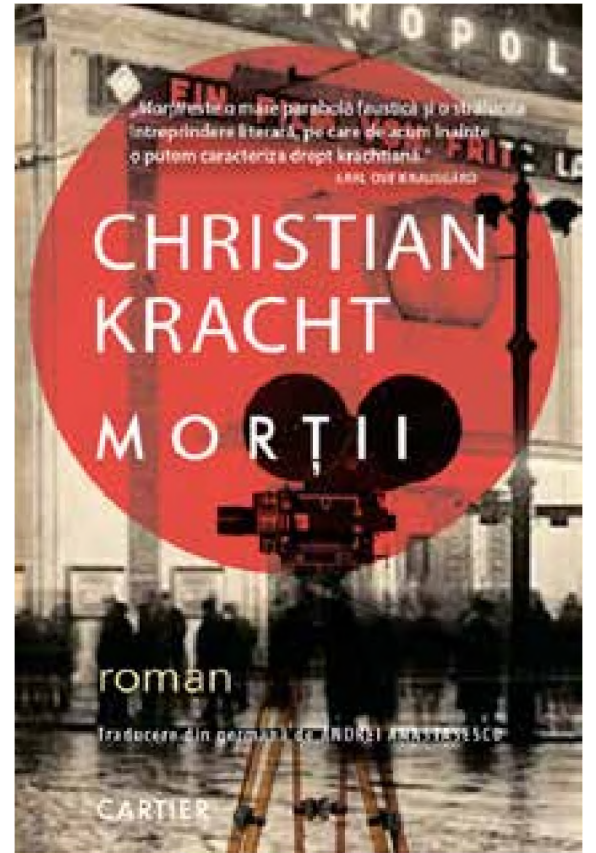
Am citit de două ori recenzia, suficient de eliptică încât să-mi deschidă sinapsele în fața biografiei și literaturii lui Christian Kracht, prozatorul elvețian de limbă germană, născut în 1966. Wikipedia compune portretul unui adevărat star dandy al culturii pop, expat înrăit (a trăit din Los Angeles pînă în Kathmandu sau în Kenia și din Buenos Aires în Florența, dar pe unde nu a umblat?), jurnalist și editor al unui eclectic magazin literar, *Der Freund*, autor de reportaje și romane controversat. *Imperium* (2012) îl propulsează în centrul unui scandal legat de apartenența sa la extrema dreaptă (Daniel Kehlmann și Elfriede Jelinek, printre alții, resping acuzațiile de rasism adresate lui Kracht). Controversele, știm de la Houellebecq, doar promovează cartea și *star.fică* autorul.

Citind *Morții*, descopăr stilul ambiguu-dezabuzat și plăcerea de a inscena o contraistorie care să ofenseze atât pe adoratorii extremei drepte camuflați sub diverse acronime (și) astăzi, cât și pe democrații atenți la orice (re)interpretare – ambiguă sau neconformă – a singeroșilor ani 1930-1940. Lui Kracht nu pare să-i pese nici atunci cînd inventează/modifică/manipulează biografii: chiar dacă Charlie Chaplin, aici reinventat ca rasist și criminal fără scrupule, a fost, în realitate, supervedeta artistică a aliaților în timpul celui de-al doilea Război Mondial, dar și victima vînătorii de vrăjitoare împotriva comuniștilor imediat după. Kracht are în sînge sadismul literar, plăcerea (sau știința de marketing a) scandalului: de la Sade la Thomas Bernhard unora le șade bine să insulte în literatură; și, firește, să spere la aplauzele unor cititori iconoclaști, inteligenți.

Fraza îi vine din W.G. Sebald (dar nu la pachet cu moralitatea percutantă a germanului anglofil) și din Jünger (mai degrabă, pe urmele acestuia distilează Kracht enunțurile pînă aproape că proza se dezintegrează în poem simbolist, în descriere onirică, halucinație, delir). Privește, apoi, maleficii ani '30-'40 printr-un caleidoscop: numai că prin cioburile colorate vedem mai limpede decît în realitate, elvețianul avînd știința de a construi

fragmentar, de a alege nuanța perfectă, detaliul elocvent, surprinzîndu-te adesea – ca la un test de cultură generală – cu enciclopedismul cunoașterii sale venite, firește, din deceniile de călătorii și chiar de *viețuire în afara Europei*; pentru că tocmai efectul acesta de stranietate îl emană fiecare pagină din proza lui. Autorul spune Berlin și ne pomenim, ca și narcotizați, în cabaretele infestate de naziști sau în sediul UFA, în cabinetele puterii din metropola care se demonizează accelerat. Aceași știință de a crea din (foarte) puțin efecte persistente, cînd evocă Elveția mercantilă, seminazificată. Tot astfel, nu avem un simplu roman cu și despre Japonia, ci un roman îndrăgostit, impregnat de Japonia. Nu avem o simplă biografie (fictivă) a unui regizor de film elvețian, Emil Nægeli, ci un întreg aparat de (re)cunoaștere a cinemaului mut, a cinemaului de artă, politic, o teorie cinematografică înscenată parodic & paranoic de naratorul krachtian: „Trebuie să vină cu ceva nou, ceva ce n-a mai existat înainte, opera trebuie să aibă neajunsuri, da, exact aceasta e esența; nu mai e suficient să creeze prin film o membrană transparentă ce i-ar îngădui, poate, *unui* spectator dintr-o mie să deslușească minunata și obscură lumină magică din spatele lucrurilor. Trebuie să creeze acum ceva care să fie nu doar suprem artificial, ci și capabil să se oglindească pe sine.[...]Mai degrabă, își spune el, trebuie să plănuiască o metafizică a prezentului în toate fațetele ei, pornind din interiorul timpului.” (p.114)

Nægeli se desăvîrșește – artistic & existențial – deambulînd prin Japonia, trecînd cu nonșalanță de la luxul primelor zile la pauperitatea extremă, de ronin hăituit, a ultimelor, surfînd răul unei iubiri neîmpărtășite cu baltica ariană Ida, filmînd-o în secret pe Ida în copulație cu Masahiko Amakasu, estet germanist și cineast etc. Dar firele de mătase ale acestei narațiuni nu se destramă, divagațiile



și nucleele epice sînt împletite într-o scriitură elegantă. Geniul (adevărat) dispore cu rolele sale de film, cu camerele sale, cu solipsismul său, mai întîi în Japonia rurală, pe urmă într-o Elveție incapabilă să-i recunoască măreția; în schimb melodramaticul, umanistul Chaplin – scăpînd ca prin farmec dintr-un atentat al militariștilor niponi – se întoarce (fără să înțeleagă nimic, ne comunică printre rînduri naratorul) în Los Angelesul șampaniei, dolarilor, aurului...

Aruncat peste bordul feribotului în largul Pacificului, prin dreptul arhipelagului hawaian, Masahiko dispore – asemeni întregii colecții de *morți krachtieni* – ca un estet alintat, totuși, nepermis de mult de lumina blîndă, de întunericul, de căldura, de frigul, de glasurile, de șoaptele terestre, ca un estet lăsat să guste prea multă vreme toată dulceața și toată amăreala fluxului vieții. Viață care, iată, i s-a scurs atît de delicat printre degete: „nimic nu-i fără sens, își spune, închipuindu-și cum e aruncat, în cele din urmă, pe o plajă de valurile ce spumegă deasupra lui, spărgîndu-se lin, în clocot istovit, aproape fără sunet; acolo, pe țărîm, vede raci și scoici, și pietre, palidul schelet palpabil și perceptibil al pămîntului, iar sus, desfășurîndu-se într-un albastru ce-i taie răsufierea, darul infinit al cerului.” (p.144)

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Claudiu Groza

Reluarea unui festival legendar

Festivalul Internațional al Artelor Scenice BITEI de la Chișinău a ajuns în această vară la a 13-a ediție și s-a dovedit, în ciuda întreruperii sale în ultimii șase ani, același eveniment cosmopolit, inovativ, valoros care a fost și înainte, acum însă câpătând un plus de strălucire, anvergură și versatilitate artistică.

Evenimentul a fost organizat de Teatrul Național „Eugene Ionesco”, prin implicarea majoră a Ministerului Culturii din Republica Moldova, sub înaltul patronaj al Președintei Maia Sandu. Nu menționez gratuit aportul ministerial: într-o discuție informală cu oficiali guvernamentali și manageri teatrali am aflat că Ministerul Culturii are o deschidere de admirat pentru proiecte cu miză internațională, care să integreze cultura de peste Prut în dinamica europeană. Și nu au fost doar declarații de intenție: între timp am aflat și de organizarea unui alt eveniment cultural major la Chișinău, chiar la începutul lui septembrie.

Programul BITEI a cuprins spectacole de teatru din Republica Moldova, România, Ucraina, Japonia, Coreea de Sud, China, Spania, Italia, Polonia, Gruzia, expoziții și filme.

Sejurul meu teatral la Chișinău a început cu o... *Terapie clasică* (MozART Group, Polonia), un savuros concert, inspirat teatralizat de cei patru formidabili muzicieni. Cu puține vorbe și multă muzică și mișcare scenică, cu un umor irezistibil și momente de virtuozitate muzicală uimitoare, interpreții (Filip Jaslar, Michal Sikorski, Pawel Kowaluk și Boleslaw Blaszczyk) au realizat un soi de „traseu” sonor și plin de tâlc printre creațiile memorabile ale muzicii clasice universale. Minunat.

Alexandru Jurcan

Atelier 29

Când vine luna iunie, se îngrămădesc cele mai tentante evenimente: FITO la Oradea, TIFF la Cluj și *Atelier* la Baia Mare. Încerc să fac un slalom, să nu ratez esențialul. Cel mai vechi festival internațional de teatru din România – *Atelier* – a ajuns la ediția 29 și s-a desfășurat în Baia Mare, în perioada 10-17 iunie 2023, structurat pe formule diverse, tinzând spre un oarecare nonconformism, în spații neconvenționale, instaurând arta actorului din secolul XXI. Inițiatorul festivalului este dramaturgul Radu Macrinici (și directorul Teatrului Municipal din Baia Mare), care se bucură mereu că a unit teatrul independent cu teatrul de repertoriu, teatrul dans cu teatrul de obiecte, teatrul instrumental cu teatrul gestual. Macrinici scrie că „tot ce pot să sper e că teatrul românesc care inovează și caută noi formule de expresie teatrală e un vulcan adormit și

M-a frapat și intrigat abordarea cam neaoșistă și indecisă estetic, cam prolixă și inutil solicitantă pentru actori a regizorului Mihai Țărnă în *Macbeth* (Teatrul fără nume, Chișinău). Cumva, montarea mi-a evocat cel puțin un spectacol basarabean din cele văzute acum peste 20 de ani, în care – la fel ca aici – un soi de efect rustic (aici cred că e involuntar, pur și simplu), adjuvat de lexicul textului, făcea din *Regele Lear* un bizar basm românesc...

Aceeași senzație am avut-o cu *Macbeth*. Spectacolul are momente foarte bune, plastice, impecabil construite, are partituri actoricești acute și acurate, dar dă impresia unei „lăcomii” regizorale necontrolate. Pare că Mihai Țărnă a vrut să bage aici de toate: conflict shakespearian, costume populare, efecte speciale surprinzătoare (din păcate unele rizibile), și mult timp. Mult din timpul spectatorului, adică, mai degrabă fără rost decât cu sens. Dacă ar fi fost mai comprimat și mai atent controlat conceptual, *Macbeth* putea fi un spectacol de remarcat, pentru că are astfel de premise. Așa, m-a intrigat doar, mai ales că e producție a unui teatru cunoscut în Chișinău ca inovativ, iar regizorul a montat destulă dramaturgie contemporană. Probabil că aici miza a fost nițel prea ambițioasă.

Cameristele de Jean Genet e unul din (puținele) texte dramatice de care mă feresc. De aceea, varianta propusă la BITEI de regizorul Hwang Woon Ki și mai ales de actrițele Woo Hyeonji și Won Soyeon (Cultural Production DOMO, Coreea de Sud) m-a cucerit prin ingeniozitatea construcției și simplitatea convingătoare a interpretării. E un spectacol minimalist, care mizează foarte mult pe mișcarea scenică și

nu unul stins”. Exact în această perioadă Teatrul Municipal împlinește 70 de ani de la prima sa stațiune. Festivalul *Atelier* este un festival cu premii, are caracter internațional și, în afară de spectacole, cuprinde colocvii, lansări de carte, expoziții, concerte, workshop-uri etc. Am scris în fiecare an despre festivalul *Atelier*. Îmi recitesc articolele... *Atelier 25, Atelier 26, Atelier 27, Atelier 28...* Între 10-17 iunie fluxul de spectatori emană o energie descătușată. Mă întâlnesc cu Ioana Crăciunescu, Teodora Herghelegiu și Victor Scoradeț, care fac parte din juriu. Festivalul e minuțios organizat: cazare, broșuri, amabilitate. În oraș, afișe lungi, pe pânză, anunță evenimentul. Ne așteaptă teatru-gestual, teatru documentar, instalații umane și *performance*-uri.

Teatrul *Regina Maria* din Oradea a prezentat *Fiul* de Florian Zeller în regia lui Bobi Pricop.

expresivitatea fizică, cu textul redus la un fir roșu al intrigii și o plasticitate vizuală (a decorului, costumelor și eclerajului) cu totul specială. E un fel de experiment teatral, dacă vreți, care combină abil și sugestiv, doar din câteva elemente, semnificațiile, de la cea a supunerii necondiționate la cea a răzvrătirii, de la cea a sărăciei extreme la cea a opulenței. Un spectacol de ținut minte.

Codificat în două registre – cel al dansului și cel al mentalității asiatice – *Ncja Ncja* (regia Jung Hana, Dancing Chuim, Coreea de Sud) a lăsat spectatorul în largul propriei intuiții și simțiri printr-o propunere de teatru-dans ludică și hieratică totodată. Particularizat de amprenta culturală, spectacolul a atras atenția prin mișcarea protagoniștilor și cromatica sa specială.

Nu mai puțin codificat, de altfel, dar mai narativ, s-a dovedit *Stafia Gemanyo* de/regia Takuma Shuehara (Compania Teatrală Obonro, Japonia). Povestea unei companii teatrale medievale, care invocă prezența unui spirit socotit tutelar și inspirator este pretextul acestei montări care include o dinamică de joc precipitat-fracturată (pe care noi europenii o asociem *patternului* extrem-oriental), elemente de interacțiune cu aparență conflictuală, un anume exces al reacțiilor. Impresionantă a fost performanța fizică a celor patru actori și capacitatea lor de a alterna registrele de joc.

Cel mai puternic și emoționant spectacol văzut la Chișinău a fost *Legenda despre Narayama* după Shichiro Fukazawa (Compania Teatrală 1980, Japonia). Subiectul său este destul de cunoscut: tradiția rurală japoneză prin care bătrânii trebuie să se retragă la un moment dat pe un munte, pentru a nu fi o povară pentru familiile lor. O poveste prin sine frisonantă, accentuată în acest spectacol de o frumusețe și o tristețe copleșitoare prin folosirea tehnicilor teatrale tradiționale, de mare simplitate, practicabile, pânze, bețe, costume foarte discrete, dar care toate imaginează un întreg univers. *Legenda despre Narayama* (regia Yukio Sekiya) nu a fost doar o demonstrație de tehnică teatrală specifică, ci a conținut, prin vultele intrigii, și un foarte puternic discurs etic despre resemnare, acceptare, justiție și nedreptate, rectitudine morală și lașitate, tărie și slăbiciune de caracter, eșec personal etc. Un spectacol incandescent de frumos, complex și cuceritor prin emoția sa purificatoare. ■

În rolul tatălui, actorul-fetiș al teatrului, Richard Balint, care joacă pentru prima dată alături de fiul său Robert Balint (fiul din piesă), elev de 13 ani la Colegiul Național *Iosif Vulcan* din Oradea. Nicolas e un adolescent la vârsta complicată a clarificărilor interioare, cu haosul traumelor sulfuroase, între părinți divorțați, oscilând între sentimente contradictorii. Extrem de sugestivă scenografia semnată de Oana Micu. O încăpere în forma unui triunghi isoscel, un alb imaculat, invadat de invazia păpușilor-animale negre, premonitorii. Metafore recunoscutibile.

Teatrul de Nord Satu mare a jucat *Nunta* – spectacol de teatru stradal, în regia lui Victor Olăhuț. O propunere nonverbală explozivă, în registru burlesc, cu mimi autentici, cu gaguri bine direcționate, vizând universalul, dar și autohtonul (o găină stă legată și cuminte în „bucătărie”). M-a impresionat *Fresh Air* – un spectacol de teatru gestual, jucat la Colonia Pictorilor de Compania *Anna Confetti* din Spania. Performeri: Rosita Calvi, Tere Sola, Anna Confetti. Regia: Pep Vila. Trei personaje, un scaun uriaș și burlescul la el acasă, satirizând prostia și îngustimea umană, în hohotele de râs ale spectatorilor.

O piesă de neuitat: *Schmürz*, o „nebuie de teatru fizic” după Boris Vian (Teatrul *Szigligeti*

Oradea). Regia și coregrafia: Györfi Csaba. Un spectacol nonverbal cu mesaje percutante. O familie obișnuită. Fug de ceva, valizele sunt mereu pregătite. Un coșmar, din care ei încearcă să fugă. Conviețuiesc cu Schmürz, cu faptele nemărturisite, cu „scheletul din dulap”. Ce este acest Schmürz aici în spectacol? O caracatiță-păianjen, în vult coregrafice stranii. Culoare neagră, magnetică. Să fie Moartea? Conviețuiești cu ea? Nu-ți poți omori propria moarte... doar ea pe tine. O poți îmblânzi? Deodată se îngustează spațiul, un perete vine spre noi. Ca în *Spuma zilelor* (tot Boris Vian, desigur). Amenințarea plutește deasupra valizelor (metafora plecărilor). Kafka, Ionesco, Chaplin – toți la un loc, într-un spectacol cu adevărat frisonant, cu accente premonitorii.

Teatrul Municipal Baia Mare a ales pentru festival *Defini*, după *Singurătatea pietrelor* de Flavius Lucăcel. La el burlescul coabitează cu absurdul, vocile se întretaie, realul cedează oniricului. Mi-am dat seama că adevărații lui receptori aparțin unui secol viitor, că el, Lucăcel, e un premergător bizar, dar fertil, necesar, implicat. Am priceput deodată că vocile care se întretaie în piesele sale suntem chiar noi. Ne-am familiarizat cu ludicul sprijinit de burlesc, ba chiar cu dilatarea realului. Lucăcel dărmă, sintetizează, reclădește, rănește și vindecă. Regia spectacolului: Adina Lazăr (care a rescris piesa). Scenografia: Mihai Vălu. Un acvariu și șase personaje (în piesă sunt trei). Un copil autist, o „povară” pentru familie, o magie acvatică, plus proiecții multifuncționale. De sus, o ploaie terifiantă de medicamente. La final, acceptarea: familia va purta măști de delfini. Joacă excelent Raul Hotcaș, Andrei Dinu, Inna Andriucă, Sanda Savolszky, Denisa Blag, Alexandra Sabrina Vanci.

Teatrul de Nord Satu Mare a jucat cu publicul pe scenă piesa *Pomona* de Alistair McDowal, în regia lui Andrei Dinu. Scenografia: Anda Pop. Un spațiu de joc multifuncțional, cu diverse stratificări scenice, care permit mutarea rapidă a acțiunilor. Pe ecran, un fel de nori tensionați. Muzică angoasantă. O lume a violenței, a întunericului. Crime, tenebre, subsoluri, ucigași plătiți, încăierări, insecuritate. Ușa și aburii dantești din final – un onirism cu accente de *thriller*.

Despre celelalte spectacole, cu altă ocazie.

Premiile Festivalului Internațional de Teatru „Atelier” 2023

Premiul „Gheorghe Dinu” pentru scenografie: Anda Pop, pentru scenografia spectacolului *Pomona*, Teatrul de Nord Satu Mare;

Premiul pentru coregrafie: Alba Blanco & Sara Gil pentru coregrafia spectacolului *Aigua*, XA Teatre Valencia, Spania;

Premiul pentru cea mai bună actriță: Sebők Maja pentru rolul Constanze Weber din spectacolul *Amadeus*, Pincszinhaz (Ungaria) & Aradi Kamaraszinhaz;

Premiul pentru cel mai bun actor: Ciprian Chiricheș pentru rolul Louis de Rougemont din spectacolul *Naufragiat*, de la Teatrul „Maria Filotti” Brăila;

Premiul special al juriului: spectacolul *Fresh Air*, Compania Anna Confetti (Spania);

Premiul pentru regie: Tapasztó Ernő, pentru regia spectacolului *Amadeus*, Pincszinhaz (Ungaria) & Aradi Kamaraszinhaz;

Premiul pentru cel mai bun spectacol: *Schmürz*, Teatrul Szigligeti Oradea.

Oana Pughineanu

Viața la țară

Cu veșnicia care s-a născut la sat am avut contacte constante din copilărie. Fac și eu parte din generația de copii care aveau bunici și străbunici la „sat”, adică undeva foarte aproape de oraș, dar cu grădină, cu animale, cu caznele agriculturii care dacă nu era „de subzistență”, era cu siguranță de mici dimensiuni, cu cheltuieli mari și profituri ne semnificative în bani sau produse, dar care stârneau, în ochii lor, o bucurie neînțeleasă pentru mine. Era ceva obținut „din al nostru”. La o adică era ceva în plus față de ce îți putea oferi alimentarea de la oraș. Dar mai mult decât orice era dragostea bunicii și străbunicii pentru cultivarea pământului. Grădina și casa erau locul lor pe lume. Din nou, sentimente care mi-au rămas străine până în ziua de azi. Nu m-am putut niciodată simți atât de atașată de o cameră și nici de ratele sau chirii care o făcea să fie „a mea”. A sta într-un loc, dacă ar fi să traduc în limbajul bunicii sentimentul pe care mi-l dă, înseamnă „a fi uitat acolo de Dumnezeu”. A sta într-un loc e un blestem. A te simți acasă însemna să accepți un destin sisific al zilelor egale, în orașe betonate în care nu se întâmplă niciodată nimic, în ciuda sutelor de „evenimente”. Verile sunt mai negre decât iernile în aceste orașe de când rețelele de socializare ne îngroapă în paradisuri en gross. Poți să-ți ocupi timpul cu cărți, filme, nimic. Încet-încet, te reîntorci mental la curtea și grădina bunicii. Poate că acolo ai putea face ceva, ceva al tău. Să plantezi o floare, să faci un porumb fiert cules din grădină, să ai o găină pe care să o iubești și să nu-i rupi niciodată gâtul. Să-ți petreci după-amiezile pe un pat vechi scos în pridvor, ascultând fluxul continuu al mașinilor, câteva păsări și urletele sătenilor care vor să le alunge plus muzica la maxim a vecinului mereu bine-dispus. Aerul ar fi totuși mai bun, chiar dacă ar fi contaminat când și când de cancerigenele plastice arse alături de cine știe ce alte deșeuri. Îți lași mult timp pentru tine. Așa că renunți la kauflandul din oraș și mergi doar la bolda din sat (de fapt, cele trei minimarketuri cu prețuri de Cluj). De câte ori ieși pe ușă vecina din față iese și ea. Mereu cu plasa de plastic goală (și la dus și la întors) și mereu doritoare să-ți spună neapărat ceva. La zece case mai încolo o altă vecină vrea neapărat să-ți spună și ea ceva. Totul e legat de averi. Ce cui rămâne. Da? Nu mai spune? Eu am auzit că i-au luat casa pocăiții. Dar când se pune parastas? Știi... lumea vorbește. Păi oricum vorbește. Nu? La înmormântare n-a pus nimeni cele patru ștergare nege la lumânări. Ah! Și nu poate intra mortul în rai din cauza asta. Dumnezeu, ziditorul universului, numără toate zilele lui Dumnezeuști ștergare. E mai rău decât un supercontrol cfr. Dar masa a fost faină. Toată lumea s-a mirat că ai făcut așa masă faină pentru mătușa. La Peștișorul de Aur. Restaurant cu lac și pensiune cu piscină. Lux. Preotul a rămas uimit de brățara ta roșie. Dar nu e roșie dragă vecină. Nu e nici brățară. E un fir de ață portocaliu fosforescent cu o broscuță metalică decolorată, amintire de la Mamaia. Nu e brățara aia evreiască la care s-a gândit popa. Suntem bântuiți de multe duhuri rele, dar duhurile de la Mamaia sunt inofensive, normale, vor doar bani. Dacă

domnul părinte e nemulțumit poate transforma vodca în apă când vine la parastas. Nu vecină. Nu uit. Încă 50 de lei la domnul care trage clopotul. O seară frumoasă. Ne vedem mâne când vom merge din nou împreună la boldă. Sau vii să-ți dau un suc „La școală”? Vai de mine! Nu mă duc eu acolo! De la 6 dimineața vin muncitorii și pensionarii să-și ia cafeaua cu rom, să mai comenteze despre pantaloanașii scurți ai adolescentelor din stația de autobuz (în caz că nu sunt chiar nepoatele lor). Veșnicia de la sat încă nu a înglobat în programele ei culturale cursuri despre cat-calling. Și nici femeile care merg la terasă să bea o bere. Adică „La școală” (pentru că e lângă școală), un hangar al fostei cooperative, împărțit din motive pe veci necunoscute în două părți, absolut identice. Două baruri cu terasă și obiecte ciudate de vânzare: sare de baie în culori atomice, tablouri motivaționale (gen Live, Love, Laugh), na-politane din timpuri prerevoluționare, pitici de grădină hipermoderni (sub formă de ciuperci și capete roz de femei) turnați de soția baristului, cafea la doi lei și postere cu domnițe despuiate făcând reclamă la vodca V33. În jur case aranjate, flori atârând ca „în felicitări”, iarbă tunsă și curățată obsesiv, zi de zi. Un fel de Viscri fără regi. Zeci de camere în care probabil nu a intrat nimeni în ultimii 40 de ani (poate doar ultimii morți care se mai țineau 3 zile în casă). Camerele bune, pentru ocazii, cu bibelouri și servicii aurite aduse din Ceholsovacia. Fețe de perină și vechi păături făcute de mână, dezinfec-tate anual. Căinii ținuti în lanț și hrăniți cu te miri ce. Icoane. Mult întuneric. Animale microscopice preistorice pe care le inhalezi în fiecare noapte nedormită, auzind toți morții casei care vin să rânduiască ce ai hândălit tu peste zi. Dar nu există așa ceva. Prostii! Fă un scroll pe instagram. Vezi niște unghii tehnice, niște plaje cristaline. Viața de apoi e aici. Aici unde te poți lăsa uitată de Dumnezeu (ți-ai cumpărat de la oraș un prosecco pentru ocazia asta specială). Și mai e de făcut gardul, podul, de curățat via, poate de pus o roșie, un bujor, de luat o găină pe care să o iubești și să nu-i rupi niciodată gâtul...



Árpád Rác

Lampă la fereastră, 80x80 cm

Dan Mihalcea

Cinema, corp, gest, acțiune

Cinematograful a găsit întotdeauna resursele necesare pentru a se reinventa, curiositate la început și apoi artă, „ca fiu al geniului francez, reprezentat de frații Lumière”, spunea Geo Saizescu.

„Cinematograful s-a impus ca o reconstituire cât mai veridică a acțiunii. Decorul cinematografic a abandonat formula convenționalului teatral, și decorurile, chiar cele construite pe platou, își propun de cele mai multe ori, un maxim de autenticitate”, afirmă Ion Barna în *Lumea filmului*. Cinematografia modernă folosește decorul nu ca pe un fundal al acțiunii, ci ca pe un mediu al ei. Decorul a căpătat, astfel, o nouă dimensiune și participă activ la compunerea imaginii cinematografice, mai spune Ion Barna.

În cinematografia actuală există o tendință de a simplifica povestea și a reduce mult numărul personajelor. Toate acestea în favoarea unei dramaturgii mai apropiată de text, mai vizuală. Tom Hooper, Yorgos Lanthimos, Dong-hyuk Hwang, Lars von Trier, Galder Gaztelu Urrutia, Tim Mielants sunt câțiva regizori care preferă o structură narativă prin care urmăresc performanța jocului și reduc narațiunea la corpurile actorilor. Creația artistică pune accentul pe interpretarea actorilor ca element formal și tematic, demonstrând o preferință pentru un stil care nu urmărește unificarea tuturor episoadelor, un stil semaforic, cum îl numește Ion Barna în *Lumea filmului*, dar deschide narațiunea la momente care depășesc consistența dramaturgică. Lars von Trier realizează acest lucru în două filme, *Melancholia* și *Nymphomaniac*.

Gilles Deleuze face o distincție între cinemaul acțiunii, imagine-acțiune, și cinemaul trupului, imagine-afecțiune, care privilegiază gesturile și atitudinile personajului în dezvoltarea complotului. Cinemaul corpului, definiția lui Gilles Deleuze, se concentrează pe conceptul lui Bertolt Brecht despre *gestus*, cuvânt din latină, care, ca „întruchipare a unei atitudini, poartă cel puțin două semnificații distincte în teatrul lui Brecht: în primul rând, descoperirea sau dezvăluirea motivațiilor și tranzacțiilor care stau la baza unui schimb dramatic între personaje; și în al doilea rând, narațiunea epică a celui personaj de către actor (indiferent dacă este explicit sau implicit)”.

Stilul pantomimic din filmele lui Trier îmi amintește de teatrul mut transpus cinematografic, sugerând senzații și idei. Despre acest lucru Ion Barna spune că „simplitatea pantomimică din filmele lui Mack Sennett care capătă mai târziu o nuanțare poetică în cazul lui Chaplin și ajunge până la stilizarea modernă a lui Tati, la care gestul pantomimic cuprinde acțiune și poezie, dar și o semnificație în plus, prin raportarea ei la tematica filmului sau a secvenței”.

Conceptul lui Brecht de *gestus* se referă la o acțiune fizică potrivit căruia actorul devine



Dogville

personajul pe care îl întruchipează. O acțiune gestică minimizează trăsăturile psihologice ale personajului și oferă o simplificare a caracterului acestuia printr-o expunere a atitudinilor și posturilor care permit publicului să pună accentul pe caracteristicile sociale ale individului în locul celor psihologice.

Deleuze spune că Brecht este cel care a creat noțiunea de *gest*, devenind esența teatrului. Pentru el gestul ar trebui să fie social, deși recunoaște că există și alte tipuri de gesturi.

Gesturile emblemă, ilustratorii și adaptatorii, cele care exprimă stări emoționale, care reglează interacțiunea sunt facilitate de spațiul și timpul interacțiunii care pot să modifice calitatea comunicării.

Antropologul american Ray Birdwhistell, citat de Georgeta Corniță în cartea *Comunicare și semnificare*, „pune bazele unei noi științe: aceea a comunicării prin gesturi sau kinezica (gr. Kinesis=mișcare). Teza pe care o propune Birdwhistell privește gestualitatea ca un fel de instanță între cultură, în sens antropologic, și personalitatea umană”. Legat de acestea, Georgeta Corniță aduce în discuție termenul *proxemica*, o nouă știință care are ca domeniu de studiu gradul de apropiere/depărtare ales sau impus vorbitorului. „Caracteristicile locului, includerea protagoniștilor în spațiu, raportul pe care ei îl stabilesc cu acest spațiu sau cu obiectele pe care le conține, cu starea atmosferică sau cu timpul constituie tot atâtea repere în stabilirea unei strategii comunicative eficiente.”

Cele 24 de fotograme reproduc prin iluzia mișcării o translație a unor părți în spațiu unde are loc o schimbarea calitativă într-un întreg, într-un cadru, sau cadraj cum îl numește Deleuze, care cuprinde toate elementele prezente în imagine, pe care Pier Paolo Pasolini (poet, romancier, eseist, jurnalist, pictor, ateu cu înclinații marxiste și homosexual declarat) le numea *cineme*. Într-un eseu din *Cinema poetic*, scris în 1965, Pasolini vorbea despre faptul că scriitorul alege cuvinte din dicționare așa cum ar alege obiecte dintr-un

sertar și le clasifică. Cineastul nu are un dicționar din care să extragă imagini aranjate, el trebuie să extragă o imagine-semn din memoria sa, să o clasifice și să îi adauge înțelesul potrivit într-un context.

„Pe scurt, cinematograful nu ne oferă o imagine căreia i-ar adăuga mișcare, ne oferă, în mod nemijlocit, o imagine-mișcare.” În baza analizei, Deleuze susține că „mișcarea nu face decât să exprime o „dialectică” a formelor, o sinteză ideală care îi conferă ordine și măsură. Mișcarea, astfel concepută, va fi deci trecerea reglată de la o formă la alta, adică o ordine a imaginilor sau a momentelor privilegiate, ca într-un dans”.

Necesitatea analizei cu privire la expresivitatea mișcării care, evident, creează modificări structurale și de expresie este necesară și o susțin ca fiind un fapt de viață din care face parte și filmul iar acest lucru este explicat de Rudolf Arnheim, teoretician al artei și filmului: „expresia și înțelesul lui derivă în întregime din acțiunea forțelor perceptuale. Orice linie trasă pe o coală de hârtie, ca și cea mai simplă formă modelată din lut se aseamănă unei pietre pe care o aruncăm într-un lac. Ea tulbură repaosul și modelează spațiul”.

Filmul *Dogville*, scris și regizat de Lars von Trier, este filmat în întregime într-un hangar din Suedia în așa fel încât să semene cu o scenă de teatru. Scenografia este minimalistă în timp ce actorii joacă realist într-un decor care este mai degrabă sugerat. Când intri în convenția filmului acest lucru nu te mai deranjează. Acțiunea se desfășoară cu mijloace austere ca într-o piesă de teatru unde procesul artistic constă în exprimarea ideilor abstracte care stau la baza experienței de viață a spectatorului. Asceza estetică în ceea ce privește latura vizuală din *Dogville* dar și în *Manderlay*, un alt film al lui Trier în care se continuă acțiunea cu o altă actriță în rolul lui Grace, Bryce Dallas Howard, precum și referințele la practica teatrală a lui Bertolt Brecht, dă naștere la un gen de filme personale prin implementarea decorului minimalist. Această anulare voluntară a decorului într-un spațiu în care volumele în mare parte sunt reprezentate prin linii desenate pe pardoseală, unde un câine desenat latră, unde florile prezente în răsaduri marcate prin forme paralelipipedice trasate și ele pe pardoseală au miros și culoare, este un mod personal de expresie filmică.

Trier include, evident, referiri la teatrul epic al lui Brecht, în timp ce abuzul intenționat al lui Yorgos Lanthimos urmărește și el o practică similară și mută interesul de la acțiune la gest în filmul *Canin*. El urmărește să evedențieze prin sistemul de limbă și angajarea lui relaționată cu corpul interpreților, un mijloc de descoperire a gesturilor sociale cu referiri evidente la Brecht. Corpurile actorilor sunt mijloacele prin care cineastul captează cele mai obișnuite aspecte ale comportamentului uman pentru a le analiza atent. Opera lui Lanthimos este puternic influențată de cinematografia post *Dogma 95* a lui Trier, prin înclinația către o estetică minimalistă care este menită să manipuleze jocul actorilor în vederea explorării lucrurilor, în loc să comunice afirmații dramaturgice lipsite de ambiguitate, așa cum se procedează în cinematografia de la Hollywood care vizează reducerea la minim a echivocului iar finalurile sunt întotdeauna fericite.

Aceste filme se înscriu în paleta subiectelor cinematografice ale lui Trier și Lanthimos cu privire la depresie, la sexualitate, la dorința oamenilor de a fi importanți prin deținerea controlului în mod nemijlocit. *Antichrist*, *Melancholia*, *Nymphomaniac* au aceeași trimitere.

Trepte în sanctuarul artei lui Árpád Rác



Árpád Rác Haina tatălui din vie, pictură pe pânză, 100x100 cm

Pictează în cicluri (valabil și în cazul sculpturilor), o singură lucrare, după cum declara la un moment dat, fiindu-i insuficientă pentru epuizarea temei. În fiecare variantă adăugată sunt invocate noi fațete ale subiectului, care par să iasă în evidență ca elemente de noutate, dar care completează foarte bine tematica aleasă. Lucrările sale cheamă, înainte de toate, la meditație, invitând privitorul să se elibereze de orice rutină și prejudecată, să caute adevărurile existenței ascunse în inocența începuturilor. În seria peisajelor din Transilvania natală, de pildă, artistul se întoarce, cu nostalgia dezrădăcinatului, la un spațiu fizic, și deopotrivă mental, al cărui caracter idilic îl conștientizează abia după ce depărtarea a născut reverberații în lăuntruul său. Dar Árpád Rác nu copiază natura, nici nu ocolește realitățile ei, ci doar o simplifică, înlăturând detaliile și accentele secundare, urmărind o sinteză pentru a reda esențialul. Aducă însă, în unele lucrări, volume cu undiri de lumini, linii ce duc cu gândul la forme care sugerează o calmă senzualitate. Precum e cazul lucrării intitulate „Haina tatălui din vie”. Despre aceasta există și o poveste, pe care artistul mi-a relatat-o și care, odată dezvăluită, aduce un plus de emoție celui care o vede sub aceste auspicii: „După un an de la moartea tatălui meu – își amintește acesta, am plecat acasă, la casa părinților. Trist, m-am uitat de jur împrejur și mi-am dorit să-l mai văd, așa cum eu întotdeauna l-am găsit, lucrând pământul... Pe fața lui se vedea bucuria pentru ceea ce îi oferea pământul și ceea ce răsărea după munca lui. L-am căutat, dar el nu mai era. Pământul rămăsese nelucrat, numai de o cracă din vie atârna haina lui... Această relicvă mi-a transmis mult... faptul că el va reveni cândva acolo, să lucreze mai departe... Așa că și eu am luat șpaclul, pensulele și culorile și am început să pictez la fel cum el lucra pământul...”

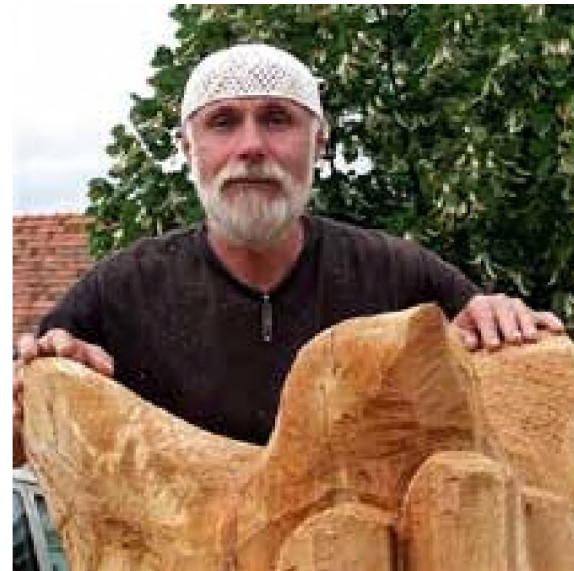
Pe lângă plăcerea vizuală pe care o generează privitorului simfonia cromatică a picturilor sale, Árpád Rác conturează și eliberează, îndeosebi din lemn, materia sa preferată se pare, forme cel puțin la fel de atractive în plenitudinea lor sculpturală, pe care uneori le nuanțează prin culoare (a se vedea lucrarea „Rochia de seară”, realizată din lemn pictat). Chiar și în redarea rotunjimilor unor pietre, sugerând șlefuirea lor

în timp, în natură, numite „Pietre pentru imaginație”, este folosită culoarea (pictura), dar și, surprinzător, lemnul. Explicația artistului, la fel ca în cazul imaginii din vie, comportă o doză de emoție: „Pietrele, în primul rând, le-am făcut pentru bucuria ochilor mei, la fel cum, pe malul unui lac, m-au bucurat pietrele șlefuite în mii de ani. Pentru ele am folosit lemnul, le-am dat forma de piatră și am desenat pe ele simboluri cu reflecțiile mele despre viață și veșnicie. În natură pietrele vorbesc. Dacă le ciocnești, pietrele cântă. Dacă le cioplești, ele devin forme ale vieții. Așa am început eu să sculptez pietre din lemn. Cândva... o să sculptez o piatră din piatră... ea va fi ultima mea piatră... piatra vieții mele”.

Povestea mi-a amintit de o alta, mult mai veche, despre Brâncuși. Baroana Renée Irana Frachon, modelul „Muzei adormite”, își amintea cum invitându-l pe Constantin Brâncuși la una din proprietățile familiei sale, în regiunea Pirineilor, acesta s-a întors într-o zi de la plimbare cu o piatră de râu ovală, lustruită de ape, cu luciri trandafirii și, dându-i-o, ar fi spus: „Iată, e portretul tău, e blondă ca tine” (Ionel Jianu, „C. Brâncuși. Viața și opera”, ed. 1983).

Ovalul, liniile curbe în general, contrastează cu planurile colțuroase, cu unghiurile geometrice, asigurând volumului o inflexiune organică, o continuitate a suprafețelor care oferă fluiditate luminii. Ceea ce determină și „pietrele” lui Árpád Rác să întruchipeze seninătatea, armonia. La fel ca în picturile sale, avem de-a face și în acest caz cu o artă a bucuriei de viață, o artă luminoasă, o artă a echilibrului și a unității dintre formă și materie.

Întrucât artistul a trăit mereu într-un mediu strâns legat de natură, sculptura lui conține, inevitabil, și concepția bătrânilor locuitori ai satelor noastre cu privire la spațiu și timp (vezi „Lucrarea timpului” sau „Mirabila sămânță”). Tema este adusă până în actualitate, trecând prin mitologie și istorie, în lucrări precum „Aripa lui Icarus”, „Voievod”, ajungând în modernitate cu lucrările din ciclul „Jazz”.



Árpád Rác, fotografie-portret

Atât în ceea ce privește sculptura cât și pictura, arta lui Árpád Rác vădește o predilecție pentru formă, ritm și compoziție, o armonie intensă a coloritului în care intervin intensități de lumină și inflexiuni de tonuri diverse. În același timp, lucrările transmit invitația la meditație asupra vieții, asupra lumii în general, nu sunt doar simple încântări ale ochiului. Artistul se lasă purtat de amintiri și vise în fața unei pânze, sau a unei materii ce va căpăta formă, dar aceste reverii pornesc de la realitatea umană, iar rezultatul final înglobează intensitatea trăirii, emoția din timpul stratificărilor de culoare sau a tăieturilor cu dalta. Pentru că, spunea Árpád Rác, „atunci când pui culoare pe pânză, acea culoare trebuie să transmită ceva. Acest «ceva» sunt sentimentele, emoțiile, ideile. [...] Cu cât reușești să îi faci pe ceilalți să înțeleagă mai bine sentimentele pe care le-ai adus pe pânză (sau pe alt material), cu atât arta ta va fi mai bună”. Îl asigurăm pe artist că mesajul a ajuns la destinație.



Árpád Rác

Imagine din atelier

semnal

Alexandru Șfârlea
„Programul de inocentizare subversivă” 2

editorial

Mircea Arman
Diferența specifică dintre imaginație ca formă a fantazării, capacitate imaginativă apriorică și imaginativ poietic rațional aprioric ca forme constitutive ale unității și universalității imaginativului poietic uman rațional aprioric (sinteză) 3

filosofie

Viorel Igna
Zilele lui Nietzsche (I) 7

diagnoze

Andrei Marga
Theodor W. Adorno: de la muzică la estetică 9

eseu

Nicolae Iuga
Dezrădăcinarea omului la Karl Jaspers 11

A.I. Brumaru
Nivelul istoric obligatoriu 12

Virgil Diaconu
Fetișizarea și defetișizarea eminescologului G. Călinescu (II) 14

Nicolae Mareș
Poeta Kazimiera Iłkiewiczówna și traduceri sale din Eminescu (II) 16

Iulian Chivu
Irealul – adevăr și adevărire 17

Isabela Vasiliu-Scraba
Comentariul literar al nuvelei „Pelerina” de Mircea Eliade 18

Iulian Cătălui
Literatura mondială în contextul actual, o intersecție de studii de teoria literaturii, istoria literaturii, comparatism, hermeneutică și filosofie (I) 21

documente inedite

Lucian Blaga inedit
Scrisori către Elena Daniello 22

istoria

Cosmin Victor Lotreanu
Un secol și jumătate de prezență consulară românească la Trieste 23

istoria literară

Radu Bagdasar
Din subteranele creației (XV) 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Cărți de școală și învățăcei 28

cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc
Teatru de umbre. Epifanii 29

crochiuri

Cristina Struțeanu
Fetele Pădurii (V) 30

cartea străină

Ștefan Manasia
Christian Kracht. Un strop de thanatologie elvețiană 31

teatru

Claudiu Groza
Reluarea unui festival legendar 32

Alexandru Jurcan
Atelier 29 32

showmustgoon

Oana Pughineanu
Viața la țară 33

film

Dan Mihalcea
Cinema, corp, gest, acțiune 34

plastica

Ani Bradea
Trepte în sanctuarul artei lui Árpád Rác 36

plastica

Ani Bradea

Trepte în sanctuarul artei lui Árpád Rác

Grație mijloacelor facile de informare în era tehnologiei, am descoperit recent un artist care aparține, ca sevă inspirațională, de pământul României, dar care locuiește și creează de ani buni în Germania.

Născut pe plaiuri bistrițene, Árpád Rác (fratele poetului Atila Rác, trăitor de asemenea în străinătate) s-a format și a activat, la sfârșitul anilor '70 și în anii '80, în România, expunând în perioada aceasta la București sau în unele orașe din Transilvania. Din anul 1995 s-a stabilit în Germania, moment de la care parcursul său artistic a căpătat o dezvoltare și o vizibilitate concretizate în numeroase expoziții și lucrări prezentate atât în orașele țării de adopție (cele mai multe), cât și în altele, din Belgia, Italia, Elveția, Letonia. În prezent artistul locuiește într-o zonă împădurită a Bavariei, care se reflectă în sculpturile sale, integrate armonios printre arbori și vegetație forestieră, și în picturile ce împodobesc pereții atelierului și ai casei din lemn devenite cămin.

Cu toate că Árpád Rác mănuieste cu același talent și dăruire atât pensulele cât și dalta, titlul textului de față mi-a fost inspirat îndeosebi de pictura sa. Și asta înainte să constat că o serie

de tablouri poartă titlul generic „Catedrala naturii”. Am avut senzația, până să discut cu artistul și să-i cercetez cu atenție lucrările, că aveam în fața ochilor fragmente de vitralii. Formele filigranate îmi purtau imaginația în interioarele somptuoase ale unor mari temple și chiar mă așteptam să văd undeva, pe site-ul personal sau în alte pagini de promovare virtuale, vreo fotografie în care lumina să îmbrace cromatica bogată în trecerea ei prin sticla de vitraliu. Viociunea nuanțelor, tari și totodată suave, de o delicatețe care transpare instantaneu antrenând privitorul într-un joc al vibrațiilor policrome, unde lumina trăiește și nu se diluează, nu topește formele ci doar clarifică planurile – toate așezate pe o țesătură de linii (îndeosebi negre, dar nu numai), structură pe care nu o conștientizezi neapărat la privirea de ansamblu a imaginii, constituie de fapt tehnica personală a artistului. Un secret profesional, mărturisește, căutat în ani de zile, care combină vopsele în ulei sau acrilice, tușuri, în suprapuneri ce au dus la elaborarea unei tehnici în atelier care astăzi poate fi considerată o adevărată semnătură originală.

Continuarea în pagina 35 →



Árpád Rác

Pietre pentru imaginație, sculpturi în lemn

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.