

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

**Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor**

Pe copertă:
Vladimir Ene
Bocet - detaliu
acril, pastel de ulei pe pânză, 60 x 60 cm



www.clujtourism.ro

opinii

„a trecut luna iar/ și iar prea puțin momente de har”

Alexandru Sfârlea

Dan Sociu

Porc și sentimental, înțelept și rău

Editura Polirom, Iași, 2021

La drept vorbind, din acest volum al unui poet care-a luat Premiul Național „Eminescu” (la debut) și-al Uniunii Scriitorilor (*cântece eXcesive*, 2005) plus alte câteva revuistice și radiofonice, mi-a plăcut întrucâtva (auto)prefătuca, în legătură cu care se-nfricoșă că ar putea să pară un... manifest literar. „Coadă mătușii” – cum îi zicea bunica țâncului speriat - amice, mai ales că ai citit capitolul despre *apophrades* din *Anxietatea influenței* de Harold Bloom; și ne mai și informezi, precaut, că „majoritatea poeziilor de aici sînt scrise cu ani în urmă”, când erai „oleacă vulgărel în raport cu standardele ridicole de distincție”. Poate că da, „poezia ca joc are și o șansă mai mare să treacă și spre un public mai larg”, dar aici ar trebui să intervină, totuși, o pârđalnică de ținere în frâu a impulsurilor obscene, ca să nu zic o autocenzură cât de cât decentă. Dan Sociu este un poet douămiist, deci nu-i este străin „proiectul autenticist al poeziei”, după cum a și practicat până acum „reinvestirea ontologică a actului poetic” (Brian Mc Hale), venind, de altfel, „cu arme și bagaje, din Berryman și Bukowski”. S-a vorbit și despre „modernismul epifanic” și „empatia negativă” (Terry Eagleton), dar și despre „poezia eului corporalizat”, ori despre „convergența artificialului cu naturalul”, sau emotivitatea „copilului bătrân abuzat de realitate”. Am amintit toate acestea nu pentru a-l scuza pe autorul volumului *porc și sentimental, înțelept și rău* pentru că „livrează” cititorului expresii flatulemice sau sexofage, ca să zic așa; doar că îmi închipui că o anume specie de cocalari sau inși abrutizați de îngălăciuni mahalagistice s-ar (pre)număra printre fanii acestui gen de producțiuni poeticești (citez, cerând scuze cititorilor): *la Galeria Națională de portrete/ i-o curatoră cu-n cur cât un perete/ când trage o beșină/portretele leșină* (textul care deschide volumul), unul blasfemic (p. 63): *Isus a plâns între măslini/ în lift miroase a bășini (...), apoi despre actele sexuale (D.S. le zice altfel) „innodate”, textul intelectualist-erotic de la pag. 63 (mă... ultrajenez să-l reproduc), sau cel cu care se încheie volumul: *londoneze bete/ căzute pe trotuare/ li se văd chiloții/ ruți între picioare*. Vor fi fiind și dintre cei care vor fi înghițit în... sec, nu zic nu, dar (hiper)răsfățatul poet douămiist cred că a riscat cam mult de data asta, coborând nepermis de mult ștacheta exigențelor și standardelor valorizant-estetice, oricât l-ar adula pe Bukowski, sau pe Brumaru, sau ar încerca să se țină-n siajul unor M. Iancu sau I. Negrea. Hmm... le-aș sugera să înființeze un club al celor ahtiați după un asemenea tip de limbaj „poetic”, cu program preponderent nocturn, desigur.*



Vladimir Ene
Desant, acril, pastel de ulei
pe pânză, 120 x 160 cm

Noroc că găsim, totuși, și unele oaze de poezie, cum ar fi cele de la paginile 73, sau 89, unde impactul emoțional – estetic asupra lectorului este unul (simili)real, prin aducerea în prim-plan a unor secvențe din realitatea abraziv- contondentă în convergență cu acuitatea unui simț de observație civic- uman de luat în seamă: *i se oprise-n aer orice gând gândise/ trăia doar ușurarea suferinței stinse/ - ca-n tinerețe, nu-i așa?/când bolile erau boli și durerea durea/ și când îți trecea simțea în sfârșit că trăiești?/ Cadman a tresărit, l-a întrebat: cine ești?/ - sînt un demon înecat de vremuri, Claunek/ tu m-ai scos de la înec; respectiv: dar hai să scriu ce zi perfectă/ acu câteva săptămâni/ mă bucur c-am petrecut-o amîndoi/ în curte la clinica Gral era soare/ ai ieșit de la chimioterapie fericită/ doctorița îți zisese c-o să fii bine/ te-am dus în centru/ am mâncat altceva decât am cerut/ și nici unul n-am comentat/ nu te mai simțea jignită ca mai demult/ și eu nu mă mai simțeam pămălău/ nu mai conta (...)/ am mers o grămadă pe jos/și nu oboseai/ziceai uite nu obolesc (...). De apreciat și grafica semnată de Ioana Drogeanu, dar și un text de la pagina 81 (apropo, toate poeziile sunt lipsite de titluri) în care graficiana este personaj însoțitor într-o „călătorie aliterativă” prin Londra: *cu Ioana Drogeanu pîn-la Dungeness (...)/cumpărăm din gară sendvișuri cu ouă/ luăm trenul spre Sandwich de la ora nouă/ Anglia-i curată și strălucitoare/ ca privirea ei pe geam în depărtare/ coborâm la Ashford, schimbăm pentru Rye/ îmi ia capu-n poală, simt că-s dus în rai/ ce bună-i la sendviș pâinea de seară/ Ioana Drogeanu, ajungem în gară! (...)* Probabil că unii, prin alte publicații (mai mult sau mai puțin literare) vor scrie elogios despre acest volum al lui D. Sociu, dar din partea subsemnatului, impardonabil de regretabil, desigur (nu că n-am vrut; am vrut!) dar... atâta s-a putut. ■*

Realizările culturale ale Consiliului Județean Cluj și ale editurii și revistei *Tribuna*, elogiata din nou în marile ziare germane

Mircea Arman

Ar fi fost imposibil altă dată, sub alți președenți ai Consiliului Județean Cluj care nu au atins eminența dl-ui Alin Tișe, așa cum lesne se poate observa în cazul celorlalte reviste de cultură și edituri românești, ca revista *Tribuna* să fie elogiată pentru a doua oară în decurs de patru luni de cel mai important cotidian german bavarez, cel mai citit ziar de către elitele politice și culturale ale Bavariei, *Münchener Merkur*, o publicație care apare în 164.000 de exemplare.

Nici un Institut Cultural românesc, din orice altă țară, nu se poate lăuda cu aceste performanțe pe care Președintele Consiliului Județean Cluj, prin extraordinara susținere a revistei și editurii *Tribuna*, prin deschiderea constant manifestată și prin eforturile publicistice strict ale subsemnatului și ale redactorului Anișoara Bradea, nu le-a reușit vreodată, deoarece publicitatea care ar fi fost necesar să fie plătită ar fi ajuns la nivelul milioanei de euro, având în vedere dimensiunile generoase ale articolelor publicate atât în *Münchener Merkur* cât și în *Süddeutsche Zeitung*, precum și tirajele și dimensiunile incredibile ale acestor ziare.

„Alles fing mit einem langen Interview an, das Maier der *Tribuna*-Redakteurin Ani Bradea gegeben hat. Sie fragte, ob man nicht einen Kunstband herausgeben solle. Mit Unterstützung von Verleger

Mircea Arman gelang die Erfüllung des Traums, der Maiers künstlerischen Werdegang in den vergangenen 15 Jahren begleitete. Totul a început cu un lung interviu pe care Maier l-a acordat redactorului revistei *Tribuna* Ani Bradea. Ea a întrebat dacă nu ar trebui realizat un album de artă. Cu sprijinul editorului Mircea Arman, visul care a însoțit cariera artistică a lui Maier în ultimii 15 ani a fost împlinit” (*Münchener Merkur*, 16 martie 2022).

Acestă realizare de care vorbește criticul german Ingrid Zeillinger se datorează, în cea mai mare măsură, înțelepciunii și deschiderii europene cu care este condus Consiliul Județean Cluj de către președintele său Av. dr. Alin Tișe, care a înțeles că imaginea de excelență a țării noastre se poate face și printr-o revistă și editură bine susținute și prin încrederea acordată unor oameni care și-au probat, cu prisosință, meritele culturale. Iar acest lucru, recunoscut cât se poate de clar la nivel internațional, s-a realizat cu o mîime din quantumul bugetelor ICR-urilor din întreaga lume care nu au ajuns la asemenea performanțe fără a plăti nici un fel de publicitate. Acest fapt s-a datorat realizărilor incontestabile ale instituției de la aspectul cultural la cel administrativ dar, mai ales, încrederii și împărtășirii viziunii comune pe care a decis să o adopte Președintele Consiliului Județean Cluj față de subsemnatul.



Mircea Arman

În mandatele pe care Av. Dr. Alin Tișe le-a avut la Consiliul Județean, sprijinindu-mă constant și neprecupețit, de la un banal periodic de provincie aproape inexistent, revista și editura *Tribuna* a ajuns în acești ani nu doar cea mai importantă și bine distribuită revistă culturală românească, dar și singura revistă de cultură din țara noastră vîndută în Germania, Franța, SUA, Canada sau Italia și singura revistă și editură din România care a avut cronici pe spații generoase în *Corriere della Sera* (tiraj 600.000 ex./zi), *Il resto del Carlino* (tiraj 250.000 ex./zi) în mai multe rînduri, *Süddeutsche Zeitung* (450.000 ex./zi), *Münchener Merkur* (164.000 ex./zi). Aceste fapte nu au precedent în istoria culturii noastre.

Recenzia pe care criticul cotidianului german *Münchener Merkur*, Ingrid Zeillinger (16 martie 2022) a făcut-o albumului lui Radu Anton Maier, Cetățean de Onoare al Clujului, are un echivalent în cea realizată de Sonja Pavlowa în *Süddeutsche Zeitung* dar este ceva fără precedent pentru o editură și revistă românească, de asemenea și pentru un pictor născut în țara noastră, avînd în vedere că nu este vorba, (așa cum arătam mai înainte), de un articol publicitar susținut de instituții românești ci de interesul publicațiilor germane pentru artist și pentru albumul său pentru activitatea revistei și editurii *Tribuna* și a Consiliului Județean Cluj.

Este o mare onoare și un serviciu uriaș pentru România adus de Consiliul Județean Cluj și, în mod special, de conducătorul acesteia Av. Dr. Alin Tișe, cât și pentru directorul publicației, elogiarea *Editurii și Revistei Tribuna*, a albumului de artă realizat de această instituție, în cele mai importante publicații de limbă germană din Europa, plusul de imagine și publicul ținută căruia i se adresează fiind inestimabile pentru o mai bună cunoaștere și apreciere a țării noastre în spațiul european și universal.

Acest fapt contribuie cu advărat, nemijlocit, la imaginea României și a Județului Cluj în rîndul tuturor vorbitorilor de limbă germană și italiană din întreaga lume. Iată că, atunci cînd există cu adevărat fapte și oameni politici cu viziune pe de o parte, pe de altă parte oameni de cultură meritorii și dedicați, nededați compromisurilor, marile publicații ale lumii nu ezită a le lăuda și a le prezenta publicului lor la adevărata lor valoare.

<https://www.merkur.de/lokales/fuerstenfeldbruck/fuerstenfeldbruck-ort65548/surreale-welten-vereint-in-einem-kunstband-91416273.html#:~:text=Surreale%20Welten%20vereint%20in%20einem%20Kunstband>



Alétheia ca rezultat al poziționării corecte în raport cu existența (I)

Vasile Zecheru

...pentru a scruta existența trebuie, în ultimă analiză, să scrutăm adevărul (realul). Întreaga filosofie grecească se va lămuri numai dacă înțelegem ce înseamnă adevărul în concepția acestei filosofii, acel adevăr care se poate spori ca și existență.¹

Între existență și individul uman s-a stabilit deci un raport care se realizează datorită inteligenței umane: de o parte, subiectul cunoscător, de cealaltă parte, infinitul, non-eul. Raportul dintre acești doi poli este de învăluire reciprocă: prin condiția mea materială eu aparțin non-eului (realității obiective), el mă cuprinde în legile și destinul lui, pe care sunt obligat inexorabil să le urmez; prin condiția mea intelectuală, mă situez în fața întregului non-eu și, cu toată infinitatea lui, îl cuprind ca pe un obiect în conștiința mea și-l supun unei disecții raționale, pentru a-l face inteligibil.²

Anton Dumitriu

Lucrarea intitulată *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, de la care am pornit în elaborarea acestui eseu, nu poate fi parcursă cu lejeritate nici chiar de către un cititor cu experiență vastă în lectură. Numeroasele pasaje cu termeni specializați din metafizica antică elenă (fiecare dintre aceștia cu multiple sensuri și interpretări), incursiunile autorului în operele filosofilor moderni, precum și ingenioasa arheologie spirituală bazată pe o analiză etimologică de mare rafinament, toate acestea la un loc și încă multe altele de acest gen induc un gard mare de dificultate în parcurgerea textului și în urmărirea firului subtil al demonstrației. Cu toate acestea nu poate trece neobservată măiestria desăvârșită prin care Anton Dumitriu – autorul lucrării – îl conduce cu mână forte pe aspirantul într-o clarificare și elevare spirituală către un liman al Luminii unde acesta să poată întrezări *Principiul*³ de la care decurge întreaga realitate. Astfel dirigit, căutătorul nostru generic de înțelepciune și ne-uitare va înțelege mai bine resorturile inerente ale existenței și, în raport cu această comprehensiune, se va putea poziționa în mod cumpătat în viața lui de zi cu zi și în relațiile cu semenii, deopotrivă.

Anton Dumitriu nu doar că face dovada unei admirabile cunoașteri a sensurilor profunde ce se circumscriu termenilor utilizați în filosofia antică, nu doar că este în măsură să evidențieze un raționament inițiativ (ezoteric) desăvârșit și că dovedește o excelentă cunoaștere a operelor reprezentative ale marilor corifei ai filosofiei contemporane, ci și, în egală măsură, reușește să realizeze o remarcabilă cadență în ceea ce privește argumentația și imprimarea accentelor pentru ca, în final, să sugereze acele concluzii care dau sens

întregului demers. Inedita cercetare pe care o întreprinde Anton Dumitriu, căutând esențele din interiorul acestui univers spiritual demult apus, trimite puternice străluminări în prezentul continuu și chiar în filosofia de ultimă oră.

Structura lucrării a fost gândită, și ea, spre a da profunzime și eficacitate procesului de obținere a efectului scontat – definirea idealului de adevăr în cultura și spiritualitatea antică elenă. Așa se face că, după o scurtă introducere privind scopul lucrării și instrumentarul utilizat în demonstrație la care se adaugă o mai detaliată specificare a problematicii (cap. I-III), urmează o secțiune pregătitoare mai consistentă (cap. IV-XI) în cadrul căreia autorul expune ample și variate considerente și înțelesuri ale contextului ideatic și ale temelor mari care, împreună, alcătuiesc substratul mustind de sensuri ale acestui vast domeniu referitor la adevăr ca reper central al metafizicii elene.⁴ Fondul problemei – scopul însăși al lucrării – este soluționat în capitolele finale (XII și XIII) unde Anton Dumitriu insistă pe ceea ce el numește *Theoria toū óntos* (știința într-un adevăr) și *Theoria tēs aletheías* (știința adevărului).

La rândul ei, metodologia utilizată în carte, având la bază axioma potrivit căreia trebuie să-i înțelegem pe grecii antici revizitând propria lor modalitate de gândire, reprezintă un model de rigoare și măiestrie. Mai mult chiar, autorul eseului ne îndeamnă la o împreună restabilire, a întregului ansamblu de concepte și raționamente specifice privind condiția umană, ciclurile istorice, mitul ca instrument consacrat în transmiterea influenței spirituale, ideea de *noūs-lógos*, etc. Iată cum justifică, în mod inspirat, Anton Dumitriu, metodologia pentru care a optat: *Am socotit, astfel, că adevărul fiind, în fond, un "ideal", importanța cercetării istorico-hermeneutice are și o altă față: sensul profund pe care-l avea aletheia în lumea grecească ar putea constitui un îndemn la aprofundarea propriilor noastre idealuri.*⁵

Lucrarea debutează prin formularea celor două necunoscute ale problemei care, în viziunea autorului, pot polariza o investigație destinată a clarifica din perspectivă conceptuală ideea de adevăr: (i) *a recunoaște valabilitate unui adevăr*; (ii) *a ști ce este adevărul*. Prima dintre necunoscute trimite în arealul științei, pe când cea de-a doua, în sfera filosofiei și astfel, problematica se va fi divizat în mod definitiv, sub toate aspectele. Dar, de fapt, cum definesc adevărul cei mai însemnați filosofi europeni? Pornind de la aceasta întrebare, Anton Dumitriu trece în revistă câteva dintre cele mai interesante reprezentări în materie. Rând pe rând, Aristotel, Descartes, Leibnitz, Kant sau William James se perindă prin fața cititorului susținându-și punctele de vedere. Nu vom insista; vom prezenta totuși, spre ilustrare, câteva dintre definițiile semnificative. Scolastica medievală, de pildă, considera adevărul ca fiind *adaequatio*

rei et intellectus, o conformitate a intelectului cu realitatea; la Descartes, adevărul se distinge prin claritatea și evidența a ceea ce este gândit; pentru Malebranche, adevărul este imuabil prin natura sa; la Kant, adevărul consistă în acordul cunoașterii cu obiectul cunoscut etc.⁶

În secțiunea următoare, Anton Dumitriu pledează pentru o condiționare omnivalabilă privind adevărul, în genere, pe care el o denumește ca fiind *forma mentis*; succint spus, fiecare cultură (spiritualitate) are o mentalitate proprie în identificarea și exprimarea adevărului așa cum se constituie acesta din conviețuirea într-un spațiu-timp concret. Treptat, prin acumulări succesive, din această conviețuire se vor fi născut miturile fondatoare ale unei populații; a cunoaște acele mituri (cu alte cuvinte, a stăpâni temeinic înțelesul acestora) înseamnă a avea acces la matricea gândirii acelei populații. Pentru mai multă rigoare, autorul reține ca fiind reprezentativă, în acest sens, clasificarea pe care o introduce Auguste Comte cu referire la cele trei stări ce marchează evoluția istorică a cunoașterii umane, prima dintre acestea fiind cea *teologică* (fictivă), cea de-a doua fiind starea *metafizică* (abstractă) și, în fine ultima, starea științifică sau pozitivă. Urmează, apoi, pentru o mai bună fixare a problematicii, o serie semnificativă de considerații sumare exprimate de către mari filosofi precum Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Oswald Spengler, Henri Bergson etc.⁷ Iată cum conchide Anton Dumitriu, la final de capitol: *Există deci o "modalitate a intelectului", un "cadru special", o veritabilă forma mentis a Greciei antice, de care trebuia să ținem seama, eliberându-ne de habiturile noastre mentale, dacă vrem să pătrundem într-o lume dominată de rațiune, dar în același timp, în mod paradoxal pentru noi, și de zei.*⁸

În continuarea argumentației sale livrești, autorul eseului introduce numeroase precizări referitoare la condiția umană formulate de către André Malraux, Martin Heidegger și Michel de Montaigne. Introduce, de asemenea, o expunere lămuritoare privind cele patru mari cicluri istorice⁹, împărțirea cronologică fiind preluată din mitologie și din scrierile unor autori antici precum Homer, Hesiod, Platon, Ovidiu etc. Succesiunea epocilor se derulează într-o evidentă regresie iar decăderea evidentă, de la o epocă la alta, se considera a fi cauzată îndeosebi de involuția spirituală a omului și de o solidificare (rigidizare) tot mai pronunțată a existentului. Teoria ciclurilor... a fost o componentă constantă a gândirii antice grecești... În consecință, sub o formă sau alta, se înregistrează constant în istorie o vizibilă nostalgie după trecutul de referință și, prin urmare, o vie aspirație de restaurare a vechilor rânduiri care, prin ele însele, reușeau să mențină o stare de pace și armonie în societate. Anton Dumitriu insistă, totodată asupra *credo*-ului antic potrivit căruia omul are o natură divină *sui generis*. Drept ilustrare, este adus în atenție *daimonul* lui Socrate care se manifesta frecvent, cum mărturisesc diverși autori antici, ca un glas lăuntric de esență divină care-l împiedica să facă anumite lucruri.¹⁰

În completarea celor menționate până la acest moment al expunerii, autorul demonstrației produce, totodată, o amplă explicație etimologică privind sintagma *philosophia akerdēs*, el insistând, cu deosebire, asupra faptului că, în antichitatea elenă, activitatea care avea ca scop central predania metafizicii era una total dezinteresată și, ca atare, gratuită, neremunerată. Chiar dacă funcționa oarecum sub forma unei școli în cadrul căreia, cu metodă, empatie și rigoare, li se transmitea

discipolilor învățatura tradițională, *magister*-ul nu beneficia de vreo răsplată pentru timpul alocat și energia consumată. În finalul capitolului apare o concluzie lămuritoare care face lumină în ceea ce privește modul cum era înțeleasă, pe atunci, filozofia, anume ca o transmisie total diferită față de ceea ce este filozofia în prezent, ca un mod de viață ce se impunea a fi exersat în comun de către întreaga grupă de cursanți animată de către un *magister* recunoscut.¹¹

Următoarea secțiune este destinată, ca și cea anterioară de altfel, unor clarificări etimologice care să adâncească înțelegerea particularităților gândirii antice elene. Expresia *orthóles tōn onomáton* poate fi tradusă simplu – corectitudinea, dar și îndreptățirea / exactitatea / semnificația numelor atribuite etc. Preocuparea atentă a filozofului antic pentru o vorbire precisă atrage atenția asupra efortului constant de căutare a esenței (*ousía*) și de găsire a cuvântului / numelui (*ónoma*) care să exprime realitatea cu o adecvare maximă subliniindu-se, prin aceasta, sacralitatea cuvântului rostit. Tocmai de aceea, autorul nostru constată imposibilitatea cercetării *orthóles* prin metode moderne – analitice secvențiale. Tendința științei moderne de a se conforma regulilor general acceptate, fără o percepție ne-mediată a realului a condus, de cele mai multe ori, la golirea limbajului de existent. Pentru antici ... „a da nume” era un act foarte important tocmai pentru că implica ființa (*ón*) lucrului căruia i se dădea numele (*ónoma*).¹²

Capitolul despre *mythos* și *lógos* aduce un plus de argumentație spre a se defini cu o mai mare precizie specificul instrumentarului utilizat de greci pentru transmiterea mesajului subtil despre sacru și transcendență. *Mythos*-ul a fost luat, multă vreme, în deriziune și considerat a fi un simplu basm, o plămuire fantezistă până când, după îndelungi cercetări s-a stabilit că, de fapt, nu este altceva decât un dialect profund autentic al unui limbaj antic. De asemenea, s-a mai stabilit că, pentru reușita demersului, analizarea mitului sub aspectul veridicității sale constituie o eroare, acesta urmând a fi interpretat doar spre a se identifica astfel, esența și sensul mesajului încifrat. În *Omul politic* (*Polítikós*), Platon prezintă esența metafizicii vorbind despre trei mari mituri, cel cosmic, cel antropologic și cel social, prin aceasta, marele filosof antic prefigurându-l pe Hegel care vorbește și el tot despre trei mari și importante problematice filosofice (Dumnezeu, Omul și Lumea) sub aspect ontologic. Abordarea platoniană îmbogățește paleta cunoașterii, celor trei metode (*mythos*-ul arhaic, expunerea discursivă și comentariul poezilor) adaugându-se demonstrația dialectică de tip socratic. Începând cu Socrate, deja, intervine rațiunea și astfel *mythos*-ului i se opune *lógos*-ul în mod vizibil și cu eficacitate.¹³ Treptat, vechea civilizație auditivă (*mantra*) a *mythos*-ului este înlocuită de cea vizuală (*yantra*), reprezentată de *lógos* și *symbolon*.¹⁴

În căutarea unei definiții aplicabile filosofiei antice elene, urmează apoi, în carte, o scurtă dar necesară sinteză pentru a se prezenta un tablou de ansamblu al acestei problematice. De la bun început, Anton Dumitriu îl evocă, aici, pe celebrul orator, jurist și om de spirit, Cicero (106-12 î.e.n.) vorbind elogios la adresa lui Pitagora, cel mai înțelept dintre greci, cel care a impus expresia *philosophia* – iubirea de înțelepciune¹⁵. Pe de altă parte, *philon tō sophón* îl desemnează pe cel care-l iubește pe înțelept. În vechime, înțelepciune însemna o concizie laconică la care Heraklit a adăugat că ...multa știință nu instruieste inteligența..., altfel



Vladimir Ene

Gradina mică, acril, pastel de ulei pe pânză, 60 x 60 cm

spus, *sophia* nu era nici erudiție și nici știința, ci mult mai mult atât. După vremea când *sophosul* exersa o exprimare sugerată și laconică (perioada *mythos*-ului) vine epoca *logos*-ului, a vorbirii (rostirii) corecte și expresive, după care, în fine, se instalează era scrierii (*gráphein*). Pentru ilustrare, vom menționa aici câteva considerații formulate de către Eduard Zeller privind filozofia elenă: *Numele filosofiei a fost întrebuințat de greci în mod foarte diferit ca sens și extensiune. [...]; la care, apoi, se adaugă că, la origine, acest cuvânt însemna ...orice năzuință spre formare spirituală.*¹⁶ Vom menționa, de asemenea, cele șase definiții conferite termenului, în secolul al VI-lea e.n., de către David Armeanul;¹⁷ potrivit căruia, filosofia este: (i) cunoașterea celor ce sunt ca fiind cele ce sunt; (ii) cunoașterea lucrurilor divine și omenești; (iii) pregătirea pentru moarte; (iv) asemănarea cu divinitatea pe cât îi stă omului cu puțință; (v) artă a artelor și știință a științei; (vi) dragoste de înțelepciune. În fine, vom mai menționa faptul că majoritatea autorilor antici amintesc despre o succesiune a filosofilor, o filiațiune naturală și tradițională în cadrul căreia fiecare aspirant întru filosofie a fost, la un moment dat, ucenicul unui maestru consacrat; sunt nominalizate, în acest sens, două mari școli, cea ionică și cea italică.¹⁸

Principiul cunoașterii, așa cum este acesta definit de către Aristotel în *Metafizica* sa, conține ideea de început și face referire la o inerentă atotputernicie care este, concomitent, dominantă, determinantă și întregitoare. După îndelungate căutări pe care le-a parcurs gândirea elenă, Aristotel conferă *Principiului* șase înțelesuri fundamentale: (i) punctul nemanifest de la care începe mișcarea, manifestarea; (ii) acel ceva de la care, pornind un

lucru, acesta este săvârșit cât mai adecvat în raport cu scopul său; (iii) prima parte inerentă (temelia) de la care ia naștere un lucru; (iv) ceea ce, fără să fie o parte integrantă din lucrul în chestiune, joacă primul rol la nașterea lui; (v) acel ceva, având statut dominant, de conducător (*princeps*) în funcție de intenția (voința) căruia se produce o mișcare sau schimbare; (vi) acel ceva care dă puțință cunoașterii acelui lucru (fenomen), cum este cazul cu premisele demonstrațiilor, de pildă.¹⁹ Pe de altă parte, în planul cunoașterii²⁰, intelectul (*Noūs*) are capacitatea miraculoasă de a reflecta *existența ca existență*²¹ și astfel *Noūs*-ul (cauza buniei rânduieli, izvorul a tot ce este frumos, bun și ordonat) este identic cu *Arché*. *Noūs*-ul este binar având o componentă activă, poietică, creatoare (*Noūs apathetikós*²²) și una pasivă, dianoetică, discursivă, (*Noūs pathetikós*) care suferă acțiunea intelectului superior și este capabilă să devină toate lucrurile, să rodească, să dea formă întregii manifestări.²³ În plan uman, doar cel ce înțelege natura sa duală (paradoxală și contradictorie) se ridică deasupra acestei perechi de contrarii care tinde să-i domine viața și, astfel, el va putea realiza progrese privind luare efectivă în stăpânire a propriului destin.²⁴

Înaintând pe calea demonstrației sale, Anton Dumitriu aduce în atenție sintagma *Philia sophias* pe care o explică laborios utilizând, în acest scop, un raționament etimologic desăvârșit. Pe măsură ce ne sunt revelate sensurile subtile, absconse, *Philia sophias* își dezvăluie înțelesurile sale profund inițiatice. Asemănarea (*homología*) aspirantului cu *sophos*-ul era, pe atunci, sugerată în mod ritualic empatia adâncindu-se, apoi, prin



participarea la o agapă fraternală comună (*sympó-sion*, banchet) anume organizată în acest scop; astfel, se ajungea treptat la un soi de înrudire naturală a celor doi, la o comuniune spirituală întru înțelepciune și, prin aceasta, la o mai corectă înțelegere a realității. Pornindu-se de la o rădăcină etimologică (substantivul *theos* – zeu, divinitate și verbul *theoréo* – a vedea, a observa, a contempla) este explicat, în continuare, termenul *theoría*, căci, a vedea cu adevărat (a avea știința vederii lăuntrice, a cunoașterii ne-mediate, a inteljecției intuitive) însemna, la antici, a putea contempla Ființa²⁵ cu ochiul minții.

În fine, pornind de la aforismul socratic după care, *...filosofia este o pregătire pentru moarte*, Anton Dumitriu constituie o ultimă treaptă pregătitoare pentru demonstrația finală, aceea cuprinsă în cele patru capitole care închid lucrarea. *Meléte thanátou* s-a tradus îndeobște prin pregătirea morții ca fiind un exercițiu săvârșit încă din timpul vieții sale de către aspirant, pentru a se conferi vieții un sens clar, înălțător, legat de absolut; raportarea antumă la momentul disoluției finale era de natură să pună ordine în cele lumești și trecătoare. Se insistă, însă, și pe înțelesul de practicare a morții, cumva, ca o mortificare ritualică menită să-l transpună pe aspirant într-o stare de maximă neclintire și deprivare senzorială, astfel ca trupul *...să nu mai vadă, să nu mai audă...* Desigur, nu-i vorba aici despre filosofia ca știință, așa cum se practică aceasta în prezent, ci despre acea *philosophia perennis* din antichitatea mediteraneană care, în fond, nu era altceva decât un mod de viață declanșat de o inițiere autentică urmată de purificări succesive (*kátharsis*) și de exerciții spirituale (*askesis*) menite să-l conducă pe aspirat în stări de conștiință superioară.²⁶ În acele timpuri, corpul uman (*sōma*) era văzut ca fiind mormântul (*sēma*) sufletului și, de aceea, eliberarea (ieșirea voluntară din trup, învierea) era considerată ca fiind o realizare spirituală supremă căci, prin aceasta aspirantul trăia nemijlocit o maximă expandare a conștiinței sale și o teribilă senzație de integrare în absolut (*unio mystica*, înălțarea la Cer încă în viață fiind). Se insistă, de asemenea, pe prezentarea, în spiritul epocii, a dualismului suflet-spirit, conștient-inconștient, cum spune astăzi

psihologia modernă și pe necesitatea unirii celor două componente subtile ca o garanție a nemuririi prin învingerea uitării (amneziei) ce survine în mod natural la momentul disoluției finale.²⁷

Bibliografie

- Aristotel – *Metafizica*, Ed. Academiei, 1965;
 Arman, Mircea – *Eseu asupra imaginativului uman*, Ed. Tribuna, 2008;
 – *O istorie critică a metafizicii occidentale*, Ed. Grinta, 2007
 Dumitriu, Anton – *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, Ed. Eminescu, 1984;
 Friedländer, Paul – *Platon* (vol. I-III), Ed. Paideia, 2019;
 Guénon, René – *Scurtă privire asupra inițierii*, Ed. Herald, 2008/SPAI;
 – *Inițiere și realizare spirituală*, Ed. Herald, 2008/IRS;
 Hadot, Pierre – *Ce este filosofie antică?* – Ed. Trei, 2020;
 – *Filozofia ca mod de viață*, Ed. Humanitas, 2019;
 Johnsen, Linda – *Maeștrii pierduți*, Ed. Curtea veche, 2016;
 Novak, Peter – *Dincolo de moarte*, Ed. Nemira, 2010;
 Verescu, Ahile, Z. (coord.) – *Discipoli guénonieni din România*, Ed. Civitas, 2012;
 Vitsaxis, Vasilis – *Platon și Upanișadele*, Ed. Moldova, Iași, 1992;
 Vlăduțescu, Gheorghe – *Istoria filosofiei ca hermeneutică*, Ed. Academiei, 2007;
 – *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Ed. Paideia, 2001.
- Note
- 1 Dumitriu, p. 219.
 - 2 Ibidem, p. 277.
 - 3 *Arché* (origine, cauză a cauzelor, *primum movens...*); Aristotel, *V(Δ)*, I, 1013, pp. 160-161; Arman, 2008, p. 190.
 - 4 A se vedea, în completare, secțiunea despre noțiunea de adevăr la Platon în Arman, 2007, vol. II, pp. 71-92.
 - 5 Ibidem, p. 10.
 - 6 Ibidem, pp. 14-25; Arman, pp. 141-251.
 - 7 Ibidem, pp. 26-38.
 - 8 Ibidem, p. 39.
 - 9 În hinduism, vârsta de aur, vârsta de argint, vârsta de bronz și, ultima, cea de fier;.
 - 10 Ibidem, pp. 42-55.

- 11 Ibidem, pp. 57-65; Hadot, 2019, pp. 151-182.
- 12 Ibidem, p. 84.
- 13 Ibidem, pp. 83-102; Vlăduțescu, pp.399-401.
- 14 În esență, cele trei faze ale filosofiei elene sunt: (i) faza *mythos*-ului predominant, supralicitând imaginația; (ii) faza orală, ducând la conceptualizări abstracte plecând din lumea sensibilă; (iii) faza scrisă, metafizica devenită o învățătură care abundă în concepte, definiții și categorii; Ibidem, pp. 109-117; Arman, 2007, vol II, pp. 47-68.
- 15 *Philosophus*-ul era un simplu aspirant, un iubitor de înțelepciune; tot Pitagora spune că *numai zeul este înțelept*; de subliniat, de asemenea, că *sophos* (înțelept) și *theos* (zeu) sunt doi termeni strânși legați între ei; Ibidem, p. 116.
- 16 Ibidem, p. 122.
- 17 A se vedea lucrarea acestui autor intitulată *Introducere în filosofie*, Ed. Academiei, 1977.
- 18 Filiera ionică a dat filosofi precum: Thales din Milet, Anaximandros, Anaximenes, Diogene cini-cul, Zenon din Cition, Heraclit, Socrate, Platon etc.; din filiera italică sunt considerați ca făcând parte Pherekydes, Pitagora, Archytas din Tarent, Parmenide, Zenon eleatul, Leucip, Democrit etc.; Ibidem, pp. 128-129; Vlăduțescu, 2007, pp. 39-40; Johnsen, pp. 7-14.
- 19 Aristotel, p. 160 și urm.; Ibidem, pp. 131-132; Vlăduțescu, 2001, pp. 450-454.
- 20 Există, așadar, un subiect și un obiect al cunoașterii; cunoașterea supremă (*gnosis*), cea care asigură congruența produsului cunoașterii (concluziilor) cu existența propriu-zisă, este obținută atunci când subiectul se contopește cu obiectul cunoașterii; Ibidem p. 135.
- 21 *Tō ón hē ón*, în grecește; în traducere scolastică (latină), expresia va deveni *ens incuantum ens*; Ibidem, p. 134.
- 22 Despre intelectul activ (lipsit de memorie, neafectat și neafectabil), Aristotel vorbește ca fiind asemenea luminii, strălucitor, clarificator și, de aceea, el este criteriu pentru el însuși dar și pentru întuneric, fals, eroare.
- 23 Ibidem, pp. 137-148 și Arman, 2008, pp. 194-196.
- 24 Novak, pp. 52-53.
- 25 Existența ca existență, existândul, realitatea, universul ca esență; Ibidem, pp.151-161.
- 26 Hadot, 2020, pp. 83-329.
- 27 Ibidem, pp. 162-168.



Vladimir Ene

Melancholia - triptic, acril, pastel de ulei pe pânză, 80 x 215 cm

Noțiunea metafisică de participare la Sfântul Toma din Aquino (IV)

Viorel Igna

Lui Vasile Lucaciu

În lucrarea lui Proclus, *Elementele de teologie*, prioritatea ipostazei ființei exprimă o mai mare putere a conceptului care are o mai mare extensiune după cel de unitate, și care preconține conceptul de *archoeidos*, adică *principaliformiter*, cum traduce Moerbeke, adică principiile de *viață* și *intellect*. Ființa, considerată în sine, este cea mai goală de determinări, cele care ar constitui capacitatea expansivă de a ajunge la o anumită categorie de participanți. Cristina d'Ancona face aceste considerații ținând cont în primul rând de textul lui Proclus despre care ne spune în continuare, că datorită faptului că acesta consideră ființa nu un *archoeidos*, ci o consideră ca o caracteristică ce este participată și care se găsește în Participant, o ierarhie care după aceea va fi răsturnată. Ființa determinată, de fapt, este nivelul cel mai de jos al ordonării Cosmosului, cel care se poate converti numai într-un mod pasiv și static. În schimb *ființa ce viețuiește* este cu atât mai inteligentă, datorită conversiunii la cauzele cele mai înalte și complexe, în timp ce conform *procesionii ei*, caracteristicile ei sunt mai puțin extinse și depinde în manifestarea lor de ipostazele precedente¹.

Descriind astfel ordinea cosmosului din punctul de vedere al *procesionii* Unului Proclus poate spune că:

„Dintre toate ce capătă viață conform conversiunii, primele ființe sunt imperfecte față de cele secundare, iar cele secundare față de cele care le urmează; ultimele au grad mai înalt de perfecțiune (...). Dintre toate cele care participă la dumnezeiasca calitate și care sunt sfințite, Prima și Supremă este Ființa”².

Nu este locul aici să descriem întregul proces al conversiunii cauzelor, așa cum face interpreta italiană, ne vom referi succint la faptul că Intellectul și Ființa sunt situate în două extremități opuse în ierarhia participanților, sunt dispuse într-o relație *circulară*, așa cum am văzut și la Porfir, în constituirea unei lumi particulare a modelelor; principiul „*vieții*”, paradigmă a oricărei forțe active și a unei dinamici a conjuncție dintre ele, face posibilă apariția Mediatorului, proprie creștinismului, din punct de vedere logic și metafisic o *realitate participativă*.

În acest mod, scrie Cristina d'Ancona, cele trei modele formale din care se generează cele trei principale nivele ale realității, sunt în mod reciproc legate între ele, sunt prezente unul în celălalt, fiecare în felul lor propriu, conform principiului al cărui *agens* sunt. *Nous*-ul (*oudiodes*) este inteligibilitatea, care întotdeauna se alătură ființei; *On noeros* este substanța *nous*-lui, care este intelectua; *viața*, după aceea este prezentă în amândouă, ca principiu de autoconservare și de expansiune, care consfințește relația între unu și celălalt. Această circularitate de relații din lumea modelelor se reflectează în procesul de conversiune a efectelor, în care așa cum s-a spus, deoarece cele trei ipostaze principale sunt

închise în cerc, cosmosul întreg este o totalitate circulară, care începe înainte de ființă, cu ordinul zeităților suprasubstanțiale, și se închide cu conceptul *polai fuseis* a multiplicității lucrurilor; de aici începe renașterea, în mod gradual, a participării și asemănării, până în pragul Unului însuși, dat fiind faptul că întregul, în orice fel s-ar manifesta, reflectă în ultimă instanță unitatea.

Transformările medierilor logice în tot atâtea ipostaze se alătură acestui model de totalitate sferică, model cum am spus înainte a unei *Sfere inteligibile*. Ele nu sunt numai scenariul logic al Cosmosului, ci și vehiculul, mijlocul de transmitere a dynamisului cauzal închis în Unu.

Ipostazierea fiecărui principiu mediator, conclude Cristina d'Ancona, pare să reprezinte un aspect fundamental, și nu accidental, al acestei metafisici, în ciuda forțaturilor determinate de atenția cu care Proclus a încercat să justifice multitudinea zeilor din pantheonul antichității târzii.

Drastica reducere a nenumăraților intermediari ce populează spațiul dintre Unu și multiplu, folosit în *De causis*, va fi de fapt semnalul cel mai bun al modificării pe care metafisica procliană a fost obligată să o suporte, pentru a se putea integra unei perspective creaționiste³.

„Liber de causis”, un compendiu de metafisică procliană în arabă.

Închiderea Școlii neoplatonice din Atena, ca urmare a Edictului lui Iustinian din 529 d. I. Hr. a determinat, înaintea apariției Islamului, un contact între neoplatonismul care era predat în această școală într-o formă sistematică codificată de Proclus și după aceea elaborată de Damascius și de Simplicius și lumea medio-orientală. Damascius, Simplicius și alți filosofi s-au mutat după desființarea școlii în Persia, la curtea lui Cosroe⁴.

Într-o formă mult mai extinsă și sistematică, contactul lumii medio-orientale cu filosofia greacă și cu platonismul a avut loc deja în Alexandria, începând cu secolul I d. I. Hr.

În Siria, unde cunoașterea limbii clasice grecești era destul de răspândită, lectura textelor filosofice și științifice grecești era practică încă din primele secole ale epocii creștine. Data, care din punct de vedere tradițional este acceptată pentru punerea bazelor Școlii di Edessa, este 363 d. I. Hr., o dată elocventă, deoarece se știe că acolo se putea deja citi Aristotel și Porfir; aici se simțea începând de atunci influența alexandrină⁵.

Trebuie să reținem, de asemenea, că încă înainte de cucerirea arabă a Siriei, școlile nestorice din Edessa, Nisbe și Gondeshapur, și cea iacobită din Antiochia, au tradus deja texte științifice și filosofice grecești, în primul rând cele de logică ale lui Aristotel (*Organon*-ul)⁶. Astfel cu cucerirea Siriei în 639 d. I. Hr. au devenit disponibile pentru arabi o parte semnificativă a operelor traduse într-o limbă apropiată lor, model de asimilare a unei culturi

străine prin intermediul traducerilor sistematice⁷, cu mare impact pentru dezvoltarea propriei lor culturi.

Față de operele aristotelice a căror impact și răspândire este binecunoscută, ereditatea platoniciană transmisă în arabă ar putea apărea la o primă aproximație aproape fără importanță. Nicio opera platoniciană tradusă în arabă nu a ajuns până la noi; numele lui Plotin este necunoscut în lumea arabă, necunoscute sunt de asemenea *Enneadele* lui Plotin; dacă un pic mai mult a fost cunoscut Proclus.

Paradoxal, în producțiile originale ale filosofiei arabe elementele platoniciene și neoplatoniciene vor fi, din contră, mult mai prezente și chiar dominante. Lumea arabă l-a cunoscut pe Proclus și o bună parte din scrierile sale; totodată, scrie Cristina d'Ancona, opera procliană a fost destinată să aibă în adaptarea arabă, o căutare mai mare, așa cum a fost *Elementatio Theologica*. Douăzeci de propoziții din această operă, care nu sunt izvoare directe ale lucrării *De causis*, cu excepția propozițiilor 15 și 16 sunt conservate în traducere arabă, sub numele lui Aristotel și ale lui Alexandru din Afrodisia, împreună cu alte texte. O amplă selecție din *Elementatio Theologica* apare în *Liber de causis* sau *Liber de bonitate pura*.

Lucrarea *De causis* este o operă scurtă: ocupă puține pagini din *Corpus*-ul aristotelic, în interiorul căruia este în general transmisă doctrina și care se împarte în 31 sau 32 de propoziții, a căror explicație inițială, făcută pe scurt, este foarte ușor de reținut, și a căror comentarii sunt explicitate în versuri, ale căror formule introductive și frazeologii ne dau o modalitate de exprimare diferită de formele demonstrative de tip euclidian a *Comentariilor* lui Proclus la propriile propoziții.

Liber-ul comentează Cristina d'Ancona a relaborat în felul său propriu teza apropierei între substanța intelectuală și divin, cu urmările care derivă de aici: prezența împreună a unității și multiplicității în inteligență. La Proclus acest lucru depinde de conexiunile dintre multiplicitatea prezentă în intelect și „*ennadele dumnezeiești*”. În *Liber* inteligența este o substanță simplă și unitară întrucât ea este „prima creatură care a fost creată de cauza primă”.

Pornind de la această bază, metafisica medievală a făcut distincție între „ființă prin esență”, care aparține numai lui Dumnezeu și „ființa prin Participație” care aparține creaturilor: distincție ce a garantat subordonarea ființei lucrurilor ființei lui Dumnezeu.

„Ca ceva ce are în sine un foc interior și nu este focul însuși, este la rândul său înfocat în esența sa și Ființa comună care se predică despre toate ființele, ci constituie, într-un sens propriu și absolut unic, caracteristica sa, (*quidditas*) sau esență, atât cât ne poate spune un Intellect creat.

„Există ceva și acesta este Dumnezeu, a cărui esență este ființa sa însăși (...). Și dacă spunem că Dumnezeu este numai ființa, nu ne situăm în eroarea celor care au afirmat că Dumnezeu este cea ființă universală, pentru care orice lucru din punct de vedere formal *este*. De fapt această ființă, care este Dumnezeu *este*. Este în așa fel că nu tolerează nicio adăugire; de aceea este o Ființă diferită de orice altă ființă, datorită purității sale nemăsurate; și chiar de aceea în Comentariul la propoziția 9 din *De causis* se spune că individuarea cauzei prime, care este însăși Ființa, depinde de bunătatea sa pură”⁸.

În *participarea Ființei* sunt puse în evidență toate efectele cauzei prime, deoarece tot ceea ce are o

anumită importanță „este”; ceea ce reflectă aceasta, mai mult sau mai puțin perfect în asemănarea cu Dumnezeu, a cărui esență este ființa. Dar nu această esență este cea transmisă creaturilor; ea „rămâne necomunicată și neparticipată,” și este în schimb asemănătoare unei esențe, ca ființa creată și participată, care nu „se propagă și nu se multiplică în creaturi.”⁹

Această „propagare” a asemănărilor este *creația*, în care, cu ființa, care „de la cauza primă se răspândește în toate realitățile”¹⁰, Dumnezeu produce toate perfecțiunile formale ce participă la configurația Universului.

În acest fel temele platoniciene ale cauzalității exemplare sunt reluate și reformulate. În procesul participării ființei se manifestă universală asemănare a creației cu divinul ei autor. Așa cum cauzalitatea eficientă depășește la Sfântul Toma terminologia aristotelică a lui *othen he arche tes metaboles*, la fel și cauzalitatea exemplară nu este o realizare pur formală; și aceasta nu numai pentru că ființa dă consistență ființelor determinate nu dintr-o idee separată, ci din același principiu prim; acest lucru se petrece mai ales, datorită faptului că ființa nu este o formă ca toate celelalte, ci este *actualitas omnium rerum et etiam ipsarum formarum*¹¹, efectul propriu al aceluși act pur care este Dumnezeu, în a cărui operă coincid producerea substanței efectului și a participării la marea asemănare cu Sine¹².

Formulând în acest fel raportul între Dumnezeu și creaturi, scrie gânditoarea italiană, Sfântul Toma pare să pună împreună teme proprii concepției platoniciene cu cea aristotelică. Doctrina cauzalității pe care a elaborat-o neoplatonismul prin unirea temelor aristotelice cu doctrina platoniciană a cauzalității a ceea ce este în sine, și pe care *De causis* a alăturat-o monoteismului este aplicată de S. Toma viziunii unei lumi pe de-a-ntregul provenită de la Dumnezeu, dar care cuprinde și cauzele secundare, ierarhizate în mod ordonat.

Ordinele suprasensibile sunt descrise în așa fel încât să salveze atât dumnezeiasca transcendență, cât și instanța continuității dintre creaturi și Creator.

Noțiunea de ființă, care stă la baza celor două teme de care am vorbit, presupune atât aspectele de sorginte aristotelică, pentru care ființa în primul rând este *substanță*, fie cele de sorginte platoniciană, pentru care în primul rând este *formă*.

Temele luate în discuție, conclud Cristina D'Ancona, sunt cuprinse în interiorul unei perspective pe care Sfântul Toma a descris-o în textul Introducerii la comentariul la *Liber*: cercetarea condițiilor de inteligibilitate¹³ ale ființei create coincide cu căutarea ființei *Primului creator* și deci cu acea *ultima felicitas* a omului, ce constă, după Aristotel și Evangheliile în considerarea primelor cauze.

S. Toma, de fapt, face trecerea de la multiplele cunoștințe proprii experienței la cunoașterea primelor principii prin care omul poate într-o anumită măsură să revadă ordinea creată până la cauza necreată, care este *substanța, viața și înțelepciunea* proprii creaturilor¹⁴.

Aceeași dumnezeiască înțelepciune care conform lucrării *In De divinis nominibus*¹⁵ este *causa efficace (effectiva)* a tuturor lucrurilor, întrucât produce în Ființa sa lucrurile și nu numai le dă ființă; în lucruri ființa este ordonată, întrucât lucrurile interacționează între ele, într-o ordine ce își are finalitatea sa ultimă. Mai mult, finalitatea este cauza validității acestei *armonii* și a



Vladimir Ene Pe înserat
acril, pastel de ulei pe pânză, 90 x 100 cm

acestei *ordini*, care rămâne pentru totdeauna, în orice fel s-ar schimba lucrurile. În ce privește creația strâns legată de conceptul de participare Aristotel, Avicenna și Averroes¹⁶ au vorbit de creație *ab eterno*, lucrarea *De causis* admite creația prin intermediari, adică admite faptul că primele substanțe create pot să creeze altele, la fel și în teoria lui Avicenna. Aceste teorii se bazează pe principiul că dintr-o ființă simplă nu poate izvorî decât o singură ființă determinată, principiu care la rândul său se bazează pe concepția actului creator, ca activitate necesară, pe baza tezelor că lucrurile izvorăsc din Dumnezeu datorită unei necesități de natură dumnezeiască.

„Noi, scrie S. Toma, admitem că lucrurile izvorăsc de la Dumnezeu printr-un act conștient și liber (*per modum scientiae et intellectus*) și, dacă înțelegem astfel creația, nimic nu se opune faptului ca dintr-o primă ființă, Unu, simplă să apară imediat o multitudine de ființe determinate.”¹⁷

Dumnezeu nu vrea în mod necesar ca lumea să existe, ci o creează în mod liber (*Summa*, I, q. 19, art. 15). Dacă ceva, care este în afara lui ar fi obligatoriu să existe atunci n-am putea vorbi de perfecțiune, ca totalitate a ființelor, obligativitatea presupune de aceea o intervenție exterioară, ce duce la lipsa perfecțiunii.

Acesta este punctul în care S. Toma se distinge în mod net de de Avicenna și Averroes și de antichitatea păgână: lucrurile nu derivă de la Dumnezeu printr-un proces natural, necesar, ci printr-un *act de libertate*.

Despre concepția tomasiană a creației E. Gilson a subliniat în mod just și eficace aspectul pentru care Dumnezeu este considerat izvor al ființei, al tuturor ființelor, în timp ce filosofia greacă l-a conceput pe Dumnezeu ca pe ceva care dă *formă* lumii, care prelucrează o materie preexistentă, și care nu-i dă ființă, ci numai un anumit mod de a fi.

„Rețin că este necesar să subliniem, scrie Sofia Vanni Rovighi, afirmația că Dumnezeu creează în mod *conștient și liber*. Acest lucru ni se pare că este presupuziția unei concepții religioase despre realitate, sau cel puțin a acelei concepții religioase care este *comună* celor trei mari religii prezente în cultura medievală: ebraismul, creștinismul și islamismul. Dacă Dumnezeu este izvorul întregii ființe, nimic nu-i scapă acțiunii sale, nici chiar ultima determinare individuală; acest lucru se-n-tâmplă numai dacă ea este cunoscută de El și dorită de el; am putea spune de aceea că orice lucru, orice moment al realității, are o semnificație, adică o anumită vocație. Acesta este sensul teoriei care îi atribuie ființei în toată plenitudinea sa, (deci dincolo de categorii, depășind în mod

transcendent categoriile¹⁸) îi atribuie proprietatea de *adevăr și de bine*.

Dar spiritul coextensiv ființei, cel care dă adevăr și bunătate lucrurilor nu este pentru S. Toma spiritul omenesc: *este Dumnezeu*. Lucrurilor le putem atribui caracter de adevăr prin raportarea lor la intelect, de asemenea lucrurile sunt bune întrucât așa le-a vrut Dumnezeu.

Față de teoria lui Avicenna, care vede în creație un proces natural necesar care se-ndepărtează tot mai mult de izvorul prim al ființei și deci îi scapă cunoașterii sale, aceea a S. Toma, este mai apropiată de Biblie decât de neoplatonism, afirmă că Dumnezeu cunoaște și dorește să vadă realitatea până la ultimul individ¹⁹.

Dacă concepem creația ca un act voluntar și liber, nu este nicio problemă să se admită ceea ce afirmă revelația creștină despre începutul lumii. Dacă creația este un proces necesar, în mod sigur ea va fi *ab eterno*, așa cum etern este Dumnezeu, dar dacă este un act al unei voințe libere, Dumnezeu poate vedea creaturile conform voinței sale: ca existente *ab eterno* sau care au un început. Și dacă voința lui Dumnezeu este eternă, nu este necesar ca ea să producă un efect etern; Dumnezeu poate dori în eternitate ca ceva să aibă un început la un moment dat. (*Summa*, I, q. 46, art. 1, ad sextum;)

Dar tocmai pentru că temporalitatea creației are o caracteristică dată de voința liberă a lui Dumnezeu, ea este un *articulus fidei*, un adevăr revelat, nu o *conclusio rationis* (*Summa*, I, q. 46, art. 2). Aceasta a fost teza care a dat naștere, ne spune Sofia Vanni Rovighi, la un scandal între teologii parizieni și S. Toma, controversă căreia i-a dedicat opera *De aeternitate mundi contra murmurantes*. Motivul pentru care S. Toma n-a acceptat argumentele aduse de aceștia pentru a demonstra că lumea a avut un început este acela de a evita ca credința catolică să apară bazată pe raționamente non valide, în locul unei solide învățături divine²⁰.

După S. Toma, orice lucru este bun deoarece răspunde voinței divine: binele de fapt este ceea ce dorim cu toate facultățile noastre intelective, ceva la care ținem să ajungem; în schimb, dacă la baza realității ar fi un principiu irațional n-ar exista o bunătate ontologică; azi am putea spune că nu ar exista valori obiective, dar deoarece fiecare ființă determinată depinde de o ființă, care este inteligentă și voință, fiecare ființă este bună și încercând să se realizeze pe sine, tinde spre bine.

Voința dumnezeiască nu se adaugă la ceva care există și este determinat în sine, este la rădăcina însăși a naturii lucrurilor. Deci tendința spre bine este înrădăcinată în natura lucrurilor, (*Ratione inditi principi dicuntur omnia appetere bonum*).

Acest lucru ne explică de ce libertatea creației nu implică un liber arbitru de tip cartesian: în tot ceea ce este dorit de Dumnezeu există o necesitate ipotetică *necessarium ex suppositione*, aceea a coerenței, a *non-contradicției*, chiar în mod analogic, prin *participare*, există un aspect comun între Dumnezeu și ceea ce depinde de El: *ființa*; ori un contradictoriu ar fi *non ființa*, care nu poate fi dorită de Dumnezeu. Poziția S. Toma, ne spune Sofia Vanni Rovighi, este una mediană între Abelard, care va fi reluată de Leibniz, și cea a lui Descartes, după care *Dumnezeu poate dori chiar contradictoriul*. Împotriva tezei că Dumnezeu ar putea dori tot cei mai bun, și faptul că lumea actuală este cea mai bună dintre lumile posibile, S. Toma răspunde că nu se poate vorbi de „*mai bun*” în fața lui Dumnezeu, deoarece orice bine finit este în mod infinit mai îndepărtat de acel *Bine infinit* care este

unica atitudine adecvată a voinței dumnezeiești în ce ne privește, și de care numai Dumnezeu este capabil²¹.

Note

1 Cfr. Cristina D'Ancona, Introducere la *Tommaso D'Aquino, Commento al Libro delle cause*, Rusconi, Milano 1986, p. 36

2 Proclus; *Elem. Th.*, 37; 40, 7-9; 138; 122, 7-11.

3 Cfr. Cristina D'Ancona, op. cit. p. 38

4 Informația ne este dată de istoricul Agathia; cfr. Agathia Scholasticus, *Historiarum libri quinque* rec. S. Costanza, Università degli Studi di Messina, Messina 1969, II, 30-31; 123-127. Cfr. Pauly-Wissowa, IV, 2,2039 și III A 1, 203; în Cristina D'Ancona, op. cit. p. 39

5 Cfr. K. Georr, *Les categories d'Aristote dans leurs versions syro-arabes*, Imprimerie Catholique, Beyrouth 1948, 6-8 în Cristina D'Ancona, op. cit. p. 48

6 Rolul acestei efervescențe culturale a fost sintetizat astfel de către G.C. Anawati- L. Gardet în *Introducere la teologia musulmană*: „În primul rând, limba lor liturgică și mai ales cea culturală, este și va fi mai ales cea siriană, o limbă semitică, soră cu araba (...) s-a petrecut în interiorul acestor Biserici separate circulația numeroaselor traduceri din greacă în siriană, care s-au înfăptuit în timpul cuceririlor musulmane prin traducerea aceluiași opere din siriacă în arabă.

7 Cfr. lui R. Walzer, *Léveil de la philosophie islamique*, Geuthner, Paris 1971, în Cristina D'Ancona, op. cit. p. 41

8 *De ente et ess.* c. 5 (Ed. Leon. Tom XLIII, 378), op. cit. pp. 120-123.

9 *In De divinis nominibus*, II 3, n. 158, 51., în Cristina D'Ancona, op. cit. p. 118.

10 Cfr. prop. 3: ibid. p. 199.

11 Cfr. *Summa Theo.* I 4,1 ad 1; trad it cit. Vol. I, 122.

12 Cfr. *Summei Th.* 44, 1; I, 122.

13 Inteligibilul, în general, este obiectul Intellectului. Aristotel a spus că toate ființele determinate sunt sensibile sau inteligibile. (*De anima*, III, 8, 431b 21). Inteligibilul este obiectul intelectului așa cum sensibilul este obiectul senzațiilor. Această simetrie este menținută de toți filosofi care admit distincția dintre sensibilitate și intelect. Platon numește inteligibilă Sfera cunoașterii, care cuprinde *dianoia* și *știința*, întrucât este diferită de Sfera opiniei, care cuprinde ipotezele și datele generice, incomplete sau lipsite de exactitate. Pentru neoplatonism, lumea Inteligibilă cuprinde cele trei prime ipostaze, adică *Unu*, *Intellectul* și *Sufletul lumii* (Plotin, *Enn.*, II, 9, 1). Cfr. Nicola Abbagnano, *Dizionario di Filosofia*, UTET, 1971, p.497

14 Cfr. *Summa Th.* I, 14, 4 Resp. (Ed. Leon., vol. IV, 171; I, 79; cfr. trad. it.)

15 S. Thomae Aquinatis, *In librum Beati Dionysii De divinis nominibus expositio*, a cura di C. Pera, Marietti, Torino 1950, VII 4, n. 733, 275.

16 Ibn Rusd, (*Averroes*), *Cuvânt hotărâtor privind stabilirea legăturii dintre filosofie și Legea revelată*, Polirom Iași 2020

17 S. Tommaso, *De potentia*, III, art. 4.

18 De aici termenul de *transcendens*, care la scolastici va deveni *transcendentalis* pentru a indica aceste proprietăți.

19 S. Tommaso, *Summa*, I, q. 14, art. 11, q. 47, art. 1; *Contra Gentiles*, II, cap. 63-71;

20 S. Toma, *Contra Gent.* II, cap. 38, în Sofia Vanni Rovighi, *Introduzione a Tommaso D'Aquino*, Ed. Laterza, Roma- Bari, 1973, pp. 73-74

21 S. Tommaso: „*divina bonitas est finis improportionaliter excedens res creatas*”: *Summa*, I, q. 25, art.5.

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (X)

Nicolae Iuga

Demisii din UTC și desființarea Facultății de Filosofie

Lucrurile au luat o întorsătură urâtă pe când eram în anul IV de facultate, adică în toamna anului 1977 și prima parte a anului 1978. Originea acestor gesturi se afla tot într-o acțiune a lui Paul Goma de prin 1956. Despre ce era vorba?

În toamna anului 1956 a avut loc binecunoscuta mișcare antisovietică și anticomunistă din Ungaria vecină. La începutul lunii noiembrie 1956, trupele sovietice au invadat Ungaria și au măcelărit câteva mii de budapeșteni. În România... nimic! Pe atunci Paul Goma avea 21 de ani și era student în anul II la Litere în București. A încercat să inițieze în mediul studentesc o mișcare de solidaritate cu „revoluția” din Ungaria și de condamnare a crimelor sovietice comise în Ungaria. Nu a reușit însă să adune pe nimeni în jurul lui. Pe filiera UTM (Uniunea Tineretului Muncitor, precursora UTC) studenților noștri li s-a transmis să stea liniștiți la locurile lor. Paul Goma era exasperat că nu poate să facă nimic. Eu cunosc toate aceste detalii din scrisorile pe care Goma le-a trimis unor colegi în care avea încredere, scrisori pe care am reușit, în parte, să le citesc în original în manuscris. Atunci Paul Goma a comis un gest menit să șocheze și să atragă atenția asupra a ceea ce se întâmplă: s-a dus la sediul UTM de la Universitate și și-a predat carnetul de UTM-ist! Cu alte cuvinte, Paul Goma a anunțat că își dă „demisia” din UTM, deoarece UTM-ul român nu a luat atitudine împotriva reprimării sângeroase a tineretului din Ungaria. Numai că din UTM, la fel ca din UTC și PCR, nu exista ieșire prin demisie, ci numai prin excludere, urmată de regulă de pușcărie.

La foarte scurtă vreme, la doar câteva zile, Goma a fost „judecat” mai întâi de către Rectoratul Universității din București, a fost exmatriculat, apoi judecat de către „Justiția” română. A fost găsit vinovat de „tentativă de organizare a unor manifestații ostile” și a primit ceva ani de pușcărie, urmați de „domiciliu obligatoriu” în Bărăgan. Douăzeci de ani mai târziu, în 1977, când a inițiat Mișcarea pentru respectarea Drepturilor omului în România, Goma a fost din nou arestat și, după o detenție la Securitate de câteva luni, a fost expulzat din țară, fără să mai revină vreodată în România. Însă ideile lui nu au putut fi expulzate odată cu el.

Ideea auto-excluderii din UTC a prins din nou, în anul 1977, după expulzarea lui Goma din țară, furnizată fiind de către același Cezărică. În toamna anului 1977 și primăvara lui 1978, la Facultatea de Filosofie a Universității din București s-au întâmplat niște evenimente stranie, desprinse parcă din proza lui Mihail Bulgakov. În primul rând, când am revenit la cursuri după vacanța de vară, în octombrie 1977, am aflat că Facultatea noastră se desființează. Mai precis, Facultatea de Filosofie (cu secțiile Filosofie, Sociologie, Pedagogie și Psihologie) se desființa, fără să mai aibă statutul de Facultate de sine stătătoare, și devenea o Secție a Facultății de Istorie, numită Secția Filosofie-Istorie, destinată să pregătească exclusiv cadre didactice pentru învățământul preuniversitar. Toți studenții existenți au fost trecuți automat la noua Secție Filosofie-Istorie. Specializările tradiționale: Sociologie, Psihologie și Pedagogie

dispăreau pur și simplu. De asemenea, dispăreau și foarte multe norme didactice, deci și cadre didactice. Profesorii noștri erau profund nemulțumiți, dar totodată și suficient de lași ca să nu inițieze ei înșiși o mișcare de protest. Părea clar că acei profesori care vor îndrăzni să zică ceva oficial, vor fi primii care vor fi dați în reducere de activitate. În schimb, ei au simpatizat și au încurajat discret protestul nostru, al studenților, concretizat într-o grevă de vreo două săptămâni, despre care bineînțeles că nu s-a aflat nimic în România. Singura revendicare, care a fost soluționată în favoarea studenților, după grevă, a fost aceea ca pe diplomele de licență să le fie inscripționate specializările pe care le-au făcut în anii I – III, deci să nu se scrie că au absolvit Filosofie-Istorie, ci că au absolvit Sociologie, Psihologie sau Pedagogie. Era vorba, în fond, de atestarea specializării pentru viitor. Această inscripționare s-a respectat, dar numai la promoția 1978. În schimb, protestele unor studenți au fost reluate puțin mai târziu, într-o cu totul altă formă. Au urmat, la sugestia lui Cezărică, auto-excluderi din UTC.

Auto-excluderea din UTC, respectiv ASC a fost inițial o treabă extrem de simplă. Studenții din 1977 nu mai aveau aceeași problemă ca și Paul Goma în 1956 și, bineînțeles, nici riscurile nu păreau la fel. Dar Cezărică a găsit un mod ingenios de a motiva gestul. Studentul în cauză mergea la sediul ASC pe Universitate, care se găsea cu un etaj mai jos de Facultatea de Filosofie. Acolo erau, în afară de asistentul Antonie Iorgovan de la Drept, mai mulți șefi și persoane în civil, despre care nu știa nimeni cu ce se ocupă. Studentul-candidat la auto-excludere avea asupra sa două „documente”, carnetul de membru UTC și Statutul UTC. Dădea politicos bună ziua și apoi, cu o naivitate bine simulată, spunea că are o nedumerire. Scotea din buzunar Statutul UTC și citea prima frază. Îmi amintesc perfect, în această frază se spunea că „UTC este o organizație revoluționară de tineret...”, bla, bla, bla. Studentul zicea că el, personal, nu a făcut nimic „revoluționar” la viața lui și de aceea înțelege să demisioneze din UTC, să nu mai rămână în această organizație pe post de impostor. Scotea carnetul de membru UTC, îl pune binișor pe masă și, cu puțin noroc, putea să iasă repede pe ușă afară, în scurtul moment de stupoare care urma. Nu s-au autoexclus mai mulți deodată, ci dimpotrivă, cât mai rar, apărea câte un candidat la auto-excludere abia la câte două-trei săptămâni, chiar o lună. Partidul și ASC-ul pe Universitate erau în fierbere, iar atmosfera asta trebuia întreținută, prelungită, exploatată și intensificată, cuțitul trebuia răsucit în rană cât mai mult. Astfel, auto-excluderile s-au derulat pe mai multe luni, între noiembrie 1977 – aprilie 1978. Nu mai ține minte exact cine a fost primul student care s-a autoexclus din UTC, mi se pare că a fost Dorin Necșuliu de la Sociologie. A urmat Teișanu, apoi Negrescu, Kelemen, mai la urmă Horj Viorel – și am impresia că au mai fost și alții, al căror nume îmi scapă acuma. Eu nu m-am auto-exclus din UTC și nici nu am avut de gând să o fac, aveam altă părere, eram convins că acest lucru nu rezolvă practic nimic și că există și alte acțiuni, mai subtile, pe care le poți face dacă vrei să lupți împotriva sistemului.

Bilanț al pandemiei (I)

Andrei Marga

În mai 2022 pandemia Coronavirusului 19 nu este încă încheiată, dar un prag s-a trecut. Unele măsuri profilactice au fost internalizate, există vaccinuri preventivoare și antivirale performante, iar efectul îmbolnăvirilor și al deceselor a scăzut. Pericolul nu este de subestimat, dar un bilanț se poate face.

Îmi propun să fac acest bilanț la solicitarea cuiva cu care am colaborat fără rezerve, ca cetățeni integri și responsabili de cauze publice. Nu vreau să substituiesc bilanțul precumpănitor terapeutic, respectiv statistic al epidemiologilor, economiștilor, administratorilor, pe care îl iau însă în considerare tacit, ca bază. Dar pot să fac bilanțul conceptual, cum distinsul coleg mi-a cerut, din punctul de vedere puțin uzitat al filosofiei.

În concepția mea, filosofia are menirea să exprime conceptual de ce se petrec crize și cum se poate ieși din ele. Filosofia este „gândire mai departe” – cea gândire ce merge din treaptă în treaptă atât de departe încât captează temeuriile ultime. Filosofia este destul de departe dusă dacă interoghează sensul. Ideologiilor tot mai abundente din jurul nostru, filosofia le opune argumentul că nici o problemă nu se rezolvă fără perspectiva omului întreg și că, în orice situație, este de apelat la mintea și conștiința oamenilor. Filosofia are de defrișat și de modelat raționalizări, dar și de anticipat și de evaluat evoluții.

Din capul locului propun să se distingă între „filosofia în pandemie”, prin care înțeleg filosofii diverse pe care pandemia le-a găsit pe scenă, și „filosofia pandemiei”. Primele sunt de interogată cu privire la eventuala anticipare a pandemiei, la explicarea ei, la reacția la pandemie și la soluțiile de depășire a acesteia. „Filosofia pandemiei” are de asumat pandemia așa cum s-a petrecut, de explicat emergența ei și de orientat oamenii spre ieșirea din pandemie. Primele iau pandemia ca fapt istoric, alături de atâtea altele, abordându-l din unghiul lor de vedere inevitabil particularizat. „Filosofia pandemiei” caută să stabilească ce poate scoate oamenii din pandemie. Și „filosofii din pandemie” pot să-și adauge „filosofia pandemiei”, dar aceasta rămâne chestiunea deschisă a fiecăreia. Și „filosofia pandemiei” folosește achiziții istorice ale filosofiei.

„Filosofia pandemiei” pe care o articulez aici trece dincoace de geografia consacrată a curentelor filosofice, asumându-și, însă, optici și acum fecunde din contribuțiile acestora. Ea caută să facă față unui eveniment în multe privințe nou în istorie și este deschisă inițiativelor de gândire reclamate de obiectul însuși de investigație.

Cât de importantă este această distincție ne dăm seama observând scena filosofică. În mass media s-a acuzat faptul că filosofii nu ar avea o opinie privind pandemia, cu toate că se publicaseră deja în 2020 primele articole pe subiect, care au fost ale unor filosofi. În această situație, plecând de la premisa după care Covid 19 va fi o „cezură în istorie”, *Deutsche Gesellschaft für Analytische Philosophie* a lansat în 2020 competiția pentru elaborarea de analize filosofice. Subiectele indicate au fost pe o gamă largă: alegerea valorilor între sănătate, libertate, bunăstare; interferența statului în drepturile fundamentale ale persoanei; etica

medicală în fața împărțirii resurselor și triajului; solidaritatea cu grupurile de risc; posibilitatea de fi afectat drept *conditio humana*; capacitatea de randament a statului în vremuri de crize; rolul expertizei științifice în politică și știință; decizie în condiții de nesiguranță; prognoză, model și realitate; fake news și teoriile conspirației; teoriile sociale ale cunoașterii și comunicarea în științe; criza ca șansă de reflecta asupra muncii, mobilității, globalizării; economia și problemele de distribuție.

Luând în seamă ceea ce s-a petrecut, sunt de părere că filosofia pandemiei mai trebuie să-și adauge subiecte. De exemplu, chestiunea originii coronavirusului 19 cade în sarcina istoriei, dar filosofia pandemiei are de extras din date o modelare pentru viitor, care să instruiască unde sunt pericolele și vulnerabilitățile. Ea are de interogată validitatea măsurilor de bază ce s-au adoptat în societățile noastre pentru a face față pandemiei. Această filosofie are de dat seama de încadrarea socială a pandemiei și de întrebare asupra distribuției îmbolnăvirilor, poverilor și sacrificiilor pe diferiți umeri. Filosofia pandemiei are de formulat propuneri de soluții ce duc în afara pandemiei.

Spus simplu, dacă luăm în seamă întregul fenomenului, atunci paleta subiectelor ce revin filosofiei pandemiei trebuie lărgită dincolo de elucidările de natura celor propuse de analiticieni. Filosofia pandemiei nu se oprește la date statistice, ci le interpretează și interoghează, nici la postulate interpretative, ci le pune la probă. Din capul locului ea știe că ideologiile și propaganda sunt parte a realității pe care o interpretează și de care ia distanță.

În plus, rămânând filosofie, filosofia pandemiei are de dat răspuns și la întrebări privind relația dintre viața umană, viața în general, acțiunile oamenilor, societatea, istoria și lumea. Întrebările ce țin de încadrarea întregă în lume a vieții unei ființe ce trăiește conștient viața de care dispune au sens și sunt de pus ca atare.

Primul volum rezultat din competiția organizată de societatea germană de filosofie analitică (Geehrte Keil, Romy Jaster, Hrsg., *Nachdenken über Corona. Philosophische Essays über die Pandemie und ihre Folgen*, Reclam, Ditzingen, 2021) confirmă nevoia de a lărgi spre întreg lista subiectelor filosofiei pandemiei. Teza autorilor este, desigur, cum era de așteptat din partea analitismului, că nu ar exista filosofie a pandemiei, evenimentele lumii interesând filosofia mai degrabă în ceea ce au uniform. Argumentul adus de ei este acela că ceea ce ei numesc „Corona Krise” nu ne-a impus o lecție, ci multiple lecții (p.9). Este adevărat, dar aici nu este un argument suficient pentru a nu păși în filosofia pandemiei. În definitiv, de ce nu ar fi aptă filosofia să-și asume multiple lecții? Și de ce nu ar înainta spre întreg, care este chiar misiunea ei?

Firește, autorii amintiți își asumă orizontul de interes și opțiunile filosofiei analitice. Ei și spun că „filosofia analitică își are tăria ei în abordarea de probleme prozaică, care face sortări, de clarificare conceptuală și argumentativă” (p.9). Opțiunea este de respectat, firește, numai că întrebarea dacă dăm seama sau nu de pandemie cu

restricțiile prealabile ale filosofiei analitice este inevitabilă. Din ceea ce am arătat deja rezultă clar că din opțiunile sesizabile ale acestei filosofii – considerarea a ceea ce este dat în experiența individuală, reductibilitatea vieții sociale la suma acestor experiențe și restrângerea formulărilor la ceea ce poate avea semnificație empirică – rezultă nu numai avantajul plierii la ceea ce atinge nemijlocit viața oamenilor, dar și constrângerea la a lăsa la o parte ceea ce este mai puțin perceptibil, dar eficace. În orice caz, o filosofie orientată spre cuprinderea întregului antrenat de pandemie în viața oamenilor nu are cum să fie exclusă, ba este chiar reclamată.

Vine de fapt filosofia unui fenomen abia după încheierea fenomenului? Întrebarea este veche. Hegel a răspuns clasic, amintind că bufnița lui Minerva își întinde aripile numai odată cu căderea amurgului. Este adevărat, dar se poate adăuga observația că filosofii nu fac neapărat jurnalistică și nu redau obligatoriu ceea ce se petrece cotidian. Ei sunt, însă, interesați de viața cotidiană, pe care caută să o și încadreze în scenarii largi. Uneori ei ajung să renoveze scenariile luând distanță în adâncime de ceea ce este dat nemijlocit. Vorbim, desigur, de profesioniștii filosofiei! Ei nu ignoră ceea ce se petrece, dar încadrarea, eventual renovarea, iau timp.

Acestea iau timp mai ales atunci când este vorba de o experiență de viață nouă, șocantă, cum este pandemia începută în 2020. Prin ce sunt noi Coronavirus 19 și pandemia? Ni se spune că „niciodată nu a fost în vremuri de pace o așa limitare a vieții publice” (Geehrte Keil, Romy Jaster, Hrsg., *Nachdenken über Corona. Philosophische Essays über die Pandemie und ihre Folgen*, p.7). Și se adaugă: „Pandemia și repercusiunile sale oferă ocazia ca aproape toate domeniile conviețuirii noastre să fie negociate din nou” (p.9). Afirmății adevărate, neîndoelnic, dar cred că nu prind destul noutatea pandemiei.

Noutatea a fost înainte de orice virusul însuși (nici astăzi deciptat suficient!), viteza lui fără precedent de răspândire (desigur și pe fondul celei mai mari mobilități internaționale) și dificultatea încă neînvinșă (chiar dacă atenuată prin vaccinuri de consolidare prealabilă a organismului și antivirale). Consecințele sociale sunt, desigur, cele mai ample.

Ținând cont de toate acestea, interpretarea pandemiei ca o „criză” este, cu siguranță, adecvată. Când vorbim de criză avem în vedere situația în care un sistem sau organism întâmpină dificultăți care-i pun în primejdie existența. Se poate discuta a cui criză este pandemia. Candidații sunt sistemul naturii, societatea mondială în care suntem cuprinși astăzi, societățile concrete în care ne desfășurăm viața.

Nu cunoaștem încă procesele naturii care au generat coronavirusul 19. Nu cunoaștem suficient nici cum a ajuns epidemia să cuprindă inclusiv insule în care trăiesc oameni izolați de lume sau locuri aflate în afara circulației. Știm bine, din păcate pe propriul cost, ce a însemnat criza în societățile noastre. Oricum, criza legată de pandemia din 2020 nu mai poate fi redusă la criza societăților concrete în care trăim.

Se amintesc, pe drept, trei caracteristici ale crizei acestor societăți: o criză care atinge direct viața și sănătatea tuturor cetățenilor; o criză ce nu se poate rezolva de un grup de decidenți, ci presupune cooperarea tuturor cetățenilor; o criză ce nu se poate rezolva fără cercetarea medical-epidemiologică (pp.20-23). Aș mai adăuga, însă, trei

trăsături. Această criză nu a fost anticipată decât ficțional; ea s-a putut manipula de decidenți, cum s-au și petrecut lucrurile (vezi justificatul *Apel Vigano*, 2020); criza nu se poate rezolva decât prin cooperare organizată de stat – în interior și în exterior. Criza este eminentamente internațională, fiind pandemie la propriu. De aceea, discuția asupra pandemiei coronavirusului 19 ar trebui deschisă spre dimensiuni noi. Ea nu se poate depăși altfel.

Deschiderea nu este convențională, căci plecând de la ea se configurează și antidotul. Dacă se rămâne la descrierea noutății crizei citată mai sus, atunci este logic ca autorii să se concentreze asupra dobândirii și cultivării încrederii (*Vertrauen*) în soluțiile ce se adoptă, evident după cântărirea lor critică. A acționa plini de încredere este socotită soluția.

Numai că se poate acționa cu încredere desăvârșită în ceea ce se decide în societățile de acum și criza să continue. Cum se și petrec lucrurile! Au fost multe decizii care, dacă nu erau privite mai critic, ci doar cu încredere, ar fi generat rău pe scară mare. De pildă, legat de vaccinuri s-au promis vindecări, or acestea fac o consolidare a organismului, esențială, desigur, dar atât. S-a declarat că pandemia este depășită, or ea nu este oprită.

Se spune justificat că spațiul de răsfrângere a crizei este neobișnuit de mare: global, mental, economic, social. Căci criza pandemică este multidimensională. „Ea prinde cu radicale schimbări direct viața noastră cotidiană, comunicarea, relația noastră cu politica și statul. Ea privește economia și o disrupe și duce cu siguranță la schimbări în sistemul de putere globală” (Matthias Horx, *Die Zukunft nach Corona. Wie eine Krise der Gesellschaft, unser Denken und unser Handeln verändert*, Econ, Berlin, 2020, p.21). Mai mult, ea a antrenat scoaterea din viața curentă a multor obișnuințe – privind alergarea, vorbirea, comunicarea fără limite, ca și confirmarea în viața de zi cu zi a importanței comunicării digitale și recunoașterea importanței medicamentelor, după cum a schimbat hotărâtor formele de comportament în societate (p.32-36). Viața și-a schimbat până și direcția, chiar dacă este încă de stabilit dacă este direcția complet dorită sau nu.

În pandemie s-a manifestat cu forță, într-adevăr, un alarmism propagandistic, al mass media și al autorităților. Acesta a fost luat justificat ca indiciu al voinței de utilizare a stării de urgență ca mijloc de a limita drepturi și libertăți și de a crea panică în populație, ce duc împreună la un rezultat inacceptabil: o slăbire a democrației sub aparențele unui stat de drept (Giorgio Agamben, *L'Invention d'une epidemie*, „Quodlibet”, 20 februarie 2020). În reacție au fost reafirmate tezele lui Michel Foucault privind „algoritmii” marcării sistemelor vii de către procesele istorice și ale „genealogiei” cunoașterii și a cadrului instituțional al lumii moderne în termeni de „relație a corpului și istoriei” (*La Volonte du savoir*, 1976). Teoria „bioputerii”, ca impact al puterii din societate asupra corpului individului și asupra populației, a inspirat abordări care au acuzat folosirea pandemiei ca pretext pentru măsuri restrictive față de drepturi și libertăți.

Nu se pot ignora folosiri ideologice ale pandemiei, dar nici nu avem cum să reducem pandemia la o acțiune ideologică pe scară mare. Eu sunt de părere (detaliat în Andrei Marga, *Lecțiile pandemiei*, Tribuna, Cluj-Napoca, 2020)

că putem pleca cu mai mult profit pentru cunoaștere dintr-un alt loc al societăților concrete. Bunăoară de la faptul că cea mai dezvoltată tehnologic și economic și cea mai complexă societate a istoriei moderne a fost paralizată și redusă brusc la activități simple. Știm prea bine că au mai fost epidemii extinse în istorie. Primul război s-a încheiat cu o întinsă epidemie și nenumărate milioane de morți. Dar pandemia începută în 2020 a antrenat moartea a peste șase milioane de oameni și a afectat întreaga activitate din societățile noastre. A fost destul ca virusul să se răspândească – probabil grație schimburilor intense și marilor „sugative” turistice ale lumii și țărilor care sunt în centrul schimburilor mondiale – ca să paralizeze activitățile. Tema pandemiei a devenit astfel inevitabil și eminent politică – de politică internațională - și ajunge să modifice ordinea lumii.

Se putea prevedea o criză precum Coronavirusul 19? După părerea mea sunt de distins dintru început două planuri majore de discuție: monogenetic – planul a ceea ce lumea generează, în care includ și planul cosmogenetic, adică ceea ce este generat de cosmosul cunoscut; și antropogenetic – planul a ceea ce este generat de oameni în organizările lor culturale. Cât se poate prevedea în cele două planuri de discuție depinde de cunoștințele acumulate. Diferența planurilor constă sub acest aspect în aceea că al doilea plan, cel antropogenetic este în bună măsură în mâinile umanității.

Dacă aruncăm privirea în reviste de epidemiologie, de specialitate în sens larg, atunci se poate că spune că, după epidemiile care au fost în ultimii ca zece ani, nu au lipsit semnalările că o pandemie este în grad înalt probabilă. Nu doar literatura de ficțiune, ci și reviste de specialitate au dat semnale. Dar de la semnalarea posibilității la prevedere este distanță mare.

Desigur, matematicile actuale ne permit să se prevadă, prin calcul, evenimente cu mare probabilitate. Nu se poate preciza data petrecerii lor. Cum și remarcă unii analiști, dacă s-ar putea prevedea cu precizie evenimente atunci s-ar intra în „paradoxul contrazicerii propriei profeții”: a catastrofă profețită se combate și nu mai este catastrofă. La drept vorbind, Chestiunea nu este doar de prevedere prin calcul, ci și de localizare în timp și spațiu. Așa cum stau lucrurile, nu mai este greu să prevezi, dar sunt foarte grele localizarea și organizarea reacției. Și dacă cunoaștem în mare viitorul, el ne poate surprinde.

Dacă aruncăm privirea în studiile de mediu care urcă până la a capta situația globală, atunci

se poate spune nu numai că nu au lipsit semnalările că natura, în puterile ei enorme, ce scapă controlului nostru, poate fi surprinzătoare. Un istoric (John McNeil, *Something new under the sun. An environmental history of the twentieth century*, Penguin Books, New York, London, 2000) ne-a spus că trăim cea mai adâncă schimbare de climă din ultimii 10000 de ani. Este contrazisă generalizarea acceptată secole la rând din *Eclesiastul* (1:9-11), conform căreia „nimic nu este nou sub Soare”. În fapt, în ceea ce privește raportul umanității cu mediul înconjurător natural, totul s-a schimbat din temelii. Din 1760 creșterea populației, rămasă secole la rând oarecum constantă, a început să se accelereze. S-a accelerat și activitatea economică. În ultima sută de ani populația lumii a crescut de patru ori, economia de paisprezece ori, consumul de energie de șaisprezece ori, producția industrială de patruzeci de ori, emisia de bioxid de carbon de treisprezece ori, apa uzată de nouă ori.

Aceste creșteri au adus schimbări ale sferelor în care se desfășoară viața oamenilor. Litosfera, încă nu pune probleme acute, dar pedosfera, sau membrana dintre litosferă și atmosferă, ce susține de fapt viața plantelor și a organismelor, este alterată de fertilizatori artificiali, care își lasă urmele în compoziția apei, a hranei și se regăsesc până la urmă în organismul uman. Atmosfera este afectată de „poluare” și, de asemenea, de anihilarea de microbi ce asigurau viața. Ca urmare a sporirii emisiilor de bioxid de carbon, metan și ozon, se produce o „schimbare de climat” și, până la urmă, o „încălzire globală”, ale cărei cauze nu se cunosc precis. Hidrosfera este deja afectată de „poluare” în așa măsură încât s-a produs „schimbarea ciclului hidrologic”, asigurarea stocului de apă potabilă devenind dificilă. Biosfera se resimte de pe urma ofensivei antimicrobiene, dar și ca urmare a reemergenței de boli vechi, socotite lichidate, și a profilării de noi maladii.

Dacă aruncăm privirea în reflecțiile filosofice avem dovada că gândirea sistematică a filosofiei a prevenit asupra pericolelor. Abordarea naturii doar ca obiect de stăpânit implică înstăpânirea asupra oamenilor (Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1947), iar prelucrarea în devălmășie a naturii, facerea cu orice risc, va antrena uitarea ființei și, la limită, prelucrarea oamenilor (Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, 1989). Astăzi acestea sunt evidențe factuale. Filosofia nu anunță, nici ea, data producerii evenimentelor, dar teoremele ei semnalează ceea ce poate surveni.



Vladimir Ene

Rodia - triptic, acril, pastel de ulei pe pânză, 80 x 215 cm

Credem că pentru a se instala pacea între oameni este nevoie de dialog întemeiat pe dragoste creștină

†ANDREI

Arhiepiscopul Vadului, Feleacului și Clujului
și Mitropolitul Clujului, Maramureșului și Sălajului

Trăim într-o lume a confuziilor. Oamenii, mulți dintre ei, nu numai că n-au conștiința identității lor religioase și confesionale dar, în același timp, nici n-au limpede în minte doctrina Bisericii căreia îi aparțin.

Or, într-o lume multiculturală și pluriconfesională, așa cum este Europa, pentru a discuta cu celălalt trebuie să știi foarte bine cine ești tu însuși.

Iar dialogul este necesar pentru că toți suntem fiii aceluiași Dumnezeu și, chiar dacă nu-l dorim, el se impune, deoarece și fără să vrem intrăm în contact cu ceilalți.

Biserica Creștină a primit de la Întemeietorul ei sarcina de a fi misionară, de a dialoga. „Mergând învățați toate neamurile, botezându-le în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh” (Matei 28, 19), le spune Mântuitorul ucenicilor Săi, iar Sfântul Apostol Pavel ne încredințează că Dumnezeu „voiește ca toți oamenii să se mântuiască și la cunoștința adevărului să vină” (1 Timotei 2, 4).

Creștinismul, religia căreia îi aparținem, este religia iubirii¹. „Căci Dumnezeu așa a iubit lumea, încât pe Fiul Său Cel Unul-Născut L-a dat ca oricine crede în El să nu piară, ci să aibă viața veșnică”, ne spune Întemeietorul Creștinismului (Ioan 3, 16).

Cartea de căpătâi a creștinilor, Sfânta Scriptură, ne spune că „Dumnezeu este iubire” (1 Ioan 4, 8). Dumnezeu creștinilor este întreit în Persoane, iar Sfânta Treime este „structura supremei iubiri”².

„Fără existența unei iubiri desăvârșite și veșnice nu se poate explica iubirea din lume și nu se vede nici scopul lumii. Iubirea din lume presupune ca origine și scop iubirea eternă și desăvârșită între mai multe Persoane divine”³. Și chiar iubirea noastră se explică prin faptul că suntem creați după „chipul Sfintei Treimi”⁴.

Creștinismul propune o concepție despre lume și viață optimistă, altruistă și morală. „El dezleagă enigmele și răspunde la marile întrebări și aspirații eterne ale sufletului omenesc. De unde venim, ce rost avem și încotro mergem; care este începutul vieții, ce rost are ea pe pământ și care este scopul ei suprem?”⁵.

Chiar dacă prin căderea omului în păcat lucrurile au apucat-o pe o traiectorie tragică, prin Hristos lumea e salvată de la pieire și de la moarte. „Printr-un om a intrat păcatul în lume și prin păcat moartea”, ne spune Sfântul Pavel (Romani 5, 12), iar „prin îndreptarea adusă de Unul a venit, pentru toți oamenii, îndreptarea care dă viața” (Romani 5, 18).

Prin cădere „s-a tăiat firea cea unică în numărare părțicele, citim la Sfântul Maxim Mărturisitorul, și noi cei ce suntem de aceeași fire ne mâncăm unii pe alții ca reptilele și fiarele”⁶.

Hristos, întemeietorul Religiei iubirii, le spune Ucenicilor și ne spune și nouă: „Aceasta este porunca Mea: „Să vă iubiți unul pe altul, precum

v-am iubit Eu!” (Ioan 15, 12).

De egoismul nostru, de tendința de a aduna și a consuma totul ne tămăduim, după spusa Sfântului Maxim Mărturisitorul, prin dragoste: „Izbăvirea de toate aceste rele și calea scurtă spre mântuire este dragostea adevărată, cea din cunoștință, a lui Dumnezeu, și izgonirea din suflet a dragostei față de trup și lumea aceasta. Prin aceasta, lepădând pofta de plăcere și frica de durere, ne eliberăm de reaua iubire trupească de noi înșine, înălțați fiind la cunoștința Ziditorului. În felul acesta primim în locul iubirii celei rele de noi înșine, pe cea bună și spirituală, despărțită cu totul de grija de trup; nu vom înceta să slujim lui Dumnezeu prin această iubire bună de noi înșine; căutând pururi să ne susținem sufletul prin Dumnezeu”⁷.

Creștinul lumii post-moderne, mai puțin catehizat, trebuie să înțeleagă că „cel ce rămâne în iubire, rămâne în Dumnezeu și Dumnezeu rămâne în el” (1 Ioan 4, 16). Din nefericire, el Îi cunoaște prea puțin pe Dumnezeu și, implicit, nu cunoaște iubirea jertfelnică.

Omul societății de consum este preocupat de lucrurile ce-i pot provoca plăceri. Este adevărat că lucrurile nu sunt rele în sine. „Nu mâncărurile sunt rele, ci lăcomia pântecului; nici facerea de prunci, ci desfrânarea; nici banii, ci iubirea de bani; nici slava, ci slava deșartă. Iar dacă-i așa, nimic nu e rău din cele ce sunt, decât reaua întrebuintare, care vine din negrija minții de a cultiva cele firești”⁸.

La acest înțeles al lucrurilor trebuie să ajungă creștinul european. Pentru a ajunge la acest înțeles e nevoie de catehizarea lui, să nu spunem de „re-încreștinarea” lui, pentru ca ulterior să poată avea conștiința apartenenței sale la Biserică și să poată urca spre unirea cu Dumnezeu iubirii jertfelnice.



Vladimir Ene

Crucifix, sculptură



ÎPS Andrei

Dacă e vorba de dialogul între cele trei mari confesiuni creștine, fiecare dintre ele trebuie să aibă conștiința identității sale pentru a putea dialoga cu celelalte. Noi, ortodocșii, știm că Ortodoxia ne oferă o viață nouă „cu” Hristos și „în” Hristos, condusă de Duhul Sfânt.

„Ortodoxia ne învață că prin Hristos ni s-a dat harul dumnezeiesc, adică energia spirituală cu care – punându-ne în permanent acord – putem să ne transformăm viața, ridicând-o pe culmile desăvârșirii. Modelul acestei desăvârșiri, după care au suspinat în singurătatea lor geniile omenirii din afară de creștinism, noi îl avem în persoana Mântuitorului”⁹.

Părintele Rafail Noica, după o perioadă de zbu-ciumată căutare, ajungând la certitudini nezdru-cinate, va spune că „Ortodoxia este singura realitate a omului. Este în firea omului”¹⁰. Va mai adăuga faptul că „omul prin fire este ortodox: chinez, libian, negru din Africa, piele roșie, orice ar fi el, prin firea lui este ortodox”¹¹.

Părintele Stăniloae, referindu-se la Biserică, va spune că aceasta „e imanentul care are în ea transcendentul, comunitatea treimică de Persoane plină de o nesfârșită iubire față de lume, întreținând în aceasta o continuă mișcare de autotranscendere prin iubire. Biserica este Hristos extins cu trupul Lui îndumnezeit în umanitate”¹². Înțelegem de aici, încă o dată, de ce Ortodoxia este firea omului.

Sigur că și celelalte confesiuni creștine își au identitatea lor, teologia lor. Hristos este nădejdea lor, așa cum este și nădejdea noastră. Faptul că în Constituția Uniunii Europene n-au fost prinse rădăcinile creștine ale Europei ne îndurerează.

Pentru noi, creștinii, „Hristos este totul. Viața fără Hristos nu este viață. Dacă nu-L vezi pe Hristos în toate faptele și gândurile tale, tu trăiești fără Hristos”¹³. Chiar și cei ce nu-L cunosc pe Hristos au nevoie de El. Spunea Giovanni Papini, adresându-se lui Hristos: „Toți au nevoie de Tine, chiar cei ce nu știu: cei ce nu știu mai amarnic ca cei ce știu. Flămândul își închipuie că umblă după pâine, dar îi este foame de Tine; însetatul crede că vrea să bea apă, dar îi este sete de Tine... Toți te cheamă fără a ști că te strigă, dar strigătul lor e nespus mai sfâșietor decât al nostru”¹⁴.

Mircea Tomuș și critica „ardeleană”

Adrian Dinu Rachieru

Într-o Europă secularizată care promovează o cultură laică „eliberată” din chingile unei gândiri creștine este nevoie ca Biserica să-și strângă rândurile. Cultura lipsită de spiritul creștin este și ea o cultură, dar, după afirmația Părintelui Noica, este o cultură „smintită”. „Cultură este orișice cultivăm. Și cultivarea pământului este o cultură. Și cultivarea păcatului este o cultură smintită, dar cultură. Dumnezeu ne cheamă să cultivăm în noi cele ce sunt ale vieții”¹⁵.

Și poate că înaintea (sau și în timpul) întâlnirilor, la dialog e nevoie de multă rugăciune. „Am cunoscut mulți convertiți, spune Părintele Noica, și chiar dacă nu au devenit ortodocși, au recunoscut în experiența relatată de ei acel moment pe care l-am trăit și eu, când Dumnezeu m-a convins că El există și că Biserica Ortodoxă este cea adevărată. Acest moment l-am recunoscut în istorisirea acelora... Esențial, convertirea la Dumnezeu am recunoscut-o la toți aceștia, chiar dacă a luat forme diferite. Dumnezeu intră în dialog personal cu fiecare om”¹⁶.

Întâlnirile între niște oameni cu adevărat „convertiți la Dumnezeu” pot fi eficiente. Atunci când în suflete e o credință tare în Dumnezeu și o nădejde nețărnută în Hristos care ne unește, dialogul poate fi eficient.

„Biserica Ortodoxă nu caută să impună nimănui autoritatea, ea nu cere nimănui puterea, ea cere tuturor unire în credință, de unii schimbată, de alții uitată. Ea nu cere nimănui nimic, nici măcar să sufere cu ea și pentru ea; ea oferă tuturor credința sa încercată în foc, credința de altă dată a tuturor, ea nu dorește să poruncească nimănui și să umilească nici un creștin; ea dorește să-i poată auzi pe toți zicând ca vechii creștini: să ne iubim unii pe alții, ca într-un gând să mărturisim pe Tatăl, pe Fiul și pe Sfântul Duh”¹⁷.

Dacă noi creștinii ne iubim unii pe alții și-L mărturisim împreună pe Hristos, dialogul nostru, chiar cu celelalte religii, în speță cu islamul, tot mai prezent în Europa, poate fi eficient.

Și atunci, dialogul între două țări creștine ortodoxe, care din păcate au ajuns la război, n-ar trebui în mod normal să fie eficient?

Note

- 1 Părintele Ilarion Felea și-a intitulat cunoscuta sa lucrare de apologetică „Religia iubirii” (tipărită la Arad în 1946).
- 2 Pr. Prof. Dr. Dumitru Stăniloae „Teologia Dogmatică Ortodoxă I”, EIBMBOR, București, 1978, p. 282.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Ibidem*, p. 283.
- 5 Ilarion Felea, „Religia iubirii”, Editura „Diecezana”, Arad, 1946, p. 554.
- 6 „Răspunsuri către Talasie”, *Filocalia* 3, Sibiu, 1948, p. 10.
- 7 *Ibidem*, p. 14.
- 8 Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete despre dragoste*, III, 4, *Filocalia* 2, Sibiu, 1947, p. 77.
- 9 Nichifor Crainic, *Ortodoxie și Etnocrație*, București, 1997, p. 41.
- 10 *Celălalt Noica*, Editura Anastasia, București, 2002, p. 45.
- 11 *Ibidem*.
- 12 *Teologia Dogmatică Ortodoxă*, vol. 2, EIBMBOR, București, 1978, p. 208.
- 13 Dionysios Tatsis, *Cuvintele bătrânilor*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2004, p. 14.
- 14 Giovanni Papini, *Viața lui Iisus*, București, 1939, p. 554.
- 15 Rafail Noica, *Cultura Duhului*, Editura Reîntregirea, Alba Iulia, 2002, p. 15.
- 16 *Celălalt Noica*, Editura Anastasia, București, 2002, p. 48.
- 17 Teodor M. Popescu, *Biserica Mărturisitoare*, Editura Credința Noastră, București, 1995, p. 254.

Într-un vechi articol programatic, așezat în fruntea unui volum publicat la *Facla (Istorie literară și poezie, 1974)*, găsim o frază definitorie, credem, pentru „campaniile” critice ale lui Mircea Tomuș: „Aproximând sau ratând, ne apropiem de esență: formulând sentențios, limităm în încremenire”. Îmbrățișând o imagine cinetică a valorilor, criticul caută „permanența în mișcare”. Înțelegând, așadar, că istoria unei literaturi este o istorie a valorilor ei și că, în ne-curmată prefacere fiind, aceste valori sunt supuse unui proces istoric de evaluare. De aici, Mircea Tomuș trage o firească încheiere: evoluția este un atribut al valorii însăși. Atent la context, criticul încearcă o înțelegere „mai cuprinzătoare” și refacere, pe cât omeneste e posibil, „dosarul” recepției. Urmărește stăruitor vechile exegeze, le raportează climatului placentar și, odată asimilate, clădește temeinic noile puncte de vedere. Altfel spus, dorește un dialog activ nu doar cu opera, ci și cu haloul ei exegetic, interogând contextul și poposind analitic – voluptuos în preajma valorilor consacrate, dincolo de lectura grăbit-epidemică și dincoace de larva și regia culiselor literare. Trebuie să reamintim că Mircea Tomuș (1934-2022), în pofta atâtor cronici „de întâmpinare”, risipite în timp, este, de fapt, un iubitor al zonelor calme ale recepției. Acolo se simte bine, acolo „asediul analitic”, concentric, descifrează bogăția semnificațiilor, descriind răbduri noi traiectorii interpretative. Cărțile sale (să menționăm, bunăoară, cele despre Caragiale și Sadoveanu, despre Mateiu, Liviu Rebreanu sau Hortensia Papadat-Bengescu) sunt / se vor „aproximări” care ne apropie esența; sunt mărunțitoare analize ispitite de zborul larg al sintezei. Urmărind „mișcarea literară” (cum suna, de altfel, titlul unui volum publicat în 1981), criticul știe prea bine că evoluția valorilor nu este doar o problemă internă a criticii.

Masive și temeinice, probând calmitatea recepției și profunditatea analizei, cărțile semnate de-a lungul anilor blazonează cartea de vizită a criticului; acestor titluri, neapărat, ar trebui să le adăugăm prefețele și edițiile îngrijite, articolele încredințate atâtor reviste, aproape toate dovedindu-se contribuții solide, îmbrățișând ceea ce s-a numit *critica de consolidare*. Fiindcă, ocolul hermeneutic răbduri, interesul pentru valorile consacrate l-au îndepărtat pe critic de zgomotoasele tranșee ale criticii „de întâmpinare”, acolo unde se fac și se desfășoară gloriile (vai, efemere!). Locuind în zonele calme ale recepției, tăindu-și substanțiale felii exegetice și iubind asaltul analitic, Mircea Tomuș și-a mărturisit, din start, intențiile, grefate dealtminteri pe un stenic temperament ardelenesc, interesat de temeinicie. În consecință, pornind la drum, criticul și-a mărturisit „blindajul” teoretico-metodologic. Și pentru Mircea Tomuș esența demersului critic ar fi exercițiul judecății de valoare. Iar istoria unei literaturi este, negreșit, istoria valorilor ei. Dar aceste valori, știm prea bine, sunt supuse unui proces istoric de evaluare și, observă imediat criticul, evoluția este un atribut al valorii însăși. Încât, în numele unei salvatoare prize contextuale, evoluția

valorilor nu este și nu rămâne o problemă internă a criticii. Sociologia, ca știință a contextelor, este convocată la festinul critic, vestejind imanentismul (purismul); ceea ce nu înseamnă, iarăși, o vulgară sociologizare, primejduind estetica recepției. Dar îndemnul la contextualizare ar putea semnifica, realmente, „al doilea certificat de naștere al criticii noastre”, observa – inspirat – criticul. Să mai notăm că noile paradigme ale recepției, puse în evidență de teoriile receptării, foarte *en vogue* cândva, nu disprețuiesc traiectoriile interacțiunii dintre text și receptor; dimpotrivă, „structura schematizată” (Ingarden) urmează să fie completată de cititor iar actul concretizării, ca experiență estetică, conferă valoare și unitate semantică operei.

Dar nu asupra acestor chestiuni, litigioase încă, vom stăruia aici. Fără a fi un teoretician, Mircea Tomuș a fost, totuși, un critic cu aparat; și-a formulat, rezumativ și memorabil, principiile „de drum” și, remarcabil, le-a și respectat. Criticul are o imagine cinetică a valorilor și înțelege că gestul valorizator, apăsător de conștiința relativității, nu trebuie să eșueze într-un scepticism dezabusat. El cumpănește îndelung, introduce în peisajul nostru critic, accidentat, zglobiu de regulă, contaminat de bășcălia suverană, perspectivismul; adică, preluând conceptul lui R. Wellek și A. Warren, înțelege *sensul dinamic* al criticii și istoriei literare (vezi *Istorie literară și poezie*, Editura *Facla*, 1974). Respingând încremenirea valorilor, „unghiul static”, așadar, palpează „fațetele mișcătoare ale valorii”. Agreează, deci, istoria receptării, respingând hotărât impresionismul jucăuș. Încât valoarea – apărându-și și salvându-și identitatea – este, deopotrivă, eternă și istorică, contemporaneizându-și „inactualitatea”. „Cinetismul” înseamnă, credem noi, și migrația sensului. „Intenția autorului” direcționează exegeza, dar n-o vedează în condițiile polisemiei operei. Orientarea „spre totalitate”, țintind profunzimea și completitudinea recunoaște că o imagine critică „mai cuprinzătoare” își află reazemul în exegezele anterioare; ele se dovedesc utile puncte de sprijin pentru noua exegeză. Dar ele se cuvin, întâi, cunoscut, nicidecum ignorate princiar.

O astfel de critică, atentă la fluctuația recepției, în dialog activ cu exegezele anterioare l-a preocupat pe Mircea Tomuș. Năzuind la o „estetică de ansamblu”, aspirând la o „conștiință a totalității”, criticul desfășoară cu lentoare o viziune proprie, înțelegând că opera, ca „realitate complexă și mișcătoare”, își dezvăluie „noi nivele de sens”. Substanța obiectuală este impură (constatase deja T. Vianu) și noile straturi de semnificații asigură longevitatea exegezei. Încât, o restituție estetică presupune, deopotrivă, a examina opera în climatul ei placentar, privind-o în oglinda epocii, interogând contextul și a cerceta, recapitulativ, trena exegetică. Adică, a descifra atât mecanismele textuale cât și cele contextuale. Un nou punct de vedere se va așeza tensional, observă Mircea Tomuș, în reliefurile unei / unor interpretări mai vechi.

Pe acest temei și cu asemenea declarate ambiții a descins Mircea Tomuș și în lumea caragialiană.



Opera celui mai lucid scriitor român a fost supusă unui răbduriu asediu, încercuind bogăția de nuanțe și sensuri. Dacă este exclusă ipoteza unicului nivel de lectură, apoi polisemia textului, istoricitatea, realismul obiectiv, raporturile dintre comic și tragic ș.c.l. invită nu doar la o percepere mărunțitoare, ci și, pe această bază, la un efort sintetic. Impunătoarea monografie a recoltat opinii elogioase; să amintim că un critic (e vorba de G. Dimisianu), aplaudând „curajul nezgomotos” al exegezei, nota că o astfel de carte „nu apare în fiecare zi”. Pentru o cultură sedusă de foiletonism, poposind în fragmentar, tentativele exegetice de amploare (presupunând disciplină, metodă, continuitate) au parte, cu puține excepții, de un tratament marginalizant. Prețuit sau ignorat pentru palmaresul său editorial, criticul rămâne un spirit senin, echilibrat, animat de „tensiunea spre obiectiv”. Încercând, adică, prin judecăți temeinice să se apropie – aproximând – de esențe, înfrângându-și subiectivitatea. Chiar dacă valorile au un conținut problematizant și, evident, dinamic, chiar dacă – fiind în evoluție – ele asigură exercițiului critic o desfășurare „în mișcare”. În fond, recunoștea criticul, doar „aproximând sau ratând, ne apropiem de esență”. Traversiul critic al lui Mircea Tomuș s-a vrut o asemenea *apropiere*.

Priza contextuală îl ajută să pună, după prelungite tatonări, diagnostice exacte. Iar calmul analizei, culegând toate probele, îl conduce spre construcții critice solide, împacând impactul emoțional cu necesarele clarificări noționale. Fără a fi, neapărat, un metodolog, Mircea Tomuș iubește disciplina conceptuală, rigoarea, tinzând „spre obiectiv”; ceea ce nu înseamnă sacrificarea subiectivității. Intervențiile sale fac dovada unei percepții „personalizate”, lansând în circuitul critic opinii interesante. Cum ar fi opul consacrat lui Caragiale, ivit la editura sibiană *Media Concept* (v. *Caragiale după caragiale*, 2004), desfășurând un plan de lectură pe două direcții majore. Nu e vorba de o simplă reeditare (preluând *Opera lui I.L. Caragiale*, Editura *Minerva*, 1977), ci de *adăugiri* la propriul punct de vedere, criticul fișând cu conștiințiozitate și noile contribuții, contemplând „pașii exegetici” propuși de eșalonul tânăr în domeniul caragialeologiei. „Încercarea de lectură” înseamnă,

suntem preveniți, „o selectivă critică a criticii lui I.L. Caragiale”. Pe de altă parte, invitându-ne în lumea lui Caragiale, exegetul plonjează în mentalul românesc, curios să afle cum un nume propriu a devenit un termen comun (scris, în consecință, nemajusculat). Și să-i descifreze „mecanismele”. Fiindcă, nu fără temei, se vorbește insistent despre *caragializarea* societății românești (și am putea culege, fără efort, exemple convingătoare din tulpurea noastră tranziție). Fie că refuzăm („freudian”, cum scria cineva) *oglinđa Caragiale*, deloc flatantă pentru orgoliul național, fie că ne scufundăm în *Caragialumea*, în extensie necontrolată, avem obligația să urmărim îndeaproape materia textuală. Ceea ce Mircea Tomuș chiar face, *fenomenul Caragiale* invitând, însă, și la o lectură în ramă contextuală. Cu ochi sociologic, așadar. Mai mult, Mircea Tomuș îl supune pe bătrânul nostru clasic unor teste de ultimă oră. Insistența exegetică nu ocolește locurile comune ale exegezei (din nevoi recapitulativ-didactice), dar încearcă o lectură proaspătă. Fără a uita că *dramaticitatea* este esența literaturii lui Caragiale ori că idealitatea este falsă, golită de conținut. Și fără a ignora relația contrariilor, marele ploieștean reușind – prin simultaneitatea unor planuri ale realității – un joc halucinatoriu. Pe care exegetul încearcă a-l survola prin deschiderile de orizont ale postmodernismului ori transdisciplinarității. Convins că avem de-a face cu un autor *etern nou*, Mircea Tomuș va încheia triumfal: „Caragiale este viu”. Atât prin operă cât și, din păcate, prin metehnele societății românești, traversând, fără leac, toate regimurile.

Să nu uităm că Mircea Tomuș începuse (aproape întâmplător, mărturisirea) cu o mică monografie închinată lui Gh. Șincai (1965). Că trecuse prin câteva redacții (*Steaua*, editura *Dacia*, *Transilvania*, *Rostirea Românească*) și, fost rector al Universității sibiane, înființase acolo catedra de artă teatrală. Că respingea „soluția ermetismului”, poezia patriotică fiind o permanență a liricii noastre. În fine, asupra stilului, manevrând un lexic neatrăgător, s-au rostit judecăți grele. Tradiționalist, crescând sub tutela unor mari dascăli clujeni, a iubit „reîntoarcerea la text” (cf. M. Zăciu), refuzând pletora „intenționalităților imaginare”. De mare civilitate, omul, mereu calm, a transferat textelor sale „protocolul

frazeologic”, fiind laborios-sistematic în consemnarea valorilor, cu explicații parazitare, pe alocuri afectat „științific”. Încât Gheorghe Grigurcu, excesiv sever, nu ezita a califica drept *critică birocratică* explorările tomușiene.

De fapt, Mircea Tomuș a fost un recuperator. Sinteza caragialeană, îndatorată „realismului obiectiv” s-a vrut „dincolo de mimesis”, urmând sugestii transdisciplinare (via Basarab Nicolescu). Cea dedicată Romanului (*Romanul romanului românesc*, I-II, 1999-2000) cerceta istoria genului, pe două direcții: dimensiunea mitologică, respectiv soarta personajului, romanul însuși devenind personaj. Peste tot, sondele criticului caută semnificații ascunse (esoterice), alternând între finețea interpretărilor și conceptualizări precare. Oricum, interesul său se îndreaptă spre valorile recunoscute, refuzând actualitatea magmatică, răvășită de orgolii.

Cât privește proza, Mircea Tomuș tipărea, în 1983, romanul *Întoarcerea*, de evocare etnografică, cu sugestii antropologice, suferind de prolixitate. Și, credincios spațiului transilvan, re-compune filmic, cu dispoziție memorativă o istorie dramatică (v. *Aripile demonului*, în cinci volume), pe rețeta prozei ardelenice, cu inflexiuni sadoveniene. Această pentalogie transilvană, pe filon autobiografic, contemplând caleidoscopic oglinzile memoriei crește acumulatoriu, sub aparențe clasicizante. Istoria, ne reamintește prozatorul, „trecuse pe-acolo”; unele fapte s-au petrecut aieva, altele sunt presupuse, cele două registre (viață trăită, respectiv lectura, ca „realul nostru”) jonglând cu niveluri de realitate. Sau „niveluri de lumi posibile”, cum scria Lidia Csiki, jurnalul și textul ficțional, distincte grafic, fuzionând transdisciplinar. Adus „la zi”, volumul ultim, *Câmpia vrăjtită*, forțează terapeutic resuscitarea memoriei. Dispariția Liei, zeița protectoare a casei, creează un real halucinant, inacceptabil. Aruncat în singurătate după o fascinantă iubire matrimonială, personajul-narator trăiește resemnat, în reclusiunea unui sanatoriu, cu o „sinceritate liminară” (cf. Anca Sîrghie), *lumea fără Lia*, în sincronia viață / literatură. Acolo, așteptând venirea „americanelor” (fiul și nepotul), înțelege, ca „om terminat” (cum se destăinuia, că iubirea, sub chipuri diferite (cazul noii muze, asistenta Gabi), trăită la orice vârstă, îi întreține încrederea în viață.^{*)} Dar pentalogia poate fi, nota Irina Petraș, „un roman modern al Ardealului”, un posibil *reality show literar*. Iar Mircea Tomuș, încheindu-și călătoria terestră, ne propunea, la capăt de drum, în lupta cu demonia încercărilor vieții, pilda unei vieți rostuite.

Criticul, se știe, apăruse într-o vreme care clama necesitatea și urgența sintezelor. El, vădind „tenacitate investigatoare”, cum scria G. Dimisianu, înainta „lent și nespectaculos”, răspunzând unor comenzi ale frontului critic, acuzând, prin voci zgomotoase, o întârziere care se cuvenea împlinită. Interesat, deopotrivă, de „orientarea spre totalitate”, dar și de stabilirea unor „puncte de relație”, Mircea Tomuș ar reprezenta mai degrabă o critică sfătoasă, protocolară, circumspectă, de tip universitar, slujind textul și râvnind obsesiv „apropierea”.

Notă

* Vezi interviul-dialog realizat, în septembrie 2020, de Anca Sîrghie la Căminul de vârstnici „Maria Theresa” de la Șura Mică (*Valsul amintirilor*, în *România literară*, nr. 16/22 aprilie 2022).



Vladimir Ene

Corabie, sculptură

Educație și timp

Christian Crăciun

Dintre multele abordări ale problemelor educației (aflată, în întreaga lume, într-o criză conceptuală profundă, care merită o discuție aparte), o perspectivă inedită este cea a descifrării raportului dintre educație și timp. Ne aflăm în miezul unui paradox care ar trebui conștientizat, căci multe depind de el. L-aș formula în modul cel mai simplu astfel: educația trebuie să pregătească generațiile pentru viitor, dar acest lucru se face cu seturi de cunoștințe și chiar de valori care vin din trecut. Ambele întâlnindu-se în prezentul tensionat al actului educativ. Se pot însă concilia cele două timpuri? La o privire atentă, orice „filozofie pedagogică” poate fi caracterizată prin felul în care le pune în angrenaj pe ambele, cum pune accentul pe unul sau altul și prin intensitatea acestui accent. Dar întâlnirea celor două timpuri mi-e teamă că nu a fost încă raționalizată. Ce, cât și cum preluăm din trecut pentru a transmite mai departe? – iată formularea cea mai directă. Învățământul „clasic” (folosesc din comoditate această denotație) era scutit de o astfel de dilemă prin însăși natura sa: el presupunea un set ca și imuabil de cunoștințe-valori care erau moștenirea trecutului și trebuiau transmise ca atare viitorului. Era o lume construită pe continuitate, nu pe o serie practic infinită de rupturi, uneori infinitezimale. Fenomenul are ca primă explicație un ritm inerent al istoriei, în societatea tradițională schimbarea se făcea greu, lent, fiind aproape invizibilă din interiorul unei singure generații. Deci problema „pachetului” educativ nu se punea, societatea în care trebuia să se integreze tânărul nu diferea prin nimic esențial de cea din prima sa copilărie. Astăzi, pentru un copil care acum intră în școală, cine poate spune, chiar și cu aproximație, cum va arăta lumea peste 25 de ani când el va deveni cetățean activ? Ceața în care plutește simțul nostru anticipativ o simt toți: profesori, planificatori, părinți, elevi, politicieni, angajatori. Școala, în chiar inima sa, suferă în primul rând din cauza acestui *ignotus*. Pentru ce lume îi pregătești pe tineri? Timpul s-a rupt dinspre viitor. Asta a dus la apariția unei specii ciudate de profeți, șamani educaționali, care te amănesc cu învârtirea neconștientă a unui întreg arsenal de teorii scripitoare ce ne dau iluzia realității; ei ne sugerează că știu, că văd dincolo de cortina timpului. Acțiunea lor ține însă mai mult de magie decât de construcția rațională, ei ne spun ce *trebuie* să fie, nu ce *este*. De altfel, ei nu se prezintă drept profesori, ci ca specialiști în educație, tocmai pentru că pentru ei realitatea este (bizar hinduism pe dos) o iluzie, un construct mental, deci trebuie (ah, acest imperativ!) să o construim cum vrem noi. Adică ei.

Recent a apărut la noi tulburătoarea, lămuritoare carte a lui Roger Scruton *Foloasele pesimismului și pericolul falsei speranțe*. Sunt aici câteva pagini esențiale despre presuposițiile pe care este construit sistemul de învățământ contemporan. El ne prezintă clar portretul „expertului”: „...expertul al cărui atașament față de teorii optimiste nu este în general moderat de vreo experiență la clasă și nici incomodat de vreo rezervă a bunului simț”. Strategia școlii actuale pornește în întregime de la ceea ce filozoful englez numește „sofismul celui mai bun caz”. Ești, cu alte cuvinte

obligat să pornești de la premisa că elevul e mânat de dorința de cunoaștere, dispus la eforturi din ce în ce mai mari, crescut în spiritul bunului simț și al respectului, articulat din punct de vedere psihic și moral pentru vârsta lui ș.a.m.d. Iar agregarea copiilor în colective nu înseamnă deloc, în această perspectivă trandafirică, un efort instituțional impresionant de a șterge diferențele, de a elimina complet inevitabilele conflicte, de a încuraja forța numărului, nu a calității. La fel, părinții ar avea aceleași valori pedagogice ca și școala, statul ar fi dispus la investiții substanțiale și să formeze cetățeni liberi, cu simț critic, și nu carne de tun corporatistă ș.a.m.d. Cam așa arată sofismul optimismului aplicat în didactică. Toate cele de mai sus alcătuiesc o utopie paradisiacă în care lupul se îmbrățișează cu mielul. Consecința logică a acestei utopii pedagogice este stranie: într-o astfel de lume dispare profesorul, căci nu mai este nevoie de el. Și sunt departe firește imaginile din precedentul tablou de realitatea sordidă. Se naște din această ruptură o societate puternic afectată de angoasa viitorului (nicio legătură cu războiul), lipsită de o siguranță fără de care nu există înțelegere. Fluiditatea de care se vorbește atât nu este o calitate a dinamismului, a schimbării facile, ci maladia lipsei de consistență. Hemofilie morală. „Doctrina că niciuna dintre părțile implicate în procesul de educație (nici elevul, nici părinții și nici profesorul) nu este de vină pentru eșec, și doctrina că Statul trebuie să investească mai degrabă în eșec decât în succes” (Scruton) paralizază orice încercare de a concilia timpii educației. Eșecul nu numai că nu este recunoscut, în ciuda evidențelor cifrice, ci este proclamat ca victorie a scamatoriei conceptuale.

Povestea asta a eclozat cu putere odată cu istoricul mai '68 parizian. Sloganurile de atunci pot alcătui baza unui manual de pedagogie progresistă. Și chiar au acționat în acest fel până la urmă. De la à bas la *culture la il est interdit d'interdire*, găsim toată gama în politicile educative actuale. Eliminarea din procesul educativ a oricărui element de constrângere ține de același lichid utopic în care ne scaldăm (utopia vrea să desființeze cezura, discontinuitatea firească a timpului, să unească trecutul cu viitorul într-un *totum* indistinct și amorf). Se ajunge astfel la extreme rizibile de tipul a nu mai corecta cu roșu că stresezi și umilești elevul, a nu-i face observație în fața clasei (care mai este atunci efectul ei?), a nu mai corecta greșelile de ortografie, în numele unei libertăți violată logic. Ortografia este fascistă, nu? „Poate că cea mai vie ilustrare a acestui fapt (că libertatea se obține prin acceptarea unor naturale constrângeri sociale care trebuie însușite de către elevi n.m.) este oferită de revoluția care a luat pe sus școlile și catedrele în anii 50-60 ai secolului trecut, spunându-ne, prin vocea autorității mai multor gânditori, de la Rousseau până la Dewey, că educația nu are legătură cu obediența și cu studiul, ci cu exprimarea personalității și cu joaca. S-a considerat că, dacă copiii sunt eliberați de constrângerile școlare și de curriculumul tradițional, ei își vor exprima capacitățile creative naturale, vor crește liberi și vor dobândi cunoaștere prin explorare și descoperire, mai degrabă decât prin «învățare

mecanică»” (Scruton). Cum se prevede, în subtextul citatei notații despre sofismul că toți oamenii se nasc liberi, viitorul ca timp educațional? În primul rând, ne apare surprinzător de strâns legat de filozofia libertății. Declarativ, școala post-modernă face din libertatea individuală o valoare absolută. În fond, regăsim un domeniu neașteptat de aplicare a teoriei lui Andrei Vieru despre libertate ca domeniu închis topologic, despre necesitatea frontierelor. Școala tot mai lipsită de constrângeri nu oferă viitorului un om liber, ci un om moralmente, psihologic și politic haotic. Aș adăuga un verset la un imaginar „Ecleziast” al educației: Există un timp al jocului și unul al studiului. Obsesia de a transforma întreaga școală, fiecare oră de predare, într-un timp al jocului fără griji și fără efort devine distrugătoare și, de la o vârstă încolo, ridicolă prin inadecvare. Încă un eșec gros subvenționat! Spune Scruton: „...libertatea, oricât ar fi de valoroasă, în sine, nu este un dar al naturii, ci este rezultatul unui proces de educație, pentru care trebuie să muncim, dând dovadă de disciplină și făcând sacrificii”. „Disciplină”, „sacrificii”, „obediență”, „muncă”, „studiu”? – ce de cuvinte urâte în prezentul didactic, ostracizate! Cu alte cuvinte, libertatea nu trebuie așezată *la începutul* procesului educativ, ca un drept de-la-sine-înțeles al copilului, ci la celălalt capăt, *ca scop* al acestui proces de construcție a unui individ responsabil. Amintesc doar în trecere, legat de tema responsabilității personale, o adevărată marotă a viziunii educative postmoderne: „gândirea creatoare, critică”. Este aceeași inversare a polilor procesului: gândirea creatoare apare, (dacă apare, nimic nu dovedește că este inerentă tuturor oamenilor) *ca încununare* a unui lung și dificil proces de acumulare de cunoștințe, poate exista un talent în-născut dar care nu crește decât în humusul bogat al erudiției acumulate prin sudoarea exercițiului neconștient. Aici apar cele două cuvinte cheie folosite mai sus: disciplină și sacrificii.

Postmodernitatea este o cronomahie. Ea are o relație conflictuală cu timpul pe care își propune să-l devoreze. De aceea am lăsat pentru a doua parte a acestor note analiza relației școlii cu trecutul. Simplificând: raportul dintre trecut și viitor este asemenea (în sens geometric) celui dintre instrucție și educație. Învățământul tradițional însemna transmiterea unui set masiv de cunoștințe socotite fundamentale, fără de care nu se poate. De câteva decenii asistăm la o continuă atrofie a curriculei, eliminarea „cunoștințelor neesențiale”, combaterea memorării, un pragmatism rudimentar al utilului imediat domină programele. Și, cum majoritatea cunoștințelor din programa tradițională nu au o eficiență „pipăibilă”, ele sunt expurgate fără milă. Cine decide însă ce este esențial? Căci decizia ar trebuie să vină tot din perspectiva viitorului. Este o decizie ideologică, politică, deloc științifică. Toate aripile mișcării *cancel culture* din această viziune provin. Până și învățarea scrișului de mână ni se prezintă acum ca superfluă. „Logica” e următoarea, tot ce poate fi stocat ca informație pe un HD este inutil să mai memorezi. Numai că... nu poți gândi cu date de pe HD, nu poți gândi decât cu miliardele de informații din propria minte, cu propria rețea neuronală. Poți avea tabla înmulțirii sau date despre al doilea război mondial sau formulele de chimie în memoria externă, dacă nu sunt și în cea „internă”, ele nu pot deveni elemente ale gândirii, nu sunt *eficiente*. S-a trecut de la o extremă a memorării mecanice, de care râdeau deja scriitorii Renașterii, la cealaltă,



a eliminării oricărei memorări ca pernicioasă. Memorarea presupune, sigur, efort considerabil, dar gândirea nu este posibilă în afara ei. În primul rând, din programe este eliminată „coada de cometă” care urmează (și face parte constitutivă din) fiecare obiect al cunoașterii. Anume: istoria acelei cunoașteri. În general istoria a orice este socotită inutilă. Postmodernitatea distrugătoare de mituri se hrănește totuși dintr-un mit fondator pe care l-aș numi *mitul instantului*. Totul trebuie să dureze fix o clipă, dincolo de clipa asta nu mai există valoare. Preluarea tezaurului de gândire al trecutului (rolul milenar al învățării), este abrogată. „Cunoașterea de care avem nevoie în circumstanțele imprevizibile ale vieții omenești nu este nici derivată dar nici conținută în experiențele unei singure persoane, nici nu poate fi dedusă în mod *a priori* din legi universale. Această cunoaștere ne este transmisă prin datini, instituții și tipare de gândire care s-au rafinat de-a lungul generațiilor prin încercările și eșecurile multor oameni care au pierit pe drum” (Scruton). Acesta este sensul adevărat al cunoașterii, ea nu este doar transmitere de cunoștințe, ci, cum se spune aici, de „datini, instituții și tipare de gândire”. Adică exact trecutul, dimensiunea apteră a școlii postmoderne. Apare aici mitul pernicios al progresului, al depășirii (pentru că trecutul este prin axioma postmodernă depășit). Asociate cu negarea valorilor tari. Rămâne de făcut o demonstrație serioasă că este posibil un învățământ bazat pe valori slabe. După părerea mea, nu, și asta îi explică eșecul. Faptul că un asemenea învățământ este proclamat ca succes al obținerii „independenței” și auto-formării elevilor, că transformă profesorul într-un simplu „trainer” este o consecință imediată a acestui suprematism al gândirii non-axiologice. Citând un raport din Anglia din 1967 (rădăcinile educației progresiste sunt vechi!), Scruton observă: „Tendința clară a raportului a fost să sugereze că metodele tradiționale – disciplina, studiul și instrucția – nu au nicio valoare; că, în fond, predarea propriu-zisă nu face parte din treaba profesorului”. Și citează din respectivul raport „un profesor care se bazează numai pe instrucție/.../ îi va descuraja pe copii de la învățare”. Ultimele citate sunt o bună trecere pentru ultima parte a acestui eseu.

În care încerc să cobor din cerul teoriilor spre concretul haotic al școlii românești. Ceea ce se observă în primul rând este că, indiferent de regimuri politice și orientări, tot ce s-a întâmplat în școala românească se caracterizează printr-o acută lipsă de dezbateri critice. Și, în contraparte, un surplus de salvatori, deținători de soluții miraculoase care se schimbă de la un ministeriat la altul și ne-au îngropat pe câteva generații. Harnici importatori de forme fără fond – nu de ieri, de azi – am redus reforma necesară a școlii la un bălci multicolor de formule luate de ici, de colo. Limbajul documentelor noastre oficiale (excelent deconstruit de dl. Mircea Platon, citat mai jos) este un disperant scârțâit de polistiren. Și o lugubră limbă moartă. De câte ori se ia o decizie, lipsesc perspectivele alternative, discuția publică este doar mimată, formală, oricum decizia e luată înainte de a se declanșa dezbateri, nimeni nu dă atenție observațiilor. Așa s-a întâmplat cu hotărârea catastrofală de a se renunța la școlile profesionale sau, acum în curs, schimbarea structurii anului școlar cu corelativul schimbării radicale a sistemului de evaluare. Viitorul nu sună deloc bine! Asta nu înseamnă că lipsesc vocile alternative, sunt traduse cărți și există autori autohtoni

remarcabili, numai că nimeni nu le dă nici cea mai mică atenție. Nici măcar în lumea culturală (căci este vorba de o chestiune de cultură în sens larg) aceste voci, și această temă nu apar. Sunt două cărți majore ale lui Mircea Platon (ce ați spune despre deconstruirea poveștii că informatizarea înseamnă triumful viitorului în școală și analiza necruțătoare a efectelor ei negative?), una despre care s-a scris mai mult a lui Teodor Baconschi, câteva texte fundamentale ale lui Dan

Tomuleț, multe articole pierdute prin blogosferă ale unor gânditori umaniști profunzi. Mă refer la texte care fac primul pas radical: nu răspund din interiorul aceluiași limbaj, ci schimbă tocmai rama conceptuală a tabloului. Nimeni de la ministerul de resort nu pare a fi auzit aceste voci eretice, care nu folosesc rumegușul ideilor de-a gata pentru a aprinde o idee. Și nu e vorba de un rug, deși mulți decidenți l-ar merita...

Teatrul de comedie și modalități ale comicalului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (VIII)

Julian Cătălui

Tom Stoppard (n. 1937) și teatrul filosofico-științific

Este un dramaturg, scenarist și traducător britanic, de origine cehoslovacă.¹ Pe numele adevărat Tomáš Straussler, s-a născut la Zlín, în Cehoslovacia, din părinți evrei, Stoppard a devenit faimos pentru piesele *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* – „Rosencrantz și Guildenstern sunt morți” (1967) pe care l-a transformat în film, câștigând și Marele Premiu „Leul de Aur” la Festivalul Internațional al Filmului de la Veneția din 1990, *The Real Thing* (1982) și *Arcadia* (1993), respectiv pentru scenariile filmelor *Brazil* (regia: Terry Gilliam), *Casa Rusia* (regia: Fred Schepisi), *Imperiul soarelui*, după romanul englezului J. G. Ballard (regizat de Steven Spielberg în 1987), *Shakespeare in Love* – „Shakespeare îndrăgostit” din 1998, ceho-britanicul primind până acum un premiu „Oscar” și 4 premii „Tony”.² Teme precum drepturile omului, cenzura și libertatea politică străbat ca un fir roșu opera sa, împreună cu explorarea lingvisticii și filosofiei, Stoppard fiind un dramaturg-cheie al Teatrului Național din Marea Britanie și unul dintre cei mai performanți dramaturgi din lume ai generației sale.³ *Guildenstern și Rosencrantz sunt morți* a fost prima piesă majoră, importantă a lui Tom Stoppard care a primit recunoaștere internațională, povestea shakespeariană a lui *Hamlet*, fiind văzută din punctul de vedere a doi curteni, cei din titlu, cu ecouri beckettiene, teme existențiale și limbajul piesei.⁴

„Stoppardian” a devenit un termen descriind opere ce folosesc spiritul sau gluma și *comedia*, în timp ce se livrează publicului tot felul de concepte filosofice⁵, mai mult sau mai puțin comprehensibile. Astfel, criticul Dennis Kennedy nota: „Au fost stabilite câteva caracteristici ale dramaturgiei lui Stoppard: jocurile sale de cuvinte de tip intelectual(ist), teatralitatea îndrăznească, paradoxală și conștientă de sine și preferința pentru refacerea, recreerea narațiunilor preexistente... Piesele lui Stoppard au fost uneori respinse ca fiind creații teatrale puse în scenă în mod inteligent, dar lipsite de substanță, de implicare socială sau de greutate emoțională. Întinderea sa teatrală servește mai mult pentru a ascunde decât pentru a

descoperi, revela vederile și concepțiile autorului, și preferința sa pentru *turnuri de spirale paradoxale* departe de comentariul social”⁶. Tom Stoppard însuși a mers mai departe declarând: „Trebuie să opresc compromiterea pieselor mele de la această adiere sau briză de aplicație și implicație socială. Acestea trebuie să fie în întregime neatrinse de orice suspiciune de utilitate”⁷.

Arcadia

Este o piesă din 1993 a acestui dramaturg, privind relația, *yin-yang*-urile sau binomurile trecut-prezent, ordine-dezordine sau certitudine-incertitudine, care a fost considerată de mulți critici de teatru drept „cea mai bună piesă a unuiia dintre cei mai importanți dramaturgi contemporani de limbă engleză din lume”⁸ și care are loc în Sidley Park, o casă rurală englezească din regiunea Derbyshire și ca timp se desfășoară în anii 1809 și 1812, în trecut, cum ar veni, și în 1993, adică în prezent (când a apărut piesa, desigur). Activitățile a doi savanți moderni și a rezidenților care locuiesc în casa menționată sunt juxtapuse cu cele ale oamenilor care au locuit în trecut în aceeași casă.⁹ În 1809, Thomasina Coverly, fata casei, este o adolescentă precoce ale cărei idei și cunoștințe despre matematică, natură și fizică, sunt cu mult înaintea altora, ea studiind asiduu cu tutorele și profesorul ei Septimus Hodge, un prieten al romanticului poet scoțiano-englez Lord George Gordon Byron (un oaspete nevăzut al casei rurale din Sidley Park).¹⁰ În prezent (1993), scriitoarea Hannah Jarvis și profesorul de literatură Bernard Nightingale converg spre casă: ea investighează câte ceva despre un pustnic care a trăit cândva acolo, pe acel pământ, iar el cercetează un misterios capitol din viața lui Byron și după cum studiile lor se desfășoară, dezvoltă, cu ajutorul lui Valentine Coverly, un masterand în biologie matematică, adevărul despre ceea ce s-a întâmplat în vremea Thomasinei este dezvăluit treptat.¹¹

Arcadia, al cărei titlu pornește de la celebra zicere „Et in Arcadia ego” („Și eu am fost în Arcadia”), trimitând la idealul pastoral, se situează, la suprafață, între tragedie și comedie, implicând câteva elemente de tragedie clasică – caractere

„nobile” și previziunea publicului privind moartea Thomasinei – dar elementul predominant este *comedia* (subl. noastră), în modul și felul în care personajele interacționează între ele și în dialogul lor spiritual, „epigramatic”¹². Expresia „Et in Arcadia ego” exprimă regretul/ nostalgia pentru o fericire pierdută, Arcadia fiind denumirea unei regiuni din Grecia antică, locuită, la vremea aceea, de un popor de păstori socotit „fără prihană” și fără teamă, am adăuga, iar în timp, Arcadia a devenit, în imaginația oamenilor, a artiștilor mai ales, un tărâm idilico-bucolic, evident utopic, un spațiu al fericirii absolute, un fel de paradis pământesc, cu oameni de o „mare puritate sufletească”. Acest adagiul latin a fost ilustrat, în diverse feluri, de pictorii renascentiști și post-renascentiști, cele mai cunoscute tablouri, pe această temă, fiind ale pictorului francez Nicolas Poussin, în special cel numit „Păștori din Arcadia”¹³, păstrat astăzi la Muzeul Luvru, din Paris, creația înfățișând mai mulți păstori care dau la o parte vegetația crescută pe un mormânt, pe placa comemorativă putându-se citi: „Acest păstor a trăit în Arcadia”, ceea ce înseamnă că expresia *Et in Arcadia ego* a fost interpretată, în urmă cu secole, și ca un fel de *Memento mori* („Amintește-ți că ești muritor!”). O tratare anterioară a temei a fost pictată în stil baroc de italianul Guercino în jurul anilor 1618–1622, de asemenea intitulată *Et in Arcadia ego*. În poemul său pastoral esențial *Arcadia* (1504), renașcentistul italian Jacopo Sannazaro a fixat percepția modernă timpurie a Arcadiei ca pe o „lume pierdută a beatitudinii idilice, amintită în regrete”, în care Sincero, *persona* poetului, dezamăgit de dragoste, se retrage din oraș (Napoli în acest caz) pentru a găsi în *Arcadia*, o regiune fantastică, o existență pastorală înfrumusețată, printre poezii-păștori, într-o manieră idealizată de Teocrit.¹⁴

Într-un sens mai evident, titlul piesei stoppardiene invocă și idealul naturii ca „paradis ordonat”, în timp ce peisajul moșiei evoluează constant într-o formă mai neregulată, acest lucru oferind o imagine recurentă a diferitelor moduri în care „adevărată natură” poate fi înțeleasă și o imagine familiară cu descrierea teoretică

făcută de Thomasina a structurii lumii naturale și a „declinului entropic” folosind matematica.¹⁵ Așadar, *Arcadia* explorează abil și cam speculativ natura probei și adevărului în contextul ideilor moderne despre matematică, fizică și istorie, arătându-ne cum niște indicii petrecute în trecut pot fi interpretate în prezent de către ambele categorii de oameni, laicii și savanții, Stoppard declarând că inspirația sa primă i-a venit după ce a citit best-seller-ul din 1987 al istoricului științei american James Gleick, *Chaos: Making a New Science* („Haos: Facerea unei Noi Științe”), „care este despre acest nou tip de matematică. Aceasta sună destul de descurajator dacă cineva vorbește despre o piesă de teatru. Mă gândesc că aici există o metaforă minunată”¹⁶. Fiind prima carte populară despre teoria haosului, *Chaos: Making a New Science* descrie mulțimea lui Mandelbrot, mulțimea Julia și atractorii lui Lorenz fără a folosi complicata, arida și enervanta matematică.¹⁷ Autorul american prezintă eforturile a zeci de oameni de știință ale căror lucrări separate au contribuit la dezvoltarea domeniului, cartea abordând cronologic istoria teoriei haosului, începând cu Edward Norton Lorenz și efectul fluturelui, prin Mitchell Feigenbaum, și terminând cu aplicații mai moderne.¹⁸

Dincolo de interesanta și fascinantă idee de haos, piesa tomstoppardiană cuprinde un spectru sau un evantai destul de larg de subiecte, teme, domenii și idei incluzând termodinamica, algoritmi de computer, teorii fractale, dinamica populației, determinismul (în special în contextul marilor teme ale vieții și morții), teme clasice, design peisagistic, Romantism versus Clasicism, literatură engleză (în special poezie), Lord Byron, periodicele secolului al XVIII-lea, academia modernă și chiar botanica din Pacificul de Sud.¹⁹ Acestea sunt subiecte concrete de conversație; rezonanțele lor mai abstracte ținesc însă epistemologia, nihilismul și originile plăcerii și nebuliei, iar temele și ideile *Arcadiei* sunt prezentate într-o serie de dihotomii și binomuri, cel mai important fiind haos versus ordine, dar și clasicism versus romantism și altele.²⁰ Finalul piesei leagă împreună toate aceste dihotomii, arătând că în timp ce lucrurile

pot apărea ca fiind în contradicție, romantism și clasicism, intuiție și logică, gândire și sentiment, ele pot exista, paradoxal, în același timp și spațiu, iar ordinea se află în mijlocul haosului.²¹

Note

- 1 Amy Reiter, „Tom Stoppard”, în *Salon*, 13 November 2001, online.
- 2 Cf. Staff writers, 11 iunie 2007, “Stoppard plays sweeps Tony awards”, în *BBC News*, 5 October 2008, online.
- 3 Cf. “Stoppard Tom”, în *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press Inc., online.
- 4 *Ibidem*.
- 5 Cf. “Rosencrantz and Guildenstern Are Dead Summary and Study Guide – Tom Stoppard”, în *Enotes.com.*, 8 July, 2009, online.
- 6 Cf. “Stoppard Tom”, în *The Oxford Companion to Theatre and Performance*, Edited by Dennis Kennedy, Oxford University Press Inc., online.
- 7 Amy Reiter, 13 noiembrie 2001, “Tom Stoppard”, în *salon.com.*, 9 October 2008.
- 8 John Fleming, *Tom Stoppard's Arcadia*, Modern Theatre Guides, London, Continuum, 2008, pp. 45 și 57.
- 9 John Fleming, *op. cit.*, pp. 45-57.
- 10 *Ibidem*, pp. 45-57.
- 11 *Ibidem*, pp. 45-57.
- 12 *Ibidem*, pp. 45-57.
- 13 Christopher Braider, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Image, 1400–1700*, Princeton University Press, 2015, p. 292.
- 14 Maria Corti, *Sannazaro, Iacobo*, în Vittore Branca, *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1973, vol. 3, pp. 299-305.
- 15 John Fleming, *op. cit.*, pp. 57–58.
- 16 Paul Delaney, *Tom Stoppard in Conversation*, University of Michigan Press, 1994, p. 224 și Elizabeth Broderon, „Chaos in Arcadia”, în *American Conservatory Theater*, retrieved 20 April 2014, online.
- 17 Andrew Maynard, „James Gleick's Chaos – the enhanced edition”, *Review*, în *2020 Science*, retrieved 18 August 2011, online.
- 18 Andrew Maynard (2011), *op. cit.*, online.
- 19 Paul Edwards, (2001), în Katharine E. Kelly, ed., *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Cambridge, England: Cambridge University Press, pp. 178- 183.
- 20 Paul Edwards, *op. cit.*, pp. 178-183.
- 21 *Ibidem*, pp. 178-183.



Vladimir Ene

Loc liniștit - triptic, acril, pastel de ulei pe pânză, 80 x 215 cm

Lumea fenomenologică a personajului lui Marin Preda

Marin Iancu

1. Ecuatii ale destinului uman și istoric

Roman al unui personaj, al conștiinței unei false culpabilități și al ispășirilor succesive, *Cel mai iubit dintre pământeni* este numai în plan secund romanul unei epoci, probabil cea mai viguroasă și mai impresionantă frescă a apocalipsei comuniste și a universului concentraționar din anii '50. „Obsedantul deceniu” este cadrul social în care sunt transfigurate dimensiunile psihologice, romanul lui Marin Preda fiind din acest punct de vedere o reconstituire la nivel simbolic a obtuzității și dogmatismului unilateralizant-ucigător al unei vremi. De altfel, formula „obsedantului deceniu” a făcut carieră într-o epocă în care i s-a îngăduit acest lucru cu o relativă perfidie. Renegând anii de furie represivă, această „înțelegere” era o soluție fericită atât pentru foștii călăi, cât și pentru renegații progresiști și acuzatorii foștilor călăi. Mai întâi de toate, romanul obsedantului deceniu este interesant prin faptul că descrie aproape fără excepție nu un spațiu infernal (acesta fiind doar sugerat), ci unul purgatorial, de ispășire, dar și de trecere spre un virtual paradis, de altfel mereu suspendat. Prima condamnare a lui Petrini, procesul și sufocările ideologice din închisoare, evoluția de compromis intelectual a lui Ion Micu, inflexibilitatea ierarhică de care se lovește Petrini la ieșirea din închisoare sunt doar câteva dintre aceste embleme ale istoriei. Ceea ce constituie, însă, punctul forte al cărții este psihologia creatoare și cadrele sale sociale, raportul dintre libertatea opțională și riscurile deciziei dintre cerințele și posibilitățile de adaptare ale inteligenței. Acest raport este dublat și potențat dramatic de cel situat între zona afectivă și cea rațională a personajului. Energie spirituală și energie erotică, trăindu-și vremelnicele ideile odată cu părăsirea afective, personajul este autor al unei noi *gnoze* și, asemenea lui Nicolae Moromete, al unei noi religii animate de umanismul rațional.

Paginile de excelentă analiză istorică sau literară (relațiile inițiale cu Ion Micu, Ștefan Pop, Vaintrub sau cu Ben Alexandru) își au contrapondera în dinamica registrului erotic. Petrini iubește în chip aparte adolescența naivă a Paulei, senzualitatea simplă dăruită a Ninetei, privirea catifelată a Căprioarei, demoniul frenetic al Matildei și bogăția sufletească a lui Suzy Culala – sunt cele patru eșecuri sentimentale și, totodată, dovezile credinței emoționale a eroului în dragoste, oricât de distrugătoare ar fi ea, dragostea simțită ca miraj perpetuu și ca unică șansă de „împlinire omenească” (Eugen Negrici). Lungilor introspecții le contrarăspunde epic destinul sinuos al personajului, condamnat pe nedrept și lucrând în minele de plumb de la Baia Sprie, angajat apoi la deratizare, contabil la Oraca, condamnat din nou pentru omor în legitimă apărare și revenit la viața socială. Dimpneună cu analizele vieții politice apar scenele de un comic irezistibil ale colegilor de la deratizare (Vintilă și Bacaloglu fiind aici personajele excelent realizate), notelor de erotism debordant corespunzându-le meditațiile asupra unor cărți sau idei filosofice etc. La acest echilibru specific al romanului participă și dimensiunea

problematică a cuplului, una dintre temele constante ale autorului, mariajul lui Petrică Nicolau cu Matilda, apoi conviețuirea lui Petrini cu Matilda și Suzy, alături de cuplurile Clara – Ion Micu, Matilda – Mircea, caracteristici de un esențial interes pentru o viitoare cercetare a acestei probleme în opera lui Marin Preda. Suzy și, mai ales, Matilda, de acum una dintre cele mai complexe figuri feminine ale romanului românesc contemporan, sunt tipuri ale feminității dinamizatoare, care, de obicei, în sistemul afectiv al eroilor lui Preda, declanșează resorturile cele mai nebănuite. Imaginea destinului unui intelectual de rasă, mânat de nobile idealuri, impregnat de culorile unei istorii de un absurd copleșitor, *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman al forței morale, al unei viziuni pentru care naturile individuale dilematice și cadrele istorice în care acestea își „joacă” propriul destin devin embleme ale unei opere epice de înaltă valoare estetică.

2. Caracterul simbolic al scriiturii

Încă din momentul apariției sale (februarie 1980), romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* s-a bucurat de un evident succes, fiind numit, pe rând, „roman total” (Eugen Simion), polivalent, romanul unui destin care asumă o istorie, „romanul unei istorii care trăiește printr-un destin”, „roman complet, comunicând sentimentul îmbrățișării atotcuprinzătoare a vieții” (Eugen Simion), expresie a complexității viziunii autorului, roman erotic, roman politic, mitic, roman istoric sau de familie, în același timp. Având însă în vedere că aceste structuri și modalități narrative nu se află în stare pură, ci se întrepătrund într-o vastă textură, sintagma *roman polifonic* implică mai multe nivele (etaje) conexe de semnificații. Numai aplicând o anume grilă în receptare vom putea izola un discurs narativ politic sau ideologic de unul subiectiv-individual etc. Cum asupra acestor aspecte s-a discutat și se va discuta în continuare foarte mult, vom insista asupra unui plan deosebit de important, chiar dacă mai puțin vizibil, și anume asupra *scriiturii simbolice* a romanului. Reluare sau, mai degrabă, încercare de sinteză a aspectelor care l-au preocupat cândva pe autorul lui, în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* naratorul este, pentru prima oară, Marin Preda, un intelectual și, încă, un profesor de filosofie. Prin aceasta, „spectrul problemelor” devine mai larg ca niciodată, evocarea fiind dublată de interpretarea faptelor trăite sau numai cunoscute de narator. După *Imposibila întoarcere* și *Convorbirile* cu Florin Mugur, cărți pline de idei originale, această „latură teoretică și speculativă” a romanului nu mai surprinde pe cititorii lui Marin Preda. Aflat mereu în căutarea unui sens al propriei vieți și animat mereu de dorința de a înțelege, Victor Petrini are ceva din „idealismul și din cavalerismul etic al eroilor lui Camil Petrescu” (Nicolae Manolescu).

Pe această sinuoasă diagramă existențială a personajului se construiește romanul politic, un roman al condiției umane. Individul românesc analizează,



Vladimir Ene
acril, pastel de ulei pe pânză, 60 x 60 cm

Îngerul albastru

scrutează cu un ochi normal problemele ridicate de istorie, își asumă experiențe tulburătoare, înfruntând dogmele în numele unei cerințe de a înțelege și de a se face înțeles. De aici feroarea confesiunii, neliniștea interogativă a unui om problematic mistuit de „patima analizei și de pasiunea justițiară” (Laurențiu Ulici). Ca ea să fie convingătoare, această transformare nu se poate reduce la o singură latură a existenței individului: de la politică și moravuri la iubire și speranță, eroul își asumă o multitudine de experiențe. *Cel mai iubit dintre pământeni* este din acest punct de vedere un reper al profunzimii filosofice de care s-a vădit capabil romanul politic actual. Nu *condiția profesională* a personajului principal îi conferă romanului această natură filosofică, ci caracterul răspunsului la problemele pe care viața le ridică în fața existenței acestuia. Perceput din această perspectivă, înțelegem sensul pentru care Petrini se apropie de antecesorii săi nu mai puțin filosofi: Ilie și Nicolae Moromete, Călin Surupăceanu, „*risipitorii*” ș.a. Ceea ce-i unește pe toți într-o familie spirituală este radicalismul acestor naturi intelectuale în politică, în iubire, în morală. Nicolae Moromete visa să întemeieze o *nouă religie* (etică), Victor Petrini scrie o „nouă gnoză”, ambele echivalente în plan spiritual cu o radicală punere în discuție a valorilor din vechile sisteme („parabole”). Ceea ce fascinează cititorul acestui tulburător roman provine din forța prin care, luminat de o intensă aspirație spre fericire și seninătate, personajul lui Marin Preda își asumă destinul, din „spectacolul inteligenței în luptă cu o realitate pe care o depășește” (Camus). Pentru a evita riscul de a se fixa într-un spațiu îngust, filosoful fascinat de „lumea pură a ideilor” circulă dezinvolt printre socratici și scolastici, intenționează să scrie despre Giordano Bruno și, în final, devine tot mai pasionat de tratatul despre „armonia conștiinței noastre cu cosmosul”, dar deplângând în ordine strict morală deteriorarea „conștiinței actuale a omului” și, inclusiv, mutațiile „catastrofice” legate de ea.

Aceasta explică și existența în structura romanului a unor capitole cu mari șanse de a fi omologate ca eseuri, în special dialogurile cu unele personaje din jurul său, cu Ion Micu și Ciceo Pop, de exemplu, discuții privind viața, fericirea, eșecul și legăturile lor interioare. „*Nu există, prin definiție, istorie fără întâmplări sublime sau tragice*” – observă Ion Micu –, deși semnificațiile lor variază, putând fi uneori interșanjabile. Epopee a destinului individual, a familiei, a relației umane, un roman în care o experiență se transformă într-o conștiință, *Cel mai iubit dintre pământeni* devine astfel și un pasionant *roman politic*, romanul unor

Efectul de biliard (IV)

Radu Bagdasar

dezbatere esențială pentru rostul fiecăruia, romanul omului în istoria contemporană. Aici găsim, de altfel și realizările estetice majore ale scriitorului, cu accent asupra complexității relațiilor care fac și desfac cuplurile. La Camil Petrescu drama se naște din dezacordul între idealismul bărbatului și inferioritatea femeii. La Marin Preda, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, femeile contrariază, gesturile lor pendulând între poli opuși (dărui-re-nepăsare, adorație-ură) din rațiuni misterioase, inaccesibile bărbatului. Victor Petrini, omul iubirilor totale, are surpriza de a fi părăsit de fiecare dintre femeile în care investise afectivitate și pasiune, fără să înțeleagă, de fapt, cauzele rupturii. Iubirea, de la sensul ei particular până la cel general, ne întâmpină la „cel din urmă Preda” ca principală *propensiune umanizatoare*. Finalmente, prin prisma ei se cuvine privită în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* și „partea” filosofică, distinctă sau organică. Episoadele succesive ale relației (și înfruntării!) erotice (Nineta Romulus, Căprioara, Matilda, Suzy) indică în Marin Preda un mare poet și totodată un mare „detractor” al iubirii; un iluminat al convingerii că „dacă dragoste nu e, atunci nimic nu e” și totodată un sceptic; un artist al frumuseții, dar și al urâtului dragostei, al plenitudinii și al golului, al inocenței îndrăgostite și al imposibilității de a iubi. Dincolo de toate, identificăm aici și un portretist magistral: al adolescenței, al femeii necăsătorite, al celei căsătorite, al celei „divorțate” sau pe punctul de a fi astfel, al candorii, al perversității, al miracolului, al absurdului feminin, al femeii la treizeci, la cincizeci, la șaiszeci de ani; al cinismului, al dăruii sincere, al inteligenței, al farmecului și al prostiei. Dar înainte de a fi un substanțial roman politic și social, înainte de a introduce pe cititor într-un veritabil labirint erotic, *Cel mai iubit dintre pământeni* e un impresionant *roman-meditație*. Normal ca, în ciuda mișcării în concretul epic, tonul să nu-l dea faptele, spectaculoase, ieșite din comun, ci *reflecția, problematizarea*. După lectură, mai semnificativ decât dialogul, valorificat intens, se dovedește *monologul interior*, în care naratorul se relevă sieși. Roman al unei perpetue stări conflictuale cu sine și cu lumea, autorul face din personajul său principal un filosof căutător al unei noi religii care să redea umanității echilibrul pierdut, religie care să aibă ca fundament iubirea – principiu salvator unic. Minte în continuă efervescență a căutării, Victor Petrini e convins că mai întâi trebuie să înțeleagă și să încerce ulterior să desfacă mecanismul reacției psihice a celuilalt. Roman al intelectului prin amploarea investigației și a judecății politice, *Cel mai iubit dintre pământeni* este susținut de romanul erotic, de cel biologic și, în sfârșit, de romanul psihologiei sexelor și vârstelor. Formele feminității ca „enigmă neexplicată” sunt prezente într-un registru de o varietate spectaculoasă; un spectacol care nu exclude amărăciunea cea mai severă, plinătatea sarcasmelor, notele tragice sau cele terifiant-grotești. „Trăirea tragică a fiecăreia din cele patru experiențe dezastruoase, gravitatea așteptării perpetue a perechii primordiale (...) ar fi fost de neînțeles la un individ norocit de soartă, socialmente împlinit sau, în orice caz, ferit de evenimente nefaste ori, și mai precis, de întâlnirea cu supliciu moral și fizic (...). Importante în economia romanului, «dramele erotice» nu ar fi totuși posibile fără drama socială în care l-a scufundat pe Petrini un regim politic criminal” (Eugen Negrici).

Există *efecte de biliard de tip alogen intelectual*. Iar filosofia fiind disciplina cea mai densă și mai înalt intelectuală, este normal ca și cei mai mari scriitori să facă apel la rezervorul filosofic pentru a-și deschide vanele imaginației. Cea a lui Goethe însuși este fecundată de lectura lucrării lui Schelling *Idei pentru a servi la o filosofie a naturii* (Leipzig, 1797) care, îi scrie el lui Schiller, „[...] mi-a sugerat diverse idei de care va trebui să vorbim mai în amănunt. Sunt de acord bucuros că ceea ce noi cunoaștem nu este natura ea însăși, și că ea nu este primită în noi decât după anumite forme și anumite capacități ale spiritului nostru. Între pofta pe care o are copilul de a culege mărul care atâră în copac și căderea acestui măr, care trece drept a fi sugerat lui Newton prima idee a teoriei sale, este posibil să existe o întreagă scară de grade în intuiție [...]” (Goethe>Schiller, 6 janv. 1798).

În literatura engleză un caz atipic ni se pare cel al lui Shakespeare însuși. Este unul dintre autorii care, în decursul unei cariere relativ scurte, de circa 20 de ani, a recepționat un număr record de efecte de biliard alogen intelectuale. Situația tânărului de la Stratford este atât de complexă încât o masă de detalii trebuie etalată pentru a pune în evidență impacturile exterioare și efectele lor asupra instanței productive shakespeariene. În cazul lui, mai multe efecte de biliard se conjugă la nivele diferite și nu este exclus ca acest fapt să explice, cel puțin în parte, magnificența textelor dramaturgului.

Marele Will apăruse în Londra, în 1587 probabil, ca *hired man* (angajat) într-o trupă de teatru ambulant. Se pare însă că tânărul nu venise în orașul de pe Tamisa din propria-i inițiativă ci silit, urmare a unui conflict cu un senior și judecător local din zona Stratford, sir Thomas Lucy. După o mărturie a pastorului Richard Davies (Greenblatt 2016, 198) datând de la sfârșitul secolului XVII, Will se înhăitase cu câțiva tineri puțin recomandabili cu care se deda la expediții de braconaj pe domeniul lui Lucy, la Charlecote, în apropiere de Stratford. Perceput ca o violare a ordinii sociale mai gravă decât prejudiciul material, braconajul era totuși o practică la modă, foarte prizată de studenții nonconformiști de la Oxford și Cambridge prompti în a sfida interzisurile sociale și care îl erijaseră în probă inițiativă pentru „boboci”. Ceea ce nu este sigur deloc că apreciau cei prejudiciați. Vindictiv, Will adăugase ofensei ordinii sociale și materiale ofensa morală: scrisese un poem-pamflet mușcător în care lua în deriziune lamentabila persoană a proprietarului. Pamfletul, bine scris, a avut o circulație suficient de mare pentru a ajunge la urechile tristului personaj. Will cumula delictul material și cel moral. Era mai mult decât suficient pentru ca Lucy să-i nutrească o aprigă ranchiună. Protestant ardent, rigorist, meschin, obtuz, arțagos și mai cu seamă atins în propriile-i interese și prestigiu, Lucy putea fi extrem de pernicios. Ca judecător, de-a lungul anilor, condamnase la lovituri de bici, ani de închisoare și chiar la pedeapsa capitală împincinații care îi trecuseră prin față. Se adăuga circumstanța agravantă că Will aparținea unei familii etichetată de criptocatică¹, un fel de paria, sinonimă în contextul politico-religios al epocii drept germen latent de sediție. Dacă episodul este veracic, ceea ce nu este absolut sigur, el constituie un efect de biliard care depășește cadrul său obișnuit. Suntem în fața unui

hiperefect de biliard. Pentru a nu risca vindicta puternicului personaj, Will dispăre din peisaj. „Catapultat” la Londra, „instrument puternic având facultatea de a transforma orice dorință în realitate” după cronicarul Stow, spiritul shakespearian cade pe solul cultural cel mai fertil pe care geniul său putea să-și desfășoare larg aripile. Opera lui naște la conjuncția între geniul potențial al tânărului Will și luxurianta realitate londoneză, bogăția culturală și mai cu seamă șansa apariției primelor stabilimente de teatru sedentar, cu săli enorme pentru epocă. Orașul de pe Tamisa era singurul din întreaga Anglie în care teatrul se instituționalizase prin construirea, începând din 1570, a unor clădiri speciale adaptate reprezentațiilor: The Theater², The Curtain, The Rose, The Swan, The Globe, The Red Bull, The Fortune și The Hope. Viața teatrală devine într-un scurt răstimp tumultuoasă. Trecerea de la teatrul ambulant în cazul căruia artiștii plecau în turneu cu un portofoliu restrâns de piese pe care le jucau, mereu aceleași, în localități diferite, produce mutații importante în nevoile de texte și gestiunea trupelor. Teatrul într-o clădire dedicată implică necesitatea de a pune în permanență piese noi în scenă pentru a face să revină un public, mereu același. Ceea ce face să explodeze cererea de texte originale, redactate într-o limbă nobilă dar colorată, cu puternic conținut dramatic, capabile să emoționeze și să fidelizeze publicul.

La Londra, tânărul Will își câștigă viața într-un prim timp ca actor. Dar profită în același timp de oportunitățile culturale pe care marele oraș i le oferea. Citește, între altele, *Viețile paralele* ale lui Plutarh³ care îi va deveni un fel de carte de căpătâi și din care își vor trage substanța *Iuliu Cezar*, *Timon din Atena*, *Coriolan*, extraordinara *Antoniu și Cleopatra*. Ele vor juca același rol de sursă pentru subiectele lui Shakespeare, așa cum biblioteca Universității Cambridge va hrăni în materie documentară piesele lui Marlowe.

Puțin timp după sosirea lui Shakespeare, se produce un eveniment teatral excepțional care zguduie lumea culturală a Londrei și îl va marca pe viitorul dramaturg: reprezentarea lui *Tamerlan cel Mare* de Christopher Marlowe. Piesa are un enorm succes de public: londonezii se busculează în număr mare să-o vadă iar în timpul reprezentației sunt emoționați pînă la lacrimi. Se trecuse de la piesele fade, didactice, stereotipe ale alegoriilor medievale la sentimente violente, înfruntări homerice, tumulturi umane. Marlowe era de aceeași vârstă ca Shakespeare, de sorginte socială inferioară ca și el pentru că era fiu de cizmar, diferența între ei, de talie, consistând în faptul că Marlowe făcuse studii la Cambridge și avusese în consecință posibilitatea de a pune la contribuție toate resursele documentare – bibliografice, (latine, turcești chiar, rarismul atlas *Theatrum orbis terrarum* al geografului flamand Abraham Ortelius etc.) – care aparțineau universității pentru a-și construi piesa. „Opera, de o ferocitate impresionantă, face să se nască un vis de putere absolută și demonstrează cum să-l satisfaci. Eroul, un umil păstor scit, cucerește cea mai mare parte a lumii cunoscute prin determinarea, carismul și nemiloasa sa cruzime. [...] Tamerlan este o piesă tumultuoasă care abundă în scene exotice: sângele curge în valuri, carele de luptă traversează

scena, tunul bubuie. Fascinația pe care o exercită se sprijină pe celebrarea incantatorie a dorinței de putere: [...]” (Greenblatt 2016, 251).

Valorile și regulile morale inculcate de școală, biserică, justiție sunt pulverizate în această învălmășeală: ierarhia socială, puterea legitimă de drept divin, supunerea, cenzura morală dispar. „Nu rămâne decât o dorință violentă și insațiabilă pe care doar cucerirea puterii supreme [...] o poate satisface plenar” (Greenblatt 2016, 252). Piesa lui Marlowe este, într-o Anglie rigoristă și puritană, o operă subversivă care minează raporturile sociale, modul de viață britanic, *establishment*-ul în totalitatea lui. Registrul dramatic curent în epocă era constituit din abstracțiunile didactice puse în scenă de moralități⁴: Dezordinea, Tinerețea, Orgoliul, Mila, Penitența, Umilința, Luxura, Lenea, Dezmățul; misterele medievale: tablouri din ciclul biblic, povestea lui Noe, Bunavestire, Crucificarea, Învierea, la care se adăugau sărbătorile profane tradiționale precum cea de întâi mai când se celebra legenda lui Robin Hood, *mummers'play* produsă cu ocazia Crăciunului sau spectacolul Hock Tuesday dat la origine numai la Coventry apoi generalizat, uzate până la textură. În acest context, piesa lui Marlowe, cu vârtoarea ei umană, cu tensiunea istorică și exotismul pe care o degaja produce efectul unui trăznet. Sub raport estetic, Marlowe folosește pentametru iambic⁵ zis și *blank verse* a cărui energie servește la modul cel mai fericit factura tumultuoasă a piesei. În orice caz, cele cinci piese ale lui – *Didona, regina Cartaginei, Evreul din Malta, Masacrul din Paris, Eduard II, Doctorul Faust - Didon, reine de Carthage, Le Juif de Malte, Le Massacre de Paris, Edouard II, Le Docteur Faust* – au constituit evenimente teatrale majore și au avut o influență considerabilă asupra tragediei elisabetane. Dacă este să-i dăm crezare lui Ashley H. Thorndike (1916), sub raportul inovației estetice, pentametru iambic al lui Marlowe ridicase oralitatea englezei la un nivel de eleganță și potențial retoric inedit. Shakespeare este impresionat, dar nu cucerit. [

Adoptat rapid de ceilalți confrăți de generație, versul alb va constitui una dintre trasăturile identitare care au făcut forța teatrului elisabetan. Când Shakespeare debutant, provincial și, circumstanțe agravante, lipsit de „blazonul” unui pergament universitar, îndrăznește să recurgă la pentametru iambic alb (fără rimă), să folosească același vocabular ca și autorii diplomați universitari deja instalați în peisaj iar mai cu seamă – supremă insolentă – să scrie piese de teatru, Robert Greene, poet, pamfletar și dramaturg, șeful charismatic al unui grup de universitari poeți, consideră că intrusul s-a livrat la un furt intelectual deloial. Ca atare îl bombardează cu epitepe puțin amabile: „măimăț” imitatoare a scrierilor altora, „valet grosier”, „tânără cioară arogantă, înfrumusețată cu propriile noastre pene”, „scârța-scârța pe hîrtie [...] care crede că poate să facă să sforăie versul alb la fel de bine ca cei mai buni dintre noi”. Poziția lui este împărțită de toți poeții-dramaturgi din jurul lui care manifestă un dispreț suveran față de toți ei care nu reunesc cultura universitară și calitatea de creator-poet: Thomas Nashe, de exemplu, taxează comedienii fără studii universitare care se încercau în arta versificării de „adunătură de impostori”. Iar ei aveau dreptate în cea mai mare parte în măsura în care în epoca respectivă un pergament universitar dădea dreptul la apelativul „gentleman” și era echivalentul unui titlu de noblețe. Iar acest lucru se prelungește până în zilele noastre sub diverse forme: este clivajul sociocultural care face ca diversele straturi sociale ale societății să manifeste tendința de a nu se amesteca în general. Shakespeare este numai excepția care confirmă regula.

Un alt efect de biliard intervine în plan pur teatral. În *Tamerlan*, rolul principal fusese deținut de un anume Edward Alleyn, „tânăr actor de douăzeci și unu de ani, excepțional înzestrat care aparține Trupei lordului-amiral. [...] Prezență fizică majestuoasă, voce clară și «bine timbrată», capabilă să capteze și să rețină atenția unui public numeros” (Greenblatt 2016, 252). Asistând la spectacol, Shakespeare, realist, își dă seama că talentul lui de actor lasă de dorit și face alegerea vieții sale: nu va deveni niciodată actor, cum avusese intenția inițial, pentru că nu va egala niciodată calitățile înnăscute ale unui actor de talia lui Alleyn, în plus mai tânăr decât el cu doi ani. Ce-ar fi putut face el în jungla londoneză? Teatrele devenite sedentare, cereau în permanență noi piese. În acest context soluția este gata găsită: va deveni autor dramatic! Dar, într-o „megalopolă” de 200.000 de locuitori, când unul singur dintre teatrele enumerate putea găzdui până la 2000 de spectatori iar exigențele se anunțau ridicate, sarcina nu era facilă. Ni se pare aici că avem de-a face cu un hipereflect de biliard: un fenomen fondator puternic care determină, dincolo de o operă izolată, reorientarea unei întregi cariere literare.

Lucrurile nu se opresc însă la o reorientare generală. Există și un efect în oglindă indus de impactul *Tamerlanului* lui Marlowe asupra lui Shakespeare: trilogia *Henri VI*. Influența lui Marlowe asupra piesei *Henri VI* este atât de vizibilă încât o vreme s-a crezut că fusese scrisă de Marlowe însuși. Scrisă în realitate de Shakespeare, „în societate” probabil cu un alt sau alți dramaturgi-poeți, *Henri VI* este o reacție sceptică la supraomul pus în scenă în *Tamerlanul* lui Marlowe. Hanul mongol se metamorfozează în piesa lui Shakespeare în Jack Cade, un țăran arivist din Kent, în realitate o marionetă manipulată de perniciosul duce de York care reia pe contul său ambițiosul proiect al lui Tamerlan: „Vreau să ridic aici un negru uragan,/ Zece mii de suflete își vor lua sborul spre cer sau spre infern/ Iar oribila furtună nu-și va liniști turbarea/ Decât când panglica de aur îmi va centura fruntea;/ Asemenea gloriosului soare cu raze strălucite/ Pentru a calma furia acestei vijelii nebune.”

Shakespeare se distanțează de Marlowe în primul rând prin ancorarea piesei sale nu într-un orient pe cât de exotic pe atât de artificial, ci în istoria Angliei. *Hybris*-ul gratuit al lui Marlowe – nu există o morală, o idee filosofică care se desprinde din piesă – se transformă într-un sens clar al istoriei engleze la Shakespeare: ambiția excesivă conduce la ruină, la distrugere și la haos. „[...]” Că sunt duci sau regine, micii Tamerlani ai lui Shakespeare nu sunt decât niște dezechilibrați, ucigași de o ferocitate nemaiauzită dar incapabili să atingă măreția” (Greenblatt 2016, 260). De o sensibilitate mult mai modernă decât Marlowe cu toate că aparținând aceleși generații, Shakespeare refuză să acorde puterea absolută unui personaj, fie el exemplar, cum este Talbot, care pierie în bătălie cu fiul său. Singura eroare, importantă și xenofobă, a lui Shakespeare, a fost de a o prezenta pe Jeanne d'Arc ca pe un personaj demoniac, câtă vreme, era evident că o fată tânără în armură care își apără țara în fruntea unei armate care se bătea la loială, după regulile cavaleresti, și nu în maniera plebeiană și perfidă ale armatei engleze, nu putea fi decât o eroină⁶. Ceea ce n-a împiedicat piesa să devină primul succes al lui Shakespeare.

Dincolo de efectul de biliard legat direct de operă, hipereflectul de biliard de care beneficiază Shakespeare include un complex de circumstanțe extrem de favorabil pentru realizarea plenară a talentului lui de dramaturg. La venirea sa la Londra, Shakespeare a beneficiat de un *efect de biliard*

multiplu: apariția teatrelor sedentare, lectura *Vieților paralele* ale lui Plutarh, contactul cu trepidanta viață teatrală și mai ales cu evantaiul de subiecte posibile pentru piesele de teatru, reprezentarea *Tamerlanului* al lui Marlowe, grupul de *university wits* care a constituit o excelentă școală de poezie și retorică teatrală, moartea fiului său Hamnet, fenomenul Edward Alleyn. Toți acești factori au contribuit la reorientarea proiectului de viață al lui Shakespeare, de la cariera de actor, potențial mediocru, la cel de autor dramatic pentru care avea nu talent ci geniu. Întâmplarea aranjează câteodată bine lucrurile.

Referințe bibliografice

Goethe-Schiller (1994), *Correspondance 1794 – 1805*, t.I et II, Préface de Claude Roëls, Paris: Gallimard.
Greenblatt, Stephen (2004), *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York – London, W.W. Norton & Company.

Note

1 Trecerea la protestantism a unui întreg popor efectuată de sus în jos și de manieră brutală așa cum s-a întâmplat în Anglia secolului al XVI-lea a însăngerat întreaga națiune engleză a timpului. În ciuda persecuțiilor care consistau în amenzi mai importante decât averea acuzatului - ceea ce îi reducea la condiția de cerșetori - pedepse cu ani grei de închisoare sau execuția, anumite familii sau chiar ținuturi întregi, în special Northumberland, practicau încă în mod clandestin catolicismul. Era și cazul familiei Shakespeare, care în exterior se afișa protestantă, dar în familie respecta riturile catolice. Două secole mai târziu, Byron se situează pe aceeași linie pentru că într-o scrisoare către poetul Thomas Moore, irlandez deci catolic, mărturisește că își educă fiica în spiritul doctrinei catolice. Fundalul istoric al epocii este însă complex. O imagine sintetică ne-o dă M. T. Johns-Davies (1980, 214): Anglia este „[...] o lume în care domnește frica: frică de invazie străină, de război civil, de ciumă, această devoratoare de oameni; frică de săraci care, fără lucru, se fac bandiți. O lume de opulență de asemenea, dar opulență instabilă a unei societăți în mișcare, în care tradițiile se prăbușesc. În fața ordinii stabilite se ridică scriitorii, acești „negustori-aventurieri ai spiritului”. La lupta lor pentru supraviețuire se adaugă bătălia pentru autonomia spiritului.” Această atmosferă de teroare, persecuții neîncetate, vărsări de sânge va acoperi și secolul următor, al XVII-lea când, de exemplu, în vremea regelui Wilhelm, cele două camere ale parlamentului votează un *bill* (proiect de lege) conform căruia catolicii sunt privați de orice muncă, goniți din regat iar capetele lor puse la preț. Nu degeaba Hobbes va declara: „Singura pasiune a vieții mele a fost frica”, iar Defoe este închis la Newgate unde va petrece patru ani urmare a atitudinii tolerante față de catolicism pe care o vădise toată viața și a unui pamflet (*Imm pilori-ului*) rău perceput de autorități.

2 A se nota cuvântul grec de «teatru» în locul celui normal englezesc de «playhouse» în utilizarea căruia descriam dorința de a ieși din uzatele formule medievale, simple și populare, și a evolua spre un teatru cult, de erudiție și rafinament intelectual.

3 Cartea era imprimată în tipografia unui hughenot francez refugiat la Londra, un anume Vautrollier, la care se forma ca ucenic Richard Field, fiul unui apropiat al lui John Shakespeare cu care fusese prieten în copilărie la Stratford.

4 Moralitatea este un gen teatral medieval didactic prezent în Anglia și Franța care pune în scenă personaje alegorice reprezentant viciile și virtuțile angajate într-un inextricabil conflict. Viața este prezentată ca o scenă a antagonismului maniheist între Bine și Rău.

5 Textele în versuri ca și limbajul înflorit fac ca dramaturgul elisabetan să nu se desemneze el însuși ca dramaturg ci ca «poet». De altfel, poetul este, etimologic vorbind, cel care creează, chiar când opera nu este poetică. Ben Jonson, contemporan al lui Shakespeare, de exemplu consideră unele dintre comediiile lui realiste drept poeme.

6 Francezii au pierdut bătălia de la Azincourt, de exemplu, pentru că respectau regulile cavaleresti, în vreme ce englezii, pragmatici, nu respectau nici o regulă: singur contează rezultatul. Mijloacele sordide și lașe nu le repugnavă.

Ștefan Baciuc - un excepțional poet universal (I)

Interviu realizat de Daniela Șontică

Despre poetul Ștefan Baciuc, născut la Brașov în 1918, plecat în exil la venirea comuniștilor la putere în România, pelerin și trăitor pe tărâm american, mort în Hawaii în 1993, se știe suficient de multe lucruri cât să-i construiască un mit în locurile natale, dar suficient de puține cât să nu fie valorizat și așezat acolo unde trebuie în istoria literară. Ceea ce este și mai dureros, opera lui vastă și atât de diversă nu este aproape deloc citită în țară. Interviu pe care mi l-a acordat romancierul, poetul și criticul literar Adrian Lesenciuc este revelator pentru biografia și devenirea literară a acestui mare poet nu al Brașovului și nici măcar al României, ci al lumii întregi. Textul face parte dintr-un viitor volum, care va purta titlul *30 de scriitori români din exil (1945-1989)*, care va apărea în curând la Editura Basilica.

Daniela Șontică: Ștefan Baciuc este un poet român, mai cunoscut în America Latină decât în România, un profesor universitar care a făcut carieră strălucitoare în Honolulu, Hawaii, ca emigrat după instalarea regimului comunist la noi în țară. Poet, prozator, traducător, jurnalist, diplomat și, în același timp, un promotor al literaturii suprarealiste pe tărâm latino-american. Adrian Lesenciuc, vă rog să dezvoltați această schiță de autor pe care am inițiat-o, astfel încât să înțelegem dimensiunea biografiei și operei lui Ștefan Baciuc.

Adrian Lesenciuc: Ștefan Baciuc este un poet brașovean care a devenit universal. Dar despre această universalitate avea să vorbească el însuși, într-un interviu pe care l-a acordat scriitorului Nicolae Băciuc, membru al filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor din România. Întrebat, în spiritul afirmației lui Paul Valéry: „Există ceva mai de preț decât originalitatea: universalitatea”, ce înseamnă a fi original în poezie, Ștefan Baciuc a răspuns tăios: „Poezia este, prin însăși esența ei, universală”, continuând: „Ceea ce nu este, în sine, universal, ori de unde ar veni, nu are nici durată, nici conținut. Pablo Neruda a scris poezii mediocre la Paris și Mexico, așa cum Miguel Angel Asturias (care avea să semneze mai târziu scrierile sale în felul următor: Miguel Angel Asturias, Premiul Nobel) a știut să fie mediocre în același Paris, pentru că mesajul său (Stalin) era submediocru”¹. Acesta este, așadar, Ștefan Baciuc, un poet care nu menaja nici un nume sacru, fie el din lumea literelor ori din lumea politică, dar care putea, înainte de toate, să afirme despre sine că era poet (cum putea, la fel de bine, să spună că este traducător, ori diplomat sau universitar), pentru că nu folosea poezia pentru a ascunde în ea mesajul mediocre al vreunei ideologii. Așadar, poezia lui Ștefan Baciuc este una universală prin faptul că este, înainte de toate, poezie, apoi este universală prin faptul că parcurge, împreună cu autorul ei, un traiect fabulos, incredibil. Îl însoțește, fără să se restrângă cumva sau să fie constrânsă lingvistic ori ideologic, în Elveția, Franța, Brazilia, Mexic, Guatemala, Nicaragua, Peru, Cuba, Venezuela, Statele Unite ale Americii (incluzând cel mai

îndepărtat stat american, Hawaii) și în multe alte locuri, pentru a se întoarce, de fiecare dată, mai degrabă ca intenție, spre casă, spre Brașovul copilăriei, spre polul magnetic al propriei poezii și al propriei vieți.

D.Ș.: Care sunt cele mai interesante momente din viața sa literară din România, înainte de a se exila?

A.L.: Ștefan Baciuc, mai precis Ștefan-Aurel Baciuc, s-a născut la Brașov în 29 octombrie 1918 în familia reputatului intelectual Ioan Baciuc, profesor de limba germană la Școala comercială ortodoxă din Brașov, iar apoi, după nașterea fiului său, la Liceul „Andrei Șaguna”. A făcut primele clase în mediul multicultural al Brașovului și în atmosfera plurilingvistului din familie, în limba germană, pentru ca apoi să-și încheie studiile primare și gimnaziale la Școala „Andrei Mureșianu” din Brașov în limba română. A fost admis la Liceul „Andrei Șaguna”, unde i-a avut printre profesori pe tatăl său la germană, pe Emil Cioran, în anul său de profesor, la logică și filozofie, pe Octav Șuluțiu la franceză, dar și pe Candid C. Mușlea, profesor de istorie și religie, autor al cunoscutei monografii dedicate Bisericii „Sfântul Nicolae” din Șcheii Brașovului, Ion I. Ionică, membru al școlii sociologice gustiene, sau Fabius Sânjoanu, dirigintele său, profesor de istorie, pasionat de paleolitic. În 1933, a debutat cu poezia „Eu” în revista „Răboj”, poezie care i-a apărut în același și în versiunea germană în revista „Klingsor”². Tot în anii de liceu a avut loc și debutul în volum, *Poemele poetului tânăr*, la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, o carte rară și, aproape necunoscută astăzi, dar care s-a bucurat de o bună primire din partea criticii literare (cu rezerve privitoare la existența unei voci autentice). Tânărul de numai 17 ani Ștefan Baciuc primea pentru acest volum de versuri Premiul Scriitorilor Tineri al Fundației Regale (de menționat este un alt aspect important, și anume acela că manuscrisul recompensat a fost predat Fundației de nimeni altul decât Mircea Eliade³) la care a apărut și premiul de debut al Societății Scriitorilor Români. Acel Brașov al anilor '30, pe care îl va căuta continuu spre a migra (mai degrabă spre a migra în sine, în starea care a dus la clasicul „Poem al poetului tânăr”: „E-atât de bine să stai ușor în zi. Să cânti încet, să nu auzi/ Cum ierburi cresc, să muști din traiul ca un măr/ Să mergi pe drumul neted lângă pomii uzi/ Și să visezi cu palma rătăcită-n basme și în păr”), avea să fie părăsit în 1937, când tânărul Ștefan Baciuc s-a înscris la Facultatea de Drept a universității bucureștene, la care a audiat, printre altele, cursurile lui Tudor Vianu. Între 1838 și 1845 a avut o viață literară intensă: a devenit redactor al publicațiilor *Univers literar* și *Gândirea*, a colaborat cu *Arta nouă*, *Rampa*, *Viața literară*, *Claviaturi* (din orașul natal), *Familia* (din Oradea) și cu numeroase alte ziare și reviste, majoritatea din București, a publicat opt volume de versuri, a întâlnit numeroase personalități ale lumii literare românești, cu unele dintre ele menținând corespondența și după anii

războiului. În calitate de responsabil al paginii de literatură tânără, „Cântece noi”, de la „Univers literar” i-a publicat, printre alții, pe Ștefan Augustin Doinaș (care debutase în „Jurnalul literar” al lui G. Călinescu de la Iași) sau pe Ion Caraion (cu poezie de debut, publicată în 1939) și a colaborat cu Al. Paleologu, Emil Botta, Radu Gyr, de asemenea, redactori ai publicației. Între 1941 și 1943 a fost secretar de redacție la „Gândirea”, cunoscându-i, printre alții, pe Ion Pillat și Vasile Voiculescu, unde îl va reîntâlni și pe profesorul său Tudor Vianu. Colaborările sale literare și jurnalistice din anii studenției și din primii ani după finalizarea studiilor merită un studiu distinct. Această perioadă în care tânărul brașovean, extrem de activ, a probat spiritul său enciclopedist și uriașa capacitate de efort (de menționat este faptul că a colaborat ca traducător la Institutul Național de Statistică, a lucrat la *Enciclopedia României* sub coordonarea lui Dan Botta, a fost redactor la editurile Gorjan și Publicom, a publicat texte umoristice, cuvinte încrucișate ș.a.). La 28 aprilie 1945 s-a căsătorit cu Mira Simian. În același an a mai publicat o carte, *Caiet de vacanță*, în Colecția Galbenă a Tipografiei Unirea din Râmnicu-Vâlcea, orașul natal al soției sale. La 4 noiembrie 1946 a devenit atașat de presă la Legația Română din Berna, sprijinit fiind de Gh. Tătărăscu, fost prim-ministru al României, la acea dată viceprim-ministru și ministru al Afacerilor Străine, dar și de Șerban Voinea, membru al Partidului Social-Democrat, la acea dată ambasador al României în Elveția. Ștefan Baciuc, care avea simpatii de stânga, se înscriesese în Partidul Social-Democrat din România încă din 1941. A obținut acest post la Berna ca urmare a activității sale politice. Plecării tinerei familii Baciuc în Elveția s-a opus vehement Petre Constantinescu-Iași, cunoscut astăzi pentru lucrările de istorie privitoare la mișcările muncitorești din România. De la Berna începe fabuloasa călătorie a lui Ștefan Baciuc prin țările și culturile lumii.

D.Ș.: Așa cum ați menționat, Ștefan Baciuc a avut legături strânse cu scriitorii de la revista „Gândirea” și s-ar putea crede că a fost influențat într-o oarecare măsură de Nichifor Crainic și iradierile curentului gândirist. În această cheie putem înțelege filonul său tradiționalist? În continuarea acestei idei, faceți, vă rog, o trecere în revistă a etapelor lirice ale acestui poet.

A.L.: Ștefan Baciuc nu s-a format la „Gândirea”. Filonul tradiționalist preexistent al poeziei sale – până să înceapă colaborarea cu „Gândirea”, Baciuc era deja autorul a șase volume de versuri – l-a apropiat de această revistă, cum l-au apropiat, de altfel, relațiile cu scriitori care au publicat frecvent sau colaborat sporadic cu revista condusă de Nichifor Crainic. Pe redactorul și ideologul „Gândirii” Ștefan Baciuc îl cunoștea de la Brașov. Crainic vizita Brașovul în care tatăl său, profesorul Ioan Baciuc, era unul dintre numele importante și frecventabile ale interbelicului. Ioan Baciuc l-a avut pe elev pe Lucian Bлага, asociat grupării gândiriste, pe care Ștefan Baciuc îl întâlnea în perioada în care sosea în concediu din serviciul diplomatic de la Viena sau Berna, în casa familiei Gherghinescu-Vania. În calitate de secretar de redacție la „Gândirea”, Ștefan Baciuc a cunoscut o bună parte din intelectualitatea vremii reunită în jurul ideilor gândiriste. Nu s-a asociat acestora – „am avut dese contacte”, afirmă Baciuc, „fără să pot spune că am trăit alături de ei” –, dar a



Vladimir Ene

Îngerul din grădină - triptic, acril, pastel de ulei pe pânză, 80 x 240 cm

dezvoltat relații personale cu scriitori importanți, precum Ion Pillat și Vasile Voiculescu: „Cele mai impresionante întâlniri le-am avut cu doctorul V. Voiculescu. Mai cu seamă iarna, când își scoatea căciula de pe cap, așteptam să-i văd aura de sfânt de pe frunte. Până astăzi, nu mă pot abține, când mă gândesc la el, să-l așez într-o imagină icoană a sfinților mei”⁴. Ștefan Baciu a desfășurat la „Gândirea” o activitate eminent literară, pe durata a aproximativ trei ani. Ruptura de Nichifor Crainic s-a produs brusc, în 1943, când redactorul-șef al publicației de dreapta a constatat că tânărul poet brașovean, căruia nu putea să-i reproșeze nimic din perspectiva activității profesionale întreprinse la „Gândirea”, era membru al Partidului Social-Democrat, în aripa lui Constantin-Titel Petrescu, cel care avea să se opună mai târziu fuziunii prin absorbție cu Partidul Comunist Român și care avea să fie închis la Jilava și Sighet. Opțiunile politice diferite ale lui Ștefan Baciu și Nichifor Crainic i-au îndepărtat pe cei doi, și, într-un fel, aveau să-l absolve pe poetul de filon tradiționalist de supoziții privitoare la colaborarea cu extrema dreaptă.

Este adevărat, Ștefan Baciu a debutat sub semnele unui modernism alimentat de filonul tradiționalist. Această primă etapă a creației sale poetice include volumele: *Poemele tânărului poet* (1935), apărut la Fundațiile Regale, bine primit de critica literară și de publicul larg, *Poeme de dragoste* (1936), Editura Revistei „Familia” din Oradea, *Micul dor* (1937), apărut la Brașov la tipografia Egetö într-un tiraj de doar 100 de exemplare, care nu au fost comercializate, *Drumeț prin anotimpuri* (1939), la Editura Frize din Iași, ulterior mutată la București, condusă de fostul redactor-șef al revistei literare brașovene omonime, Mihai Chirnoagă, la care Baciu colaborase în anii debutului său (la aceeași editură Ștefan Baciu publicase cu un an înainte *25 de poeme din Georg Trakl* cu o prefață a profesorului său de la „Andrei Șaguna”, Octav Șuluțiu), *Căutătorul de comori* (1939), Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Carol II”, *Cetatea lui Bucur* (1940), Colecția „Universul literar”, *Lanterna magică* (1941, în colaborare cu poetul Traian Lalescu⁵), cu portrete și ilustrații de George Tomaziu, la Editura Mărțișor din București, *Muzica sferelor* (1943), Editura Prometeu, București, *Caiet de vacanță* (1945), apărut la Tipografia Unirea din Râmnicu-Vâlcea, și *Cântecul mulțimii* (1946), publicat la Editura Partidului Social-Democrat⁶ din București, în colecția „Cartea omului liber”, cuprinzând poeme scrise în anii colaborării cu revista „Gândirea” (ciclul „Melodii cenzurate”, 1941-1944) și fiind

însoțită de cuvântul introductiv al lui Ion Pas. Practic, din această etapă avem o serie de volume de versuri încadrabile în modernismul estompat de fior tradiționalist, la care se adaugă un volum militant și lipsit de valoare artistică, anterior amintitul *Cântecul mulțimii*. În creația lui Ștefan Baciu există cel puțin o a doua etapă, începută târziu, în 1951, cu excelentul volum *Analiza cuvântului dor*, apărută la Valle Hermosa, Argentina, într-una dintre editurile exilului românesc, Cartea Pribegiei⁷. Au apărut ulterior multe volume, cele mai importante fiind *Poemele poetului pribeag* (1963) la Editura Drum din Mexico, *Ukulele* (1967) la Editura/Colecția Destin din Madrid, coordonată de filosoful George Uscătescu, *Poemele poetului Ștefan Baciu* (1972), apărute tot la Madrid, la Editura/Colecția Start, cu un studiu critic de Lucian Boz, un portret de Marcel Iancu și cu coperta semnată de Jacques Herold, volumele din 1976, *Neîmpliniri, Școala primară „Andrei Mureșianu” și Bilanțul celui din urmă averescan* apărute în Honolulu, la propria editură, intitulată Mele, respectiv în Editura Start, *Îngerul malagambist în Insula Oahu* (1979), Honolulu, Editura Mele, *Palmierii de pe Dealul Melcilor* (1980), Honolulu, Colecția Start, *Poemele poetului singur*, Honolulu, Editura Mele, *Singur în Singapur* (1988), Honolulu, Editura Mele ș.a. Această a doua etapă diferă consistent de prima. În primul rând, față de suspiciunea criticii privitoare la decalcuri imagistice după poeți consacrați ai modernismului interbelic, cea de-a doua etapă se caracterizează printr-o siguranță discursivă indubitabilă și printr-o specificitate tematică care-l diferențiază în creația literară românească. Inserțiile citadine se regăsesc din poemele primei etape a creației, care relevă o geografie locală, a Brașovului copilăriei și anilor de tinerețe, mai apoi a Bucureștiului interbelic prin *Cetatea lui Bucur*. De altfel, în cadrul acestei prime etape se constată o primă schimbare în registrul discursiv și, cu certitudine, o evoluție a posibilităților lirice odată cu apariția în 1939 a volumului *Căutătorul de comori*, prin intermediul cărora căutarea devine expresia cunoașterii asumate la Ștefan Baciu, dar mai ales prin deja menționata *Cetatea lui Bucur*, care începe să-l definească pe poet în termenii unei monografii lirice și ai abandonului formelor anterioare de angajare. Se produce, așadar, o obiectivizare a discursului, în care chipuri și peisaje însuflețite conviețuiesc într-o poezie cu cromatică bogată, anunțând cromatică exotica a viitoarelor volume. Reforma tematică este majoră. Volumele ulterioare sunt mai degrabă reveniri tematice și în limitele unui anumit rafinament prozodic (în *Muzica stelelor*) la poezia de dinainte de *Cetatea lui Bucur*.

Cea de-a doua etapă a creației, care începe după asumarea exilului și după o pauză de cinci ani de la ultimul volum de versuri publicat în țară, este una a maturității lirice. În poezia lui Ștefan Baciu din continuarea volumului din 1940 se așază, peste imaginile vizuale puternice, vii, încărcate de parfum exotice, o melancolie care dă sens curgerii, care permite confluența tematică a celor mai importante teme atinse în poezia din prima etapă a creației. Tot mai intens, o muzică decupată din spații exotice se instituie, prin sonorități cu funcție magică, într-o poezie care redesenează spațiul citadin, amestecând geografiile. *Analiza cuvântului dor*, pe care Nicolae Manolescu o vede ca aparținând unei perioade de tranziție spre poezia maturității, deschisă de *Ukulele*, este una care permite realizarea punților de legătură între geografiile spirituale pe cale a se topi într-un spațiu caracteristic liricii lui Ștefan Baciu, urmând ca apoi melancolia caldă, de amiază târzie, cu lumină piezișă, să se așeze peste toate aceste spații reunite într-un cronotop personal. Cu timpul, lumina se estompează și poezia exilului se exprimă mai frust, dar la fel de dinamic, în ciuda însingurării, în ciuda unei asumări a parcurgerii în intimitatea propriei identități, o viață în care exilul în sine devine identitatea ultimă. Florea Firan, preluând proiecția lui Nicolae Manolescu, vorbește despre trei etape ale creației poetice a lui Ștefan Baciu, trei vârste lirice, separând a doua perioadă a creației între etapa 1950-1970, în care prevalează poezia dorului, de etapa post-1970⁸, în care poetul se întoarce prin poezia naivă la originile presupuselor decalcuri după Voronca, Fundoianu și alți avangardiști din perioada lor preavangardistă. Dacă am privi însă prin prisma a ceea ce observase Virgil Nemoianu ca amprentă a perioadei târzii a creației lui Ștefan Baciu, aceea a cultivării memoriei, cu certitudine că cele două ultime etape în proiecția lui Nicolae Manolescu și Florea Firan sunt, în fond, una singură: a recuperării memoriei dând frâu liber nostalgiei sau a recuperării memoriei cu asumarea curgerii implacabile a spațiu-timpului. Nu găsesc o ruptură între *Analiza cuvântului dor* și *Poemele poetului pribeag* în raport cu *Ukulele*, cum nici între acest ultim menționat volum și *Poemele poetului Ștefan Baciu*, cu excepția acelei maturizări discursive pe care o remarcasem cu multe decenii în urmă Nicolae Manolescu. Prin urmare, cred că etapele creației lirice a lui Ștefan Baciu sunt două, neinfluențate de gândirism, puternic impregnate de izul personal al unei poezii a exilului care amestecă spațiul și timpul într-o vâscoasă curgere a cronotopului propriei identități lirice.

D.Ș.: Înțelegem că în perioada 1948-1990 în spațiul public românesc, dar și în cultura scrisă numele și opera lui Baciuc au fost interzise. În mod nedrept și neînțeles, nici după căderea comunismului cărțile lui Ștefan Baciuc nu au intrat în circuitul cultural românesc. Cum vă explicați acest lucru?

A.L.: Anul 1948 este important în cariera lui Ștefan Baciuc, deoarece tânărul de 30 de ani, devenit între timp consilier de presă, a demisionat din diplomatie și a refuzat să se întoarcă în România comunistă, în ciuda viziunii sale de stânga. Pentru tinerii căsătoriți Ștefan și Mira a fost o perioadă dificilă, în care au cerut azil politic în numeroase țări din America Latină, rămânând, până în 1949, până la răspunsul primit din partea Braziliei care le-a acordat viză, în capitala Elveției. În martie 1949 soții Baciuc au ajuns la Rio de Janeiro cu sprijinul Organizației Internaționale a Refugiaților, care le-a plătit călătoria și le-a oferit 20 de dolari cu care să își înceapă viața în Lumea Nouă. Evident, în raport cu poziția lui Ștefan Baciuc, autoritățile comuniste din România au reacționat dur. Efectele au fost resimțite de familiile tinerilor, în special de tatăl Mirei, avocatul Dinu Simian, închis și torturat la Sighetu Marmației, unde a și murit. Poezia lui Ștefan Baciuc a fost interzisă, cărțile retrase, iar la începutul anilor '50 arhiva lui Ștefan Baciuc (din perioada 1933-1946) a fost arsă. Din păcate, după dezghețul din anii '90, literatura scrisă de Ștefan Baciuc nu s-a bucurat de cunoaștere și recunoaștere. A circulat mai degrabă mitul Ștefan Baciuc, mitul românului devenit poet în probabil cel mai exotic loc posibil, la Honolulu. Prin eforturile unor oameni de litere din țară cu care menținuse un dialog în perioada comunistă, o parte a lucrărilor au ajuns să fie editate sau re-editate. Destinul spectaculos a deschis foarte târziu, după moartea autorului, porțile unor edituri mari, cum ar fi Humanitas, unde i-a apărut prin grija scriitoarei brașovence Ioana Pârvulescu lucrarea *Cetatea lui Bucur*, volum inițial publicat în 1940.

Imediat după 1989, Ștefan Baciuc s-a bucurat de o receptare critică favorabilă, Ion Negoitescu așezându-l în *Istoria literaturii române* în zona

originalității expresive a marilor avangardiști români, dar și în proximitatea lui Pillat și Voiculescu. În aceiași termeni s-a exprimat și tânărul G. Călinescu, care avea totuși să se simtă iritat de „foile efemere” - „Start” de la Brașov și „Stilet” de la Brăila - pe care Baciuc le scosese împreună cu Eugen Schiller (Schileru) și cu Horia Giea. Și Nicolae Manolescu urma să îl situeze în linia unui tradiționalism interbelic cu influențe simboliste și avangardiste. În ciuda acestei receptări critice remarcabile, opera lui Ștefan Baciuc a rămas necunoscută în România. Eforturile unor edituri mici, cum este Aldus din Brașov, care a publicat *Analiza cuvântului dor*, catrenele scriitorului din volumul *Sub Tâmpa... din Honolulu*, traducerile din Georg Trakl sau *Poemele poetului Ștefan Baciuc*, așadar foarte puține dintre cărțile sale, nu au putut compensa nevoia de cunoaștere a operei. Editura Eminescu publica în 1993 *Poemele poetului singur* (care vor apărea într-o ediție mai târzie, în 2002, și la Criterion Publishing), respectiv în 1994 *Un brașovean în arhipelagul Sandwich-Hawaii*, Editura Albatros publica în 1996 *Însemnările unui om fără cancelarie* și în 1998 *Mira*, în 2002 Editura Muzeului Literaturii Române scotea în colecția Manuscriptum *Căutătorul de comori*, iar Editura Humanitas în 2006 *Cetatea lui Bucur*. Cu excepția ultimului caz, lucrările au apărut în tiraje mici, la edituri puțin cunoscute sau la edituri care au dispărut de pe piața românească, epuizându-se, risipindu-se, topindu-se. Evident că putem avea pretenția cunoașterii operei lui Ștefan Baciuc atâta vreme cât cea mai importantă parte a manuscriselor și volumelor sale, donate Academiei Române, nu au fost publicate, câtă vreme nu există o lucrări publicate la Editura Academiei Române sau la vreo altă editură românească importantă care să includă opera completă a poetului într-un tiraj consistent și cu difuzare la nivel național. Apoi, prezența în marile dicționare ale literaturii române (dar absența din *Istoria critică a literaturii române* a lui Nicolae Manolescu, unde apare menționat printre „autorii de dicționar” din perioada 1916-1947) nu înseamnă decât parcurgerea pentru cel care dorește să se documenteze

despre Ștefan Baciuc a unui text standard despre viața, opera și reflectările critice ale marelui poet brașovean, repetându-se cumva formule standard, neverificate de la critic la critic, cum ar fi aceea privitoare la debutul lui Ștefan Augustin Doinaș. Dacă mai luăm în considerare faptul că în anul apariției controversatei lucrări *Cântecul mulțimii*, de care s-a separat definitiv, în nota Editurii Partidului Social-Democrat apărea mențiunea explicită că tirajele volumelor de versuri publicate până în 1943, până la *Muzica sferelor*, fuseseră epuizate, și faptul că doar două lucrări ale sale au apărut într-o editură cu difuzare națională, cea a Fundațiilor Regale (*Poemele poetului tânăr* din 1935 și *Căutătorul de comori* din 1939), putem înțelege de ce opera lui Ștefan Baciuc este atât de puțin cunoscută.

Note

- 1 În Nicolae Băciuc. (2020). „În ciuda tuturor cenzurilor și deceniilor, mi-am rămas mie însumi credincios”. Ștefan Baciuc. *Privire prin geamlăc în pašalac*. Târgu Mureș: Editura Vatra Veche. p.28.
- 2 Publicația de artă și literatură *Klingsor*, înființată în 1924 de scriitorul Heinrich Zillich, în colaborare cu Gusty Ongyerth, a jucat un rol important în Brașovul interbelic, în paginile ei (în limba germană) fiind publicate texte ale scriitorilor români I.L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea, Lucian Blaga ș.a. Regretatul scriitor și jurnalist brașovean stabilit în Germania, Horst Schuller Anger, a publicat în 1994 o remarcabilă lucrare în limba germană în care analizează rolul publicației, intitulată *Kontakt und Wirkung. Literarische Tendenzen in der siebenbürgischen Kulturzeitschrift Klingsor*, București: Editura Criterion (reed. la Böhlau-Verlag GmbH), pentru care i s-a acordat Premiul Filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor din România.
- 3 Mihaela Albu rezumă traseul manuscrisului câștigător al premiului Fundației Regale astfel: „Într-o scrisoare trimisă lui Eliade în 15.01.1934, tânărul poet îi cerea părerea scriitorului consacrat, iar Eliade, aflăm peste timp, dintr-o altă epistolă, trimisă de data aceasta în 1951, din Rio de Janeiro, îi apreciease poezia, scriindu-i chiar: „Vrei să predau manuscrisul la concursul Fundațiilor Regale, să-și încerce norocul?”. Și, într-adevăr, volumul a fost premiat.”, v. „Scriitorul român Ștefan Baciuc – cetățean de onoare al orașului Rio de Janeiro și profesor emerit în Hawaii”, *Antilethe*, anul I, nr.3, 2018, 9-12. p.10.
- 4 În interviul cu Nicolae Băciuc, op.cit., p.19.
- 5 Fiul cunoscutului matematician și academician cu același nume, licențiat în drept ca Ștefan Baciuc, cunoscut animator cultural, care debutase ca poet în revista Liceului Spiru Haret din București și în volum în 1939 cu *Lumina tristă*, și care a publicat, printre altele, în revista brașovence „Claviaturi” a soților Dumitru și Domnița Gherghinescu-Vania.
- 6 Editura Partidului Social-Democrat își propunea „răspândirea literaturii socialiste în masele populare cât și în păturile intelectuale”, propunându-și să tipărească opera completă a gânditorilor socialiști Karl Marx și Friedrich Engels.
- 7 La această editură – fantomatică, o consideră Ioan Petru Culianu – la, care au fost publicate și texte ale lui Mircea Eliade și Vintilă Horia, au apărut numeroase lucrări ale legionarilor români plecați din țară. Andrei Oișteanu chiar numea „Cartea Pribegei” o editură legionară. Editura, condusă de legionarul Grigore Manolescu, a fost activă la Valle Hermosa, Sierra de Cordoba și Buenos Aires în perioada 1951-1952.
- 8 Florea Firan (2017), Ștefan Baciuc. *Scrisul Românesc*. Serie nouă. Anul XIV. Nr.12 (172). 1-3. p.3.



Vladimir Ene

Calul roșu, acril, pastel de ulei pe pânză, 100 x 130 cm

Alexandru Andrițoiu - Melancolia resemnării

Daniel Octavian Bejan

Osuvolare a reliefului poeziei românești din cea de a doua jumătate a tulburatului secol XX, fără o atentă scrutare a operei lui Alexandru Andrițoiu, ar fi perfect posibilă. De ce nu? Trăim o vreme a omisiunilor, istoria însăși pare să devină un lung și obositor lapsus. O astfel de traversare a poeziei românești postbelice ar fi, totuși, nu doar incompletă, ci de-a dreptul lipsită de sens.

Uitarea, care se așază ca o păclă groasă în jurul lui Alexandru Andrițoiu, reprezintă o formă de lene. Dincolo de bravada intransigenței morale – care a găsit potrivit să-i pedepsească pe unii, oferind generoase și neargumentabile dispense altora – părem a fi cu toții stăpâniți de o lene uriașă, în care totul e abreviabil, nimic nu merită o îndeajuns de atentă privire. Biografia lui Andrițoiu nu poate fi redusă la un episod al existenței sale, opera sa nu poate fi rezumată la un conspect al primilor ani. Poetul proletcultist nu-l face mai puțin seducător pe boemul care i-a urmat.

S-a născut la Vașcău, județul Bihor, pe 8 octombrie 1929. Primii ani de școală îi face în localitatea natală, iar apoi urmează cursurile *Liceului Samuil Vulcan*, la Beiuș. Se înscrie la *Facultatea de Filologie a Universității din Cluj*, iar acolo, foarte repede, talentul său aparține îl face remarcat și este trimis la *Școala de literatură*.

Aici devine aproape obligatorie o scurtă paranteză. *Școala de literatură*, s-a spus de multe ori, era doar o neizbutită imitație a *Institutului Maxim Gorki din URSS*, o instituție devotată mai mult ideologiei comuniste și mai puțin literaturii. (Alexandru Andrițoiu își amintea că „era celebră și prin ședințele lungi, interminabile” care „se făceau separat, pe seminarii, așa că studenții unui seminar se bucurau când ceilalți erau ținuți, până noaptea târziu, la ședință”¹). Talentul literar – se afirmă – nu poate fi nici născocit, nici lustruit de o școală. Dacă, neîndoind, critica legată de substanța ideologică e în bună parte îndreptățită, ideea că talentul e înnăscut e un truism, când vine vorba despre cultivarea și educarea talentului, atunci lucrurile stau puțin diferit.

O rapidă privire aruncată peste lista celor care au trecut prin *Școala de literatură* ar putea demonstra că tocmai inserția ideologică ar putea fi cauza eșuării acestui experiment, nu penuria de talent: Nicolae Labiș, Zaharia Stancu, Gheorghe Tomozei, Ion Băieșu, Alexandru Andrițoiu, Florin Murgu, Nina Cassian, Hary Salem, Ion Gheorghe, Horia Aramă, Dumitru Micu, Ion Horea, Dorina Sălăjan, Ion Lăncrănjan, Victor Tulbure, Tita Chiper, Fănuș Neagu ș.a.m.d. Iar lista celor care au predat acolo ar stârni invidia oricărei școli de *scriere creativă*, de astăzi: George Călinescu, Tudor Vianu, Mihail Sadoveanu, Ștefan Bănuțescu, Petru Dumitriu, Mihaela Dragomir, Mihai Gafița etc. Această paranteză nu poate fi închisă fără a pomeni o zicere a lui Mihail Sadoveanu, care descrie perfect experimentul numit *Școala de literatură*: „Dragii mei, de aici vor ieși atâția scriitori câți au intrat!”.

Andrițoiu debutează în timpul studenției, în paginile cotidianului *Lupta Ardealului*. După

absolvire este repartizat la *Contemporanul*, iar din 1965 până în 1990 este redactor șef la *Familia* din Oradea. Debutul în volum se întâmplă în 1953, cu „În Țara Moșilor se face ziuă”. Volumul primește Premiul de Stat. Îi urmează volumele „Dragoste și ură”-1957, „Porțile de aur”-1958, „Cartea de lângă inimă”-1959 și „File de cronică” în 1962.

Cele cinci volume reprezintă perioada cea mai contestabilă (și cu prisos contestată) a operei sale. Realismul socialist căruia îi sunt devotate versurile din aceste volume primește o abordare personală. Andrițoiu este inautentic. Și știe asta. Livrescul său nu are cum se potrivește cu planul cincinal, scrupulele estetice impun bariere de limbaj aproape insurmontabile. Bifează *temele majore* ale epocii, fără profunzime, concentrat mai mult pe formă, în adevărate exerciții de prestidigitatie, în care preocuparea evidentă este legată de tehnica versificației, de rima spectaculoasă și mai puțin de autenticitate. Emoția e mimată, empatia e construită, demonstrativă, pare a fi într-o permanentă căutare a tonului, măcinat de sentimentul inadecvării.

Cum foarte bine remarca Alex Ștefănescu în a sa admirabilă *Istorie a literaturii române contemporane*, Andrițoiu seamănă cu un bărbat îmbrăcat în haine de gală care, în mod demagogic, își suflecă mâinile și trage la coasă. Iată-l, de pildă, descriindu-l cu o ură simulată pe „exploatare”:

„Un crâșmar sosit-a-n Vidra/ și e lacom cum e hidra/ dar de unde-a fost să vie/ doar primarul, dânsul știe// Cum sosi pe-acest hotar/ s-arată bun gospodar/ c-a lăsat pe orice om/ fără umbra vreunui pom./ Câte-au fost livezi în sat,/ pe toate le-a cumpărat/ De vedea pe la vreo casă/ câte-un prun cu roadă-aleasă,/ îl plătea pe loc, jivina,/ retezându-i rădăcina,-/ că din trunchi, mai rânduri-rânduri/ își făcea la gater scânduri.” (Crâșmarul)²

„Viața nouă”, rănile războiului, colectivizarea sau sărbătorile epocii, toate sunt teme vizitate, mereu neconvincător, într-un limbaj pretențios, imposibil de asortat cu spiritul epocii și subiectele. Preocuparea pentru formă, pentru rimele rare, cadența spectaculoasă încearcă să suplinească aceste neajunsuri. Tot Alex Ștefănescu observă că „Impresia de inadecvare este accentuată de prezența în poeme a unor rime rare (diamante folosite ca pietre de pavaj): *podgoria/Horia, repaus/i-auzi, spuma-i/numai, minei/cine-i, vârf e/târfe, ascute-le/ciutele, flancul/Iancul, vatra/Tatra, suit-a/suita, pare-mi/barem și chiar mosc o va/Moscova (a promis unei amante/c-o va ține-n briliante/ și-n parfum de mosc o va/ îmbăia la Moscova)*”.

Reproșul cel mai îndreptățit care poate fi adus scrierilor primilor săi ani este acela al unei uriașe irosiri. E o etapă de neomis, care întregește tabloul, dar nu descrie întregul.

Constelația lirei (1963) aduce eliberarea de constrângerile propagandistice, de anii de irosire a unui talent autentic. Încearcă (și reușește) să transforme livrescul, intelectualismul, care până atunci erau veritabile impedimente, în particularități ale unui stil aparte, care îl scoate în evidență, transformându-l într-un poet-cărturar. De aici mai departe, în *Vârful cu dor* (1964) sau *Poeme*

noi (1984), în *Simetrii* (1970) sau *Euritmii* (1072) reveriile livești condimentează fantezia debordantă, construcția stilistică este elaborată, arhitectura poemelor respiră un aer de sofisticat baroc, nimic nu pare lăsat la voia întâmplării.

Preocuparea aproape obsesivă pentru rigoarea formei este mai mult decât evidentă, muzicalitatea remarcabilă este însoțită de aceeași permanentă căutare de rime rare, de locuri exotice, iscodite fie într-o geografie imaginară (notă: am păstrat în citate ortografie cu î în loc de â, din textele originale): *Acest nebun visează o grădină/ la margini de oraș birman, zicînd/ c-o vede năclătită de lumină/ și cu păianjeni vechi de aur blînd.// Pe sun haloul de imagini sparte/ cresc flori dumnezeiești -afirmă el -/ și doar un lat de palmă le desparte/ de-un paradis posibil și rebel.// Dar cine crede în nebunii lumii/ Grădinile au azi adresă și/ au grădinari ce-ai păfugat nebunii./ Și totuși, cine știe, într-o zi,// cînd dulci magneți vor înșela lumina,-/ la margini de oraș, - ca dintr-un fum-/ va apărea, hipnotizînd, grădina,/ frumoasă ca în ochii de nebun (Vedenie); fie direct din rafurile prăfuite ale bibliotecii: *Spre numitorul comun/ al nevertebratelor: scară/ la baza căreia îmi pun/ uneltele ce se uscară;// cerneluri, hîrtii și condei/ sînt cearcăne numai, - și norme,/ Voi scrie, decum, cu idei/ în litere cuneiforme.// Adio Li Po și Villon/ și alții/ comeseni la pocale-/ Fiorii mi-i mut spre-Acvilon,/ spre pale-aurori boreale.// Spre Sus, spre un punct liminar,/ spre pura zăpezii centură,/ cu Polul să fiu similar,/ eteric și smuls din căldură// Și, poate, m-aș chiar împietri/ în dur, ca, semeț diamantul/ dar, ochiu de felină-mi luci/ în urmă. Recheamă Levantul (Înspicare).**

„Elegiac și livresc”, așa cum îl descrie Eugen Simion, „ținuta neoclasică a poeziei lui Al. Andrițoiu, cultul versului, al rimei rare și minunate, dând o atenție deosebită prozodiei”³, poetul mistuie fragilitatea emoției laolaltă cu retorica amplă, folosind vastul spațiu al culturii nu doar ca pe un detaliu de scenografie, ci ca pe un ocean pe care călătorește spre tainice destinații. Livrescul lui Andrițoiu nu e doar meteahnă de nestăpânit a unui cărturar, îi lipsește ostentația, dar e mereu prezent, insinuându-se în epitet, respirând în metaforă, pândind din spatele unei aparent comune declarații de dragoste: *O, mai cu seamă seara te iubesc,/ când lucrurile par nedeslușite,/ când porțile se-nchid c-un ritm firesc/ și iedera începe să palpite,// când arborii-s mai tainici și mai mari/ și când se-aud fântânele mai bine,/ îmbucură-mă! Fie să apară,/ chiar de vei trece-n oră fără mine.// Arată-mi-te iarăși respirînd/ ca apele de lună îmbiate./ Un strop de mări în ochi mi s-a răsfîrînt,/ căci mări și lacrimi sunt, la fel, sărate.// Adu-ți aminte de un biet dactil,/ de un fragment fragil de poezie/ pe care ți l-am strecurat, subtil,/ pe un pătrat lunatic de hîrtie.// E seara dulce ca un elixir/ și arborii par turnuri lungi de pace,/ iar cerul, ca hladîma de emir,/ mai strălucește, vrînd să ne împace.// O, mai cu seamă seara te iubesc,/ femeie, ce-ai rămas, în ani, departe./ Cîtesc și mă citești, și te cîtesc,/ și-mi stai ca semmul de mătase-n carte (De dragoste).*

Andrițoiu pare că își construiește o mistică proprie, zidind eterice temple menite nu ofrandelor, ci locuri înalte din care lumea poate fi scrutată fără primejdia contaminării cu lumesc. Lumea văzută de poet are doar aparența vieții, e o lume încremenită, mișcată uneori de inexplicabile spasme, în care lumina naște înșelătoare contururi. Ca un veritabil cap al Meduzei, lumea nu poate fi privită direct, trebuie iscodită în reflexiile ei din apele unui lac (cea mai frumoasă lună e în lac) sau din ochii unui nebun (*va apărea, hipnotizînd, grădina,/ frumoasă ca în ochii de nebun.*).

Poetul nu e un mizantrop, nu e un dezgustat de lume, depărtarea sa e doar semnul unei prudente lipse de atașament față de prezent, care poate fi cel mult obiect al unei aburite contemplații: *Mă surprindea adesea anotimpul/ stând la răscrucea sufletului meu/ și urmărind, cu ochii-n patru, timpul/ ca pe-un vânat superb. Și-am vrut mereu/ să-mi cadă viu în plasa de mătase,/ să mi-l domesticesc, să-l am captiv,/ la mine în grădină. Ziduri groase/ mi l-ar fi mprejmuit definitiv./ L-aș fi-nvățat să stea în două labe,/ să sară cu tertipuri și drăcii./ Ceasornicul cu cifrele-i arabe/ și calendarele cu file vii/ le-aș fi avut atunci la îndemână/ și, așger, degetu-mi arătător/ s-ar fi trezit că minutaru-l mână,/ cum vrea, înspre trecut sau viitor./ Dar timpul îmi scăpa din mâini. Se pare/ că nu în mine își găsea ecou,/ nu eu eram printre eroii care/ puteau să-l facă creator și nou -/ Eu mai credeam în Feți Frumoși din basme/ și mai visam la codrul românesc./ Dar printre vechi legende și fantasme/ eu am văzut cum oamenii scrâșnesc./ Eu am văzut istoria cum plânge/ în cimitirul cu trei pruni bătrâni,/ cum suferința-n ochi i se răsfrânge,/ cum flori de purpură îi cad din mâini (Timpul).*

Borgesian, fără să își propună asta, Andrițoiu are propriile sale obsesii, timpul – nu clepsidra, lumea – nu oglinda. Volubil, adăpostit precaut în spatele fantasmelor, își îngăduie excese livrești care fac emoțiile suportabile. Ritmul e ales întotdeauna cu grijă, cadența e evident construită minuțios, alternanța consoanelor și vocalelor nu e întâmplătoare, simplu accident de dicționar, caligrafia atentă, elaborarea stilistică, toate reprezintă capcane pentru cititorul superficial, simple diversiuni, care îl țin la distanță de frământările care transpar amar la o atentă lectură. Curgerea silabelor nu e doar o demonstrație de dexteritate, cascada sonoră e mai mult decât un element ornamental, vuietul are materialitate, devine substanță esențială în arhitectura edificiului poetic: *La vama veche, vameșii sleiți/ de numărul talanților din pungă,/ se fac artiști precum Rousseou, -cum știți, / cum bine știți. Și pensula prelungă// se-ncurcă în luxoașele păduri, / în trupuri lungi și pline de lingoare (La vama veche).*

Va, ve, le, lu, li, la – alternanța silabelor naște o muzicalitate aparte, ca un ecou al unui cântec murmurat, în depărtare, de un trubadur nevăzut. Lucrul acesta nu a trecut neobservat nici pentru Alex Ștefănescu sau Adrian Păunescu, „promisiunea de muzică din zvelta și misterioasa cutie de rezonanță a viorii” nu trece neobservată⁴. Muzicalitatea remarcabilă, de esență clasică, pare ușor de decodat „astfel, substantive comune, alte părți de vorbire, precum și diverse locuțiuni, rimează cu nume proprii sau cuvinte latinești. În general poezia sa este una canonică, fiind organizată în strofe, de cele mai multe ori, catrene, cu rimă și măsură constantă.”⁵ Referințele livrești au propria lor muzicalitate, numele invocate par alese inclusiv pentru sonoritatea lor (Rousseau e un șuierat necesar, Li Po e o picurare ș.a.m.d.).

Nu este doar un versificator competent, un inginer al versului, care consemnează un univers imobil, cu detașare, fără complicații afective. Este „o natură clasică, echilibrată, și horațiană capabilă de emoțiile cele mai pure, de gesturi pline de suavități, eroul său clasic își contemplă cu bărbăție situația sa dramatică. Lirica sa evoluează între o simplitate rafinată și un imaginism livresc.” așa cum îl vede Felea.⁶ Melancolia sa e lipsită de dramatism, decepțiile nu generează revoltă, imobilismul afectiv e compensat de reflecția lucidă, de un riguros inventar al descompunerii.

Fermecător, pentru cei mai mulți dintre cei care l-am cunoscut, Alexandru Andrițoiu era spectaculos fără să risipească măcar brumă de strădanie pentru asta. Volubil uneori, taciturn altădată, mulțumit sau – mai rar- cuprins de ferveore retorică, nu trecea neobservat. Complicațiile bahice au născut o bogată anecdotică, întrecută doar de istoriile despre spontanele și nu puținele sale evadări erotice. Episoadele acestea, anulate rapid de o vorbă de duh, nu transpar în versurile sale, poezia sa de dragoste e mai degrabă eterică, lipsită de carnalitate, emoția iubirii fiind doar un nou și util prilej de contemplație – particularitate a lui Andrițoiu, pentru care emoția naște întotdeauna contemplația, dar drumul în sens opus e rareori străbătut: *Femeile pe care vi le-am cântat oral/ mi-s umbrele rapace sub care voi petrece,/ rozalbe jupinițe cu osul lor coral/ sau văduve-n brelanul din cafenea-ua rece;/ frumoasa adormită din parcul Cișmigiu,/ fetița cu chibrite ce zi fumează kent-uri/ madama din Floreasca, cu chipul tuciuriu/ sau doamne literate la porți de orienturi.//...// Mi-au fost cândva vinatul romantic, de sezon,/ și le intram prin suflet ca prin odăi umbroase/ și le trăgeam cu ochiul și le spuneam: rezon !/ când ele, ca un cîntec, îmi murmurau prin oase./ Acum, ca pe-o banchiză, bătrînul urs polar,/ batîndu-și dinții veștezi, îți ocolește pradă/ rememorînd idile și modalînd, olar,/ acele foste trupuri ce-și pierd, în fum, parada (Glosar).*

Boema sa e un articol personal, nepartajabil, nu transpare în texte, acolo unde totul e sterilizat, distilat atent. Rememorările nu au nevoie de edulcoranți, cromatica e nespectaculoasă, ornamentația excesivă e evitată, poemul pare, nu de puține ori, doar un studiu al ruinei.

Senzualitatea poeziei sale vine, cu precădere, din formă, din rafinata țesătură a versului, fiind aproape imediat anulat de aluziile livrești. Amorul are doar funcția unui obiect de decor, e doar o călmară, un pretext pentru elegiace rememorări sau întunecate evocări ale inevitabilului sfârșit.

Mizanscena e aproape întotdeauna importantă, descrierea fundalului e somptuoasă, prilej de frecvente trimiteri cărțurărești, dând sentimentul iminenței unui ritual complicat, care nu are loc, totuși, aproape niciodată. Poezia lui Andrițoiu pare a fi trecut printr-un intens proces de exorcizare a sentimentelor, alături o incantație prin care sunt convocate duhuri, de la Villon la Danton. Melancolia doar transpare din versuri, e rareori explicită, iar atunci când e evocată e doar demonstrativ, ca o argumentare a formei.

Andrițoiu scrie o poezie a lucrurilor; un fotoliu vechi, o candelă, o călmară, o vază sau o oglindă sunt absolvite de păcatul materialității și capătă gravitate, devenind elemente de definire a locului poetic. Iar locul poetic e măcinat, obsedant, de inconvertibilă trecere a timpului: *Un timp golem, antropofag și rece/ Mănîncă trupul meu la prînz nebun,/ să-mi strig ieremidad. Îmi vor trece/ prin gură ani ca fumul de tutun; (Un timp golem). Sau în Și uite, astfel, ni se face iarnă: Și uite, astfel, ni se face iarnă/ și iar ne ninge timpul pe meninge/ și iar îngheață biata noastră marnă/ cînd nu în noici-alături foc se-ncinge.*

Alex Ștefănescu, în deja pomenita sa *Istorie*, observă că, pentru cititorul poemelor lui Andrițoiu, „Textele minuțios și fin lucrate, purificate de orice dramatism al comunicării, îl delectează, dar îl și fac să simtă o nostalgie a imperfecțiunii”⁷. Pertinența observației nu poate fi pusă în discuție, Alexandru Andrițoiu nu deschide larg ușile salonului către cititor, ci pare mai degrabă închis

în spatele ușii bibliotecii, comunicând cu cei din afară prin petece de hârtie strecurate pe sub ușă. O face programatic, cu ostentație chiar, nedorind să se lase confundat cu vreun limbuto volubil, cu vreun palavragiu în stihuri sau măcar cu vreun ostatic al emoțiilor imediate. De aici și senzația de artificial, de produs de laborator pe care o poate da poezia sa. Omniprezenta melancolică resemnare nu îngăduie tresărirea revoltei sau exhibarea dorinței, e singura trăire acceptabilă, versificabilă, consemnabilă, orice altceva ar însemna o nedemnă vulgarizare pentru poet.

Andrițoiu nu se consumă în lamentații inutile, refuză banalitatea constatrilor despre precaritatea lumii, nu are nostalgia unui trecut utopic, nu se lasă sedus de nevoia unui balans între ieri și azi, reușind, tocmai din aceste motive, să producă o poezie atemporală. Nu are reverii, nici revelații, e doar o prelungă îngândurare care migrează de la un poem la următorul, apoi mai departe, fără a suferi mutații dramatice.

Poezia lui Andrițoiu nu e făcută pentru a fi cântată pe stadioane, nici pentru a fi caligrafiată în misive de amor de liceeni binecuvântați de fiurul primei iubiri (mai există misive de amor?). Mai degrabă are aparența unui produs intelectual adecvat studiului atent, în biblioteca, cu frecvent recurs la dicționar și repetate căutări în enciclopedii. E fermecător când nu e spectaculos și reușește să fie spectaculos când nu e fermecător, dar e mai ales un adevărat bijutier, unul dintre cei mai înzestrați meșteșugari ai stihului din literatura noastră. Savanta decantare de idee și rostire definește o operă poetică aparte, nu foarte bogată, dar importantă prin originalitatea sa.

Micro-universul poeziei românești ar fi, indiscutabil, incomplet fără pomenirea lui Alexandru Andrițoiu. Vestea cea bună este că, sub conducerea lui Dumitru Radu Popescu, Editura Academiei a propus această colecție de restituiri, menită să păstreze legătura cititorului de astăzi cu opere pe nedrept uitate sau ignorate. Vestea rea este că puține alte edituri se încumetă să pășească pe drumul deschis astfel.

Prin volumul acesta ne-am dorit să readucem la tipar câteva dintre cele mai frumoase poeme ale lui Alexandru Andrițoiu, într-o selecție inevitabil subiectivă, care nu a urmat alt criteriu de ordonare decât cel estetic. Ar fi poate convenit să fac aici o mărturisire: a mai existat un criteriu. Unele dintre poemele cuprinse în acest volum erau socotite, chiar de către Andrițoiu, ca printre cele mai izbutite texte ale sale. O știu chiar de la poet. Las cititorului bucuria de a descoperi care sunt acele poeme.

Note

- 1 Florentin Popescu – O istorie anecdotică a literaturii române, vol II, Editura Saeculum IO, București, 1999.
- 2 Alex Ștefănescu – Istoria literaturii române contemporane 1941-2000, Editura Mașina de scris, București, 2005, pag.801.
- 3 Eugen Simion, Orientări în literatură contemporană, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 137
- 4 Alex. Ștefănescu – op.cit., pag.802
- 5 Viorica Popa, Limbajul poetic în opera lui Al. Andrițoiu, Oradea, Editura Aureo, 2014, p. 169-170.
- 6 Victor Felea, Secțiuni, București, Editura Cartea Românească, 1974, p.58
- 7 Alex Ștefănescu – op.cit., pag.803.

Dorin Croitor

Revelații

Dacă nu te-aș fi cunoscut
nu aș fi înțeles niciodată
în ce măsură
divinitatea este feminină!

Desigur,
există regula numărării
care trădează prin atitudine eclectică
rigida ipoteză a unicității.

Dar ce Dumnezeu misogin
ar fi conjugat verbul „a iubi”,
doar pentru noi,
fără a-l fi rugat vreodată...?

Deprinderi

Fumez... de suflet mi se sting chiștoace,
ca de un coș metalic de gunoi,
a stat și ploaia, tot ce timpul face
convinge moartea să prășească-n noi.

Fumez... și orice vreau mi-e interzis,
de medici, de biserici, tribunale,
de-aș fi știut c-am să ajung proscris,
aș fi iubit numai femeii fatale.

Fumez... și scriu acest poem în șoapte,
ca un lătrat prevestitor de câine,
curând va trece un tramvai de noapte
spre un depou ce se numește Măine.

Fumez...

Anatomia regretelor

Eu, angajatul întâmplării,
urs înbârlogit în inima-i candrie,
răscoală amânată mereu
din motive de hai-hui oxymoronic
printre cuvinte neconvinse,

ți-am rămas dator
cu toate primăverile când,
nu am fost, deși eram,
în stare să mut
tot liliacul din orașul pedestru,
sub fereastra-ți.

Dricologie

Mi-au plăcut întotdeauna
sânii mari
și istoria antică.

Nu mi-au plăcut niciodată înmormântările
la care dricul sosește prea devreme,
popa ajunge prea târziu
și coliva e mai pretențioasă
decât vocea țarcovnicului,

asta pentru că moartea
ține mai mult la punctualitate
decât la aparențe.

În rest mi-au fost toate indiferente
la netimpul lor!

Timpuri

Pălărierul s-a mutat din cartier,
puțini au băgat de seamă,
lumea privește mai mult în jos,

asta nu înseamnă
că s-a îmbogățit cizmarul,

înseamnă doar
că s-a mutat pălărierul,
și cerul e dintr-odată
mai trist...

Copiii lui s-au făcut,
rând pe rând, ceasornicari
la parter de mall,

au câștigat foarte puțin timp...

Dieta călăului

Toată viața
este doar un pretext
de a ne odihni moartea...
e ca și cum,
zilnic, ne-am hrăni călăul
cu trufe în basamac,

asigurându-ne
să nu-i tremure mâna.

Vicii și mansarde

Mansarda mea,
cât o ladă de zestre burjuie,
am câștigat-o la ruleta rusească
de la un nenorocit de poet
ce înnebunise susținând că Dumnezeu
îi bate în țeava de la calorifer
dictându-i în alfabetul Morse,
epigrame deochiate.

Mai spunea că sfârșitul lumii
nu-l va aduce nici apa și nici focul
ci trădarea sfinților
ce încarcă deja statul de funcții.

Nici măcar nu a fost o ruletă rusească adevărată,
folosise în locul glonțului un greier
concertist,
susținând
că nici un poet adevărat nu poate supraviețui
unui greier strivit de percutorul armei.

Avea dreptate!
A doua zi a murit poetul nebun,
îneecat cu muzicuța
cu care ieșise dezbrăcat
să ia locul greierului
în orchestra grădinii publice.



Dorin Croitor

Preludii

Am iubit cândva,
într-o altă viață,
neamintit de romantică,
o pianistă.

Avea treptele scării spre dormitorul
imaginabil și personalizat discret,
din clape albe,
fără semi-tonuri...

urcam la ea pe o nocturnă de Chopin
și coboram pe o mazurcă...

Nu mă întrebați cum puteam s-o fac,
muzica e o poezie
care nu și-a pierdut glasul...

Trafic

Pe-aici
nu mai trece nici un cer,
coliviile au capelele lor sextine
montate direct
din fabrica de replici dezarmante.

Ultimul cer a deraiat
acum o viață,
i-a pus un copil
o piatră vorbitoare
sub norii de cuvinte ce-l mișcau
ca pe un marfar
al geometriei neeuclidiene.

Șeful de gară
doarme de-atunci
într-o lirică neînțeleasă.

Și am rămas noi doi,
un acar ce nu știe să plângă
și-o școlăriță cu sarafanul înstelat...

Postbiografie

Cândva, nici o femeie
nu se va mai dezbrăca pentru mine,
Cândva, nici eu
nu mă voi dezbrăca mirat s-o-ntâmpin.

Cândva,
când hainele ne vor ține de urât,
nu de frig...

O iapă în timpul istoric

Mircea Moț

Comisul Ioniță, cel care promite că va spune o poveste nemaiauzită, pe care însă n-o va spune niciodată, începe seria poveștilor da la han, povestind o întâmplare din vremea lui Vodă Mihalache Sturza.

Iapa lui Vodă pare să-i dea dreptate lui G. Călinescu atunci când consideră *Hanu Ancuței*, „un fel de Decameron, în care câțiva obișnuiți ai unui han spun anecdote în sine foarte indiferente”.

Să fie prima povestire doar un exercițiu, o necesară pregătire a ascultătorilor pentru narațiunile grave ce vor urma?

Firul epic este în aparență destul de simplu, povestirea, ca și celelalte de altfel, apelând la „scheme consacrate, ușor recognoscibile: în drum spre scaunul domnesc, unde vrea să își caute dreptatea, comisul Ioniță întâlnește un boier necunoscut căruia îi mărturisește necazurile dar și planurile sale, pentru ca-ajuns la domnie - să descopere în necunoscutul acela pe însuși vodă, care îi va face dreptate”¹.

Doi termeni din titlul povestirii și caute dreptatea, comisul Ionițăpscaunul domnesc, unde vrea săe altfel, apelând șa „scheme consacratea poveștilor da la han, comisului rețin în mod deosebit atenția, legitimând o anumită perspectivă de lectură asupra textului.

Calul comisului Ioniță este înainte de toate „vrednic de mirare”. El lasă impresia că vine din fabulos, fiind asociat calului din poveste înainte ca acesta să fi fost supus probei focului: „Și venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar”. Este un cal lipsit de carne, este formă în primul rând, concretizată prin piele și susținută de prezența substanțială a oaselor, a scheletului, cu toate semnificațiile acestuia. Calul comisului Ioniță are semne ce-l individualizează, sporindu-i semnificațiile în text: „Numai pielea și ciolanele! Un cal roib, pintenog de trei picioare, cu șaua naltă pe dânsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot...”

Ispitei interpretării nu-i pot scăpa cele două atribute ale iepei comisului, *pintenog* și cifra *trei*. După dicționarul limbii române *pintenog* înseamnă, referitor la un animal, „cu pete de culoare (de obicei albe) în partea inferioară a piciorului”, în special „de la genunchi în jos, în jurul gleznei”. Naratorul insistă asupra acestui amănunt, comisul Ioniță însuși, referindu-se la iapa din care se trage calul său, nu uită să spună că și iapa tot pintenoagă era, pentru ca în finalul narațiunii, comisul să se refere din nou la calul său „pintenog de trei picioare”. Albul acesta al celor trei picioare ale calului, fixat în apropierea copitei, temperează contactul cu pământul; cu semnificații ce trimit spre puritate și început, calul se redimensionează mitic, la aceasta contribuind și cunoscuta simbolistică a cifrei trei.

În egală măsură, calul comisului este un „cal uscat și tare”, ca o prezență „ascetică”, ce nu se lasă ademenit de mâncare și de apă: „Asemenea cal uscat și tare nu știe de nevoie nici de trudă. La mâncare se uită numai c-un ochi și nu se supără când îl las neadăpat. Și șaua parcă-i crescută dintr-însul. Aista-i cal dintr-o viță aleasă”. Cu o origine nobilă: „Se trage dintr-o iapă tot pintenoagă, cu care m-am fudulit eu în tinerețile mele și la care s-a uitat cu mare uimire chiar măria-sa Vodă Mihalache Sturza...”

Calului i se recunoaște calitatea de a întruchipa „armonia elementelor cosmice”, fiind un „animal solar și htonian, legat în același timp de stihia apei și a focului”. În bocetele românești este prezent calul psihopomp, cel care „poartă sufletul defunctului în lumea de dincolo”². Dicționarele de simboluri animale menționează că rolul calului „este ambivalent: pur și impur, solar și funerar, uranian și htonian, prevestire a fericirii și purtător de moarte”³. De reținut de asemenea ideea că „el vede ceea ce omul nu vede”, fiind de multe ori cel „care-l conduce pe călăreț”⁴.

În sfârșit, atributele calului din povestirea comisului Ioniță se completează prin faptul că el simte prezența demonului, dar și momentul plecării acestuia: „Calul cel slab al răzășului, din coasta hanului, simțind tăcere în preajmă, necheză deodată subțire și rânji înspre noi ca un demon. Ancuța își întoarse ochii sprâncenați spre el, înfricoșată și uimită.— Aha! vorbi comisul; iaca așa râncheza și râdea și iapa cea bătrână... Acu ea, cine știe, poate-i ochi ori dinte de lup, dar râsul ei tot trăiește, și se sparie de el altă Ancuță”. În finalul operei, același nechezat, de data aceasta nu „din coasta hanului”, ci din spatele acestuia: „Din dosul hanului veni deodată nechezatul iepei celei slabe a răzășului. Așa fel a țipat - spăriat și ascuțit - încât am răsărit din locul meu, de groază”.

Comisul Ioniță este prea subtil pentru a spune o anecdotă tocmai la hanul recunoscut ca spațiu al poveștilor exemplare. Cu atât mai mult cu cât omul avea un ochi „aprig și neguros” pentru a percepe realitatea în transparența ei, ochi ce trădează un spirit ascuțit, capabil să se întoarcă (și) spre străfundurile mitice. Mai mult, râsul său asociat tristeții („părea că râde cu tristețe”) este sugestia atitudinii detașate față de realitatea istorică.

Întâlnirea comisului Ioniță cu domnitorul se produce într-un trecut ce nu pare să se deosebească deloc de prezentul narațiunii: „Pe vremea aceea, tot în acesta loc ne aflam, în preajma focurilor și a carălor cu must, cu alți oameni care acuma-s oale și ulcele; și-n jurul nostru umbla Ancuța cealaltă, mama acesteia, care și ea s-a dus într-o lume mai puțin veselă. În vremea aceea stam eu năcăjit foarte, într-o zi, în ușa hanului, cu oala în mâna stângă și cu frâul iepei în dreapta... Și Ancuța cealaltă ședea ca și asta, tot în locul acela, rezemată de ușorul ușii, și asculta ce spuneam eu... Ce voi fi spus atunci nu știu, - au fost vorbe care au zburat ca și frunzele de toamnă...”

Într-un timp numit „vremea aceea”, comisul Ioniță nu este omul avid de frumusețea poveștii și nici nu se arată dornic, la rândul său, să spună povestea promisă mai târziu. Copleșit de necaz (nu de tristețe!) ca rezultat al agresivității realității imediate asupra sa, comisul Ioniță nu mai stă lângă foc și în colțul pe care-l va părăsi, cum vor face toți, pentru a-și spune povestea, ci „în ușa hanului”, ca o sugestie a ezitării între interiorul consacrat unei experiențe spirituale și exteriorul, cu toate frământările acestuia. Nici vinul, băut din cana ținută în mâna stângă, nu mai însoțește spunerea sau ascultarea poveștii. Băut la ușa, vinul este asociat frâului și plecării. Ancuței îi spune „vorbe”, care au condiția efemeră a frunzelor de toamnă.

Comisul renunță la plecare, pentru a-l întâmpina pe boierul ce vine la han, dornic, după datină, să vadă „ochii Ancuței”. Comisul îi închină boierului

o oală cu vin, dar nu-i promite nicio poveste, probabil fiindcă vede în el un străin și un anonim, căruia îi poate mărturisi în schimb propriile necazuri. Interesant este că boierul necunoscut se uită, și detaliul se cuvine reținut, la comisul Ioniță, dar și la iapa acestuia, învăluindu-i cu un zâmbet pe amândoi: „Cum vă spuneam, domnii mei, eu stam aici în acest loc, gata de ducă, cu picioru-n scară. Și iaca, numai ce aud pocnind harapnic și duruind trăsura pe arcuți; și, când îmi înalț și-mi feresc capul, văd venind pe șleah o droșcă cu patru cai bulziș... Vine și se oprește la han, după rânduială. Și se coboară din ea boierul, ca să vadă ochii Ancuței, cum era datina. Cum s-a apropiat, eu i-am închinat oala cu vin și i-am poftit sănătate. El s-a oprit în loc și s-a uitat zâmbind la mine și la iapă, și la oamenii care erau în preajma mea, și i-a plăcut închinarea. Era un boier mărunt la stat, cu barbă roșă rotunjită, și purta la gât un lăntuș subțire de aur”.

Comisul îi spune boierului că se duce la Vodă pentru a i se face dreptate, dar nu va merge oricum, ci în ipostaza unui Alexandru Macedon, om al istoriei și, în același timp, o prezență puternic mitizată: „Apoi, cinstite boierule, numai oala asta de vin s-o deșert întru slava domniei tale, pe urmă mă ridic în șa ca Alisandru Machidon și nu mă opresc decât la Ieși”.

Ce se va întâmpla dacă Vodă nu-i va face dreptate comisului? Mai mult decât o glumă contează ideea de a-l pedepsi pe domnitor printr-o iapă cu amintirile sale semnificații, cu atribute mitice, capabile să umilească un timp istoric nedrept: „Aici comisul Ioniță își cobori puțin vocea, dar Ancuța cea tânără, cum făcuse odinioară cealaltă, împungând într-o parte cu capul, întinse urechea și auzi ce trebuia să se întâmple dacă nici la Vodă n-ar fi găsit răzășul dreptate. Dacă nici Vodă nu i-a face dreptate, atunci să poftescă Măria Sa să-i pupe iapa nu departe de coadă!...”

Oricum, dacă Vodă nu i-ar fi făcut dreptate, răzășul nu și-ar fi retras cuvântul (de a cărui forță nu se îndoiește) și i-o spune chiar domnitorului care se dovedește a fi boierul întâlnit la han: „Eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum!”

Comisul Ioniță nu se abate de la condiția de „naturi elementare” a oamenilor sadovenieni, despre care scria Tudor Vianu. Din unghiul unei civilizații vechi el își îngăduie o atitudine detașată față de timpul istoric, cu domnitori și cu instituțiile sale. Poate de aceea, prezența calului simbolic în finalul narațiunii nu este deloc întâmplătoare: „Iaca de ce trebuie să vă uitați ca la un lucru rar la calul meu cel roib, pintenog de trei picioare: pentru că aista-i moștenire din iapa lui Vodă și când rânchează el și râde, parcă ar avea o amintire din alt veac și din acele zile ale tinereții mele. După asta puteți cunoaște ce fel de om sunt eu! ș-acuma să mai primim vin în ulcele și să încep altă istorie pe care de mult voiam să v-o spun...”

Note

- 1 Ioana Bot, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol II, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 1998, p. 127. și caute dreptatea, comisul Ionițăpscaunul domnesc, unde vrea săe altfel, apelând șa „scheme consacratea poveștilor da la han,
- 2 Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri*, București, Editura Vox, 2007, p. 67.
- 3 Jean- Paul Clebert, *Bestiar fabulos*, Traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editura Artemis și Cavallioti, 1995, p. 49.
- 4 *Idem*, p.49.

Sertare cu tăceri (I)

Cristina Struțeanu

Zău dacă știu ce să cred. După o viață și tot nu știu. Eram două surori, Zenovia și Veturia, Suzana și Verona, Zvalva și Vedalia dintr-o carte aiuritoare...

Apoi, ea nici nu mă lăsa să spun „zău”, nici odată nu-mi dădea voie s-o fac, mă punea să mă bat peste gură. Că iau în derâdere numele Domnului, al lui Dumnezeu, că de acolo e vorba asta: Zău. O fi, că omu vrea să-și întărească ce spune, într-un anume fel să se jure că așa-i cum spune, să ia de martor cerul. Dar cum, Doamne iartă-mă, s-o fi făcut? Luarea în răs. Era aspră cu mine.

Acum, că sora mea nu mai e pe lumea noastră, cea pârđalnică – de unde o veni și cuvântul ăsta? - mi-e al naibii de dor, dar mă simt și ușurată, răsuflu, și pot să vorbesc cum îmi trece prin mințe, să nu mă mai gâtui singură. Și poate le dau în sfârșit de capăt îndoielilor mele, c-am băgat de seamă că, atunci când pui în scris, ți se luminează și ție ce aveai de zis, ce-ți era până atunci cumva încețoșat. Și chiar vreau să fac asta, să mă pun pe scris despre ea, să înțeleg, să dezleg. De s-o putea. Ghemul, încâlceala, nelămurirea.

Mă cam strivea tăcerea. Țipam uneori înlăuntrul ei și degeaba. Îmi puneam mâinile în cap. Fiindcă mi se învărtea, pur și simplu. Așa că, uite, scriu. Și-o s-o iau binișor de la capăt. Numi aduc aminte cum le zice chestiilor ălora din gări, de la... capătul șinelor de tren. Alea care mă tulburau când eram mică. Mă proțăpeam în fața lor și trebuia să mă ia cineva de acolo. Poate tampoane le zice și gata, nu te lăsau să mai mergi, să continui drumul mai departe. În felul ăsta, scriind, o să-mi fie mai limpede, cine știe? Sper să pot întrezări și ce era dincolo de tampoane. De opreliștile pe care oamenii le pun în calea mărturisirilor. Când nici o frână nu te-ar mai putea stăvili. Când treci de acel „până aici!”

Scurt și cuprinzător: sora mea era fabuloasă! Formidabilă. O persoană rară. Greu de găsit alta ca ea. Poate că și acolo, între lumi, unde cred că e acum, tot specială a rămas.

Mereu îmi părea că surioara mea era o forță. Nu că avea, ci că era. A nu știu cui, a naturii poate, un fel de furtună ce tocmai stătea să înceapă. Un clocot ascuns ce te înfiora. O oală sub capac. Că, de voia, te putea pune jos cu o privire, țâșnită din ochii cei verzi, schimbători, cu ape, te putea dărâma din picioare. Numai că nu voia, pe mine nu, doar eu o cocoloșeam, o apăram tot timpul. Până târziu când, bătrâne amândouă, îi găteam și-o invitam la masă. Se bucura, fiindcă ea nu se omora cu chestia asta, doar când nu avea încotro. I se părea că-i pierdere de vreme, când ai ceva de făcut mai deosebit. Fie și să te uiți cu orele cum tremură un ram de salcie. Ceea ce-i hazos însă e că, orice parascovenie ar fi fost preparată de ea însăși, ei i se părea reușită, delicioasă. Fiindcă era mulțumită de sine, cu sine. De unde-i venea încrederea asta n-am habar, că doar nimeni nu i-o sădise? Și-a grădinărit-o singură, se vede. Din puterea ei, din dotarea cu care apăruse pe lume. Degeaba căutam explicații. Ah, dar îmi promiseseam s-o iau de la început.

La un moment dat, socotisem că doica țigancă, de la care a supt primul lapte, era pricina forței. Fiindcă mama se îmbolnăvisese la nașterea ei, făcuse icter negru. Poate era icterul sugarului, cel obligatoriu și banal, un subicter de fapt, și-l preluă ea, mămica. Doar c-a fost teribil, chiar paroxistic, negru, nu galben, iar pe cea mică ar fi terminat-o, și atunci...l-a purtat mama. Ce să zic? Cine a voit așa? N-a putut-o alăpta ea, ci o străină și nu oricare. Am aflat că asta atâră greu, laptele supt.

Era ciudată de mică Veturia.

Noaptea, se ridica din pătuț și-o pornea prin casă, în somn. Odată, la Constanța, a ieșit pe plajă, și a luat-o spre mare. Coborâse terasa binișoor și tot înainta spre apă. Ca plutind. Nu știu ce fel de mers avea, că părea uns, uleios, alunecând. Așa ziceau cei ce-o văzuseră. Iar atunci, chiar a intrat în mare de-a dreptul, cu ochii larg deschiși, fără să vadă nimic. Nu cred c-aș dori cuiva să se uite în ochii unui somnambul! Brrr... E acolo o strălucire stranie, nevie, ca reflectată de un ciob de sticlă. Ciob mort, luciul de zombi. Ce-o atrăgea? Poate cărarea lunii ce tocmai răsărise și se unduia pe valuri. Părea o potecă și te îmbia, cu lumini chemătoare. Dar o vedea oare? Mare noroc c-a zărit-o pe copilă cineva, frecându-se la ochi, d-ăia normali, cu uluire. A înhățat-o de-o aripă pe mititică și, culmea, ea dormea mai departe, nu pricepea nimic din ce-i în jur. Țipetele celor adunați însă au speriat-o rău... Se zice că-n Ploiești era un om care umbla noaptea pe streșini și burlane, sus, pe casă, și se strângea jos buluc de lume în tăcere, că de l-ar fi strigat, ar fi căzut, desigur. Însă n-am văzut, doar am auzit...

Ai mei se vede că-i știau meteahna, fiindcă îi puneau un lighean cu apă lângă pat, ca să-o facă să se trezească, atunci când aluneca din așternutul calduț. Uneori, da, i se întâmpla să-și revină brusc, și se îngrozea. Sărea iute înapoi în pat și-și trăgea plapuma până peste cap, atât cât putea,



Vladimir Ene
acril, pastel de ulei pe pânză

Mica rodie



Vladimir Ene
acril, pastel de ulei pe pânză

Îngerul albastru

cu forțele ei de fetiță. Dar figura nu reușea mereu, dovadă c-a luat-o spre larg în noaptea aia! Și au hotărât ca, de atunci, o mătușă să doarmă cu ea... Tanti Fifi, Filoftea, sora mamei.

Mai târziu, la rândul ei, și fiica Veturiei făcea, visând, lucruri bizare. Mergea în somn, rostea cuvinte ce păreau fără sens, replici date cuiva. Într-o noapte, fata și-a spart pur și simplu capul! Se pare că-s-a trântit de sus pe o placă de marmură, ce și-o pusese, când?, cum?, pe pernă. Veturia nu se speriasse deloc, nici când a văzut sânge în pat, nici când a răsunat izbitura. Cunoștea bine cum e cu asta. Doar a răs și a învelit-o la loc pe copila speriată, trezită violent. Dar e altă poveste, povestea ficei...

Se ascundea în cameră sora mea, trăgea jaluzelele și stătea în întuneric ceasuri întregi. Până ce ne întorceam noi de la plimbare. Eu cu părinții. Nu voise să vină, bătuse din picioare, fugise. Pe urmă, iar socotisem că de vină era altcineva, dădaca. Doica plecase, și venise o dădacă. Care o... încuia în beci! Prinse de veste târziu tata și o gonise pe femeia cea rea, cu scandal mare și păruială. Dar, poate, mititica dăduse o bătălie atunci, să se obișnuiască, să învingă bezna și teama. Să iasă deasupra. Când era sub pământ. Își clădise o fire călită. Rămase însă cu un coșmar ce tot revenea. Se afla pe o dună de nisip ce se surpa mereu și era gata, gata s-o acopere, s-o astupe. Se lupta și se lupta. Țipa-n somn, sărea-n sus... Era greu să dormi cu ea-n odaie. Avantajul ei, mai târziu, la sanatorii, la hoteluri, că toate celelalte persoane îi refuzau compania și domnea singurică. Dar, după o lungă vreme, uitător, îmi vorbea de cunoașterea apofatică a lui Dumnezeu. Cea în întuneric, teologia negativă. Nu pricepeam nimic și întrebam naiv:

— Bine, înțeleg, dar cu diavolul cum rămâne? Mie nu-mi vine să cred că există...

Și poooc, hodoronc-zdrong, pica jos ceasul deșteptător de pe etajeră. Ea răspundea calm și didactic:

— Uite-l, îl vezi? Nu i-a plăcut să vorbești despre el.

Mă treceau fiorii și mă gândeam ce bine e că nu s-a spart geamul în fond. În demonstrația aia.

Prejudiciul, măsura răspunderii civile

Ioana Maria Mureșan

Răspunderea civilă delictuală, indiferent de forma acesteia, pentru fapta proprie, pentru fapta altuia ori pentru animale sau bunuri are ca principal scop funcția reparatorie, regulile sale devenind aplicabile doar în ipoteza în care s-a produs o vătămare, când se poate identifica un prejudiciu, indiferent de forma sau tipul acestuia. Finalitatea răspunderii civile este aceea de a remedia atingerea adusă drepturilor sau intereselor legitime ale unei alte persoane, or, în lipsa unui prejudiciu, răspunderea delictuală este lipsită de orice utilitate practică.

Prejudiciul devine astfel o condiție esențială a răspunderii civile neputând fi aplicate regulile acesteia în lipsa unei vătămări care reclamă o reparație. Totodată, prejudiciul reprezintă și măsura răspunderii, autorul faptei ilicite sau persoana chemată să repare paguba produsă prin fapta ilicită, este ținut să plătească despăgubiri doar în limita vătămării.

Vorbind despre răspunderea delictuală sunt folosite noțiuni precum prejudiciul; paguba; vătămare; daune – interese sau despăgubiri. Se impune a clarifica, pe scurt, sensul acestor noțiuni în contextul regulilor privind răspunderea.

Vătămarea semnifică atingerea adusă drepturilor sau intereselor legitime ale unei alte persoane. Publicarea unui articol defăimător aduce atingere imaginii persoanei vizate de conținut sau, în funcție de gravitate, poate constitui chiar o imixtiune în viața privată a acesteia.

Tot o vătămare suferă și persoana al cărei bun este distrus, în acest caz, atingerea adusă dreptului de proprietate poate fi tradus într-o pagubă pricinuită patrimoniului.

Prejudiciul, în accepțiunea sa de condiție a răspunderii delictuale, semnifică vătămarea adusă drepturilor și intereselor legitime ale altora. Această vătămare se repară cel mai adesea prin acordarea unor despăgubiri sau daune – interese cu un conținut variabil în funcție de tipul și natura prejudiciului.

Sintetizând, prejudiciul înglobează vătămarea sau paguba produsă prin fapta ilicită, cât și evaluarea sa pecuniară, daunele – interese sau despăgubirea.

Vătămarea se poate produce prin atingerea adusă unui drept subiectiv civil cum ar fi dreptul la viață privată; dreptul de proprietate; dreptul la muncă, etc., cât și prin atingerea adusă unui interes legitim. Astfel, în cazul unui accident rutier, este îndreptățită să obțină despăgubiri pentru pierderea întreținerii și concubina persoanei decedate, chiar dacă aceasta nu are acest drept acordat prin lege, însă beneficiază de acesta în fapt, prin prisma relației cu defunctul.

În procesul de evaluare și acordare a despăgubirilor, cel mai important pas este identificarea vătămării, operațiunea care întâmpină adesea dificultăți de ordin practic. Răspunsul este dat parțial pe tărâmul cauzalității, fiind supus reparației prejudiciul cauzat prin fapta ilicită. Însă în continuare este necesar a determina cât de mult se întinde această relație de tipul cauză – efect, respectiv ce înseamnă *urmare a faptei ilicite*.

Este supus reparației prejudiciul direct, în opoziție cu prejudiciul indirect care este exclus de la

acordarea daunelor – interese. Prejudiciul direct este prejudiciul cauzat de fapta ilicită, incluzând atât prejudiciul cauzat în mod direct, cum ar fi vătămarea integrității fizice suferită de victima unui accident, cât și prejudiciul cauzat în mod indirect¹, respectiv, cheltuielile făcute de un membru al familiei pentru îngrijirea sănătății victimei. În ambele cazuri prejudiciul, atât cel corporal, cât și cheltuielile făcute pentru îngrijirea sănătății victimei, sunt cauzate în mod direct de fapta ilicită, chiar dacă în al doilea caz, cheltuielile sunt angajate subsecvent vătămării aduse sănătății, se poate identifica o legătură directă între acestea și fapta ilicită.

Prejudiciul indirect este acel prejudiciu aflat în afara oricărei relații de cauzalitate cu fapta ilicită, victima unui accident rutier nu poate cere despăgubiri de la autorul faptei ilicite pentru un bun personal uitat în ambulanță în timp ce se deplasa spre spital.

Pentru a fi supus reparației, prejudiciul se impune a fi cert, respectiv existența sa să fie neîndoieală, iar întinderea sa poate fi stabilită în prezent². Certitudinea existenței prejudiciului nu se confundă cu producerea acestuia. Este cert prejudiciul actual, care s-a produs în integralitatea la data la care persoana vătămată solicită despăgubiri, cum ar fi ipoteza în care este distrus un bun al acesteia, când prejudiciul, pierderea patrimonială suferită, s-a produs în întregime și poate fi stabilită întinderea acesteia. De asemenea, este cert prejudiciul viitor, căci existența și întinderea acestuia sunt sigure la momentul solicitării daunelor – interese, doar producerea acestuia este plasată în viitor. De exemplu, în cazul pierderii capacității de muncă, prejudiciul este sigur, iar întinderea acestuia poate fi stabilită la momentul acordării despăgubirilor, chiar dacă producerea acestuia are ecouri în viitor.

În schimb, este incert prejudiciul a cărui existență nu este sigură și a cărui întindere nu poate fi stabilită în prezent. Nu se poate ști cu certitudine dacă prin lovirea unui perete cu o minge, în timpul unui joc de fotbal, va fi afectată tencuiala acestuia și nici măsura în care va fi afectată.

La fel cum între certitudini și incertitudini există probabilități, între prejudiciul cert și prejudiciul incert există categoria intermediară a prejudiciului care rezultă din pierderea unei șanse de a obține un avantaj sau de a evita o pierdere, caz în care reparația se acordă proporțional cu probabilitatea obținerii avantajului sau a evitării pagubei, ținând cont de împrejurări și de situația concretă a victimei.

Un alt aspect care se impune a fi clarificate este legată de sfera persoanelor care pot solicita reparația. Este dincolo de orice îndoială că reparația poate fi solicitată de persoana care a suferit prejudiciul, atât în mod direct, cât și în mod indirect, cum este cazul victimelor prin ricoșeu. Desigur, aceste persoane pot solicita reparația personal sau prin reprezentant. La fel de evident, este faptul că reparația nu poate fi solicitată de persoane străine de prejudiciu, nici în nume propriu nici în numele persoanei vătămate. O persoană care este martorul unui accident de circulație nu poate solicita cu succes despăgubiri, întemeiate pe simpla prezență în acel loc și moment, fără a

justifica o vătămare. La fel, un părinte, un copil sau un prieten, chiar animat de cele mai bune intenții, nu poate solicita despăgubiri în numele persoanei vătămate, cât timp aceasta din urmă nu reclamă daunele – interese cuvenite. Astfel, persoana care reclamă despăgubirile trebuie să justifice un prejudiciu personal³.

Odată întrunite condițiile prejudiciului de a fi cert, direct și personal, acesta se impune a fi reparat. De regulă, prejudiciul se repară în natură, prin restabilirea situației anterioare, înapoierea bunului sustras, înlăturarea unor bunuri de pe proprietatea vecinului, etc.. Există însă cazuri în care reparația în natură nu este posibilă sau victima nu este interesată de această formă de reparație, caz în care se acordă despăgubiri, a căror întindere variază, după cum prejudiciul este unul material, moral sau corporal. Repararea prejudiciului se poate face convențional, prin înțelegerea părților, caz în care acestea sunt libere să stabilească întinderea despăgubirilor, persoana prejudiciată având chiar posibilitatea de a renunța la reparația cuvenită sau pe cale judiciară.

Prejudiciul material urmează principiul general din materia răspunderii, fiind supus reparației integrale. Persoana vătămată, are dreptul de a obține despăgubiri pentru pierderea efectiv suferită, câștigul nerealizat, precum și pentru cheltuielile angajate în vederea limitării sau evitării prejudiciului.

Pornind de la exemplul accidentelor de circulație, persoana vătămată va avea dreptul de a obține cu titlu de despăgubiri contravaloarea reparațiilor necesare pentru a readuce autoturismul în starea inițială, eventualele cheltuieli angajate de aceasta pentru reparațiile urgente devenite necesare ca urmare a accidentului și care au prevenit agravarea prejudiciului, precum și câștigul nerealizat, respectiv veniturile de care acestea este lipsită pentru perioada în care nu mai poate utiliza autoturismul pentru serviciul de taximetrie, activitate desfășurată și anterior evenimentului rutier.

O serie de criterii sunt enumerate de legiuitor și în cazul vătămării integrității corporale sau a sănătății, caz în care despăgubirile trebuie să cuprindă cheltuielile de îngrijire medicală, să acopere orice alt prejudiciu material care poate fi dovedit de persoana vătămată și care are legătură directă cu fapta ilicită, precum și cheltuielile determinate de sporirea nevoilor de viață, dacă este cazul, precum și echivalentului câștigului din muncă, în cazul pierderii sau reducerii capacității de muncă a persoanei vătămate. Referitor la prejudiciul rezultat din pierderea sau nerealizarea câștigului din muncă, actuala reglementare prevede criterii suplimentare pentru determinarea despăgubirilor în funcție de circumstanțele personale ale victimei⁴. Desigur, vătămarea integrității corporale aduce de cele mai multe ori și suferințe psihice, victima fiind îndreptățită să obțină despăgubiri și pentru prejudiciul astfel cauzat.

Note

1 Pentru dezvoltarea noțiunii de prejudiciu direct a se vedea Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, Curs de drept civil. Obligațiile, Editura Universul Juridic, București, 2015, p. 335.

2 *Ibidem*

3 Pentru dezvoltarea acestei condiții a se vedea Liviu Pop, Ionuț – Florin Popa, Stelian Ioan Vidu, op.cit., p. 336.

4 În acest sens, amintim articolele 1387-1389 Cod civil, precum și art.1939 Cod civil.

Povești din ceramica spartă a memoriei

Ani Bradea

Citeam, în urmă cu mai mulți ani, *Ambasadorul*, cartea etalon pentru creația scrisă (spun scrisă pentru că autorul ei este și muzician, artist fotograf, realizator de filme experimentale, etc.) a lui Ioan Mihai Cochinescu. O carte despre care s-a scris și vorbit mult, interzisă de cenzura comunistă, tipărită până la urmă după '89, reeditată mai apoi, răsplătită cu premii prestigioase, în sfârșit o carte care poate însoți ca o cunună de lauri, sau ca o fatalitate, în egală măsură, întreaga operă a unui autor. Și nu o spun doar eu, aici, în deschiderea unui comentariu la cea mai nouă apariție editorială semnată de I.M. Cochinescu. O sugerează autorul însuși, prin trimiterea făcută, în cele trei sute cinczeci de pagini ale recentului volum de la Editura Trei¹, la primul său roman de succes. Dată fiind notorietatea *Ambasadorului*, care se manifestă chiar și la peste treizeci de ani de la prima ediție, probabil că și alți comentatori își vor începe recenziile pentru *Vulpea lui Akira* la fel ca mine, cu referiri la debutul spectaculos al scriitorului.

Noul roman poartă încă de pe copertă mențiunea: roman-puzzle, cititorul fiind astfel avertizat din start asupra modalității de construcție a textului. Desigur că acest lucru devine evident după lectură, naratorul, fără îndoială un alter-ego al autorului, constituindu-se de fapt în firul roșu care ține în legătură numeroasele capitole, având avantajul de a putea fi citite separat, în orice ordine, fără a-și pierde înțelesul. Altfel spus, cititorul are libertatea de a-și construi, după bunul plac, propriul puzzle, noua imagine finală menținând sensul și păstrând frumusețea textului.

Vulpea lui Akira este o carte atrăgătoare (începând cu imaginea copertei semnată de Sidonia Călin), care te prinde în mrejele ei încă din primele pagini. Evocarea nostalgică a unui trecut asumat idilic (după cum este întotdeauna lumea copilăriei) impresionează prin multitudinea de detalii: referințe, date, nume proprii, toponime, regionalisme, obiecte vechi, obiceiuri, ritmuri, culori, senzații muzicale, olfactive, etc. Bogăția asta de imagini, stări, sentimente, cu o atenție minuțioasă la cele mai mici și, aparent, neînsemnate aspecte, mi-a readus aminte de scriitura lui Ioan Mihai Cochinescu, descoperită odată cu lectura celei de-a doua ediții din *Ambasadorul*. Acum însă, alunecarea în poveste este mai fluidă, mai ușoară, mai plăcută, precum amintirea adâncirii piciorului gol în catifeaua stratului gros de praf din podul casei în stil Secession din Timișoara, casa copilăriei autorului, reper central al cărții în jurul căruia levitează toate personajele și întâmplările lor. Din păcate, aflăm în finalul volumului, o recentă „renovare” a distrus în totalitate orice urmă de apartenență a construcției la stilul arhitectural în care a fost proiectată și concepută, cum de altfel s-a întâmplat și în alte cazuri, în multe orașe din România. Ceea ce face ca descrierea amănunțită a clădirii, din paginile acestei cărți, să capete

valoare de document: „casa scărilor pavată cu mozaic mărunț din marmură albă și vișinie de Rușchița, asemuită ades cu marmura de Carrara [...] în tencuiala scorojită de vreme imaginile florale de odinioară de pe pereți [...] descoperind detalii botanice – pictate cu măiestrie, se spunea, de către însuși Gustav Klimt, faimosul pictor fondator și președinte al grupării Wiener Secession -, precum spinii florilor de trandafir, frunzele de arțar și de stejar sau puful tijelor de pădărie. Capete de îngerași cu fețe rozalii și păr cârlionțat completau complicata alegorie a frescei. [...] barele pătrate de fier forjat, cu răsuciri complicate, florale și ele [...] balustrada spiralată din lemn de mahon lustruit [...] gurile căscate ale fiarelor sălbatice, ale făpturilor mitice și ale mascaronilor ce decorau din abundență zidurile exterioare [...] figurile antice de zeități feminine și masculine sculptate de cine știe ce artiști aduși cu trenul ori cu vapoarașul pe Dunăre și pe Bega din îndepărtatul imperiu” (p.66).

Personajele care populează volumul sunt, și ele, dintr-o lume pierdută, stranie și fascinantă totodată. Unele sunt personaje din lumea fabuloasă, onirică a cercului: femeia pitică fără mâini, femeia-păianjen, acrobați, motocicliști care, legați la ochi, se întrec la Zidul morții, etc. Altele constituie cercul de apropiați: familie, prieteni, vecini – toți trăiesc într-o societate atât de vetustă încât azi, pentru cititorii mai tineri, lumea aceasta a lor poate părea țărâm de basm. Am convingerea că prea puțini mai știu acum, de exemplu, cum era atmosfera taciocului de duminică dimineața, din orașele comunismului, când oamenii vindeau câte ceva din bruma lor de lucruri, așezate direct pe jos, pe ziare, pentru a aduce un ban în plus în caselor lor tot mai sărăcăcioase. Dar și ce minuni se puteau găsi prin târgurile acestea, sau, păstrate cu sfințenie de parte de ochii străinilor, în casele unora. Precum cărți vechi moștenite din generație în generație, obiecte de mobilier și porțelanuri scumpe, instrumente muzicale, ceasuri, coupe-papier, etc. Toată această abundență de antichități ne este scoasă la lumină din ceața timpului, alături de detalii incredibile ale unor obiecte vestimentare (mărturisesc, am fost uluită de memoria care a putut arhiva atâtea amănunte), precum: „batic din dantelă crem venețiană”; „fuste largi din mătase de China, fină, înflorată”; „guler alb din dantelă olandeză” sau „șorț de bucătărie tivit în dantelă mărunț de Flandra”. Obiecte și senzații care converg spre o viziune a timpului perceput prin materie.

Aducerea în prim plan a unui paradis pierdut, real totodată, se împletește însă cu proiecția idealizată aruncată asupra lui de ochiul și simțirea adultului de mai târziu. O personalitate matură care filtrează toate emoțiile și amintirile venite din timp prin sита propriei desăvârșiri culturale. Astfel aflăm că locuitorii aceluia „Macondo” (după cum singur își dă numele lumea închisă a copilăriei din orașul de pe malul Begăii), oameni simpli, muncitori cu profesii modeste, cântau,

la diferite instrumente, arii celebre de muzică clasică (și găsim în paginile cărții o serie consistentă de titluri și uneori chiar fragmente în limba originală ale creațiilor respective), aveau biblioteci valoroase în case, sau chiar puneau în scenă mici piese de teatru. De altfel autorul ne avertizează asupra „păcatului” de a cădea în ispita prea deseori asocierei a textului cu realitatea, în chiar nota introductivă: „Și aceasta este o carte de vise. De-aceea, personajele și relatările sunt de cele mai multe ori imaginare, iar potrivirea de nume este adesea întâmplătoare”.

Pe lângă narator și casa în stil Secession, încă două prezențe, feminine de data asta, străbat cartea de la un capăt la altul. Una este Beatrice (trimitere evidentă la ideea de călăuză feminină prin paradisul copilăriei și al dragostei), prietena și prima iubire adolescentină a naratorului, a cărei evocare transcende realitatea, devenind un fel de înger păzitor al celui pe care l-a iubit în tinerețe. A doua întruchipează însăși realitatea imediată. Numită generic și repetat „frumoasa femeie cu părul lung, arămiu și cârlionțat”, ea este cea care, prin apariția sa printre fragmentele de memorie risipite, are rol de liant, de unificator al acestora. De fapt aceasta e imaginea care mi-a inspirat titlul recenziei. Mă gândeam la mai multe fragmente de ceramică, aparținând cândva unui vas vechi, o amforă poate, care au nevoie de un lut nou pentru a suplini cioburile lipsă, reconstituind întregul. Prin dialogurile purtate cu femeia tânără cu bucle arămiu, prin diferite locuri din lume, de data aceasta în vremurile noastre, naratorul își dezvăluie amintirile, care dau năvală haotic, fără să țină seama de cronologie. Filmul întâmplărilor pare astfel construit din cadre tăiate și lipite apoi între ele, fără o ordine anume, dar asigurându-li-se cursivitate prin aceste discuții dintre cei doi. Pe alocuri, așa cum autorul o spune de câteva ori în text, filmarea este în „slow motion”.

Împletind elemente ale oniricului cu cele ale realismului magic, plimbările pe domeniul Cantacuzinilor, în preajma ruinelor Palatului „Micul Trianon” de la Florești (Prahova), aduc în scenă, ca personaje, modele ale autorului, care se mișcă, interacționează și discută cu alura firescului, precum: Gabriel García Márquez, Michelangelo Antonioni sau Mario Vargas Llosa. Scenele migrează dintr-un capitol în altul, domeniul de la Florești revine în alte câteva cadre, ceea ce ne face să intuim direcția în care se va îndrepta, poate, imaginația scriitorului într-un viitor volum.

Dar să nu anticipăm, pentru moment suntem la *Vulpea lui Akira* (povestirea-elogiu adusă regizorului Akira Kurosawa și titlul volumului), care se încheie brusc, cu un mesaj către cititorii pe care, doar în acest punct, autorul îi introduce în scenă, și-i scoate de asemenea: „Aici e și sfârșitul filmului, v-ați dat seama, cred”. Poate că mi-aș fi dorit să se încheie cartea tot cu o discuție cu „frumoasa femeie cu părul lung, arămiu și cârlionțat”, de vreme ce și alte popasuri în contemporaneitate s-au săvârșit tot în prezența ei. Cam aste e ceea ce poate eu aș fi schimbat la final. Atât. Restul e doar un îndemn la lectură.

Note

1 Ioan Mihai Cochinescu, *Vulpea lui Akira*, roman-puzzle, Editura Trei, București, 2022

Miezul secret al romanului

Ștefan Manasia

Despre Jon Fosse am aflat din sextetul romanesc al lui Knausgård, *Lupta mea*, pe care l-am descris cititorilor *Tribunei*. Scriitor inflaționist și megaloman, certat cu orice formă de discreție în literatura sa biografică, Knausgård te introduce însă ca nimeni altul într-o Norvegie credibilă, vie, pulsând de creativitate. Așa este evocat Jon Fosse, viu și deloc scortos, în maniera scandaloasă dar fascinantă în care beatnicii se aminteau/promovau unul pe altul. Jon Fosse este altminteri un celebru dramaturg (jucat chiar pe scenele românești) și poet norvegian, născut în 1959. Văzut drept un maestru al literaturii Nordului, este pomenit an de an ca unul dintre posibii câștigători ai Premiului Nobel. Scrie și romane, iar acum, în 2022, în colecția Anansi contemporan de la Pandora M, putem citi *Numele celălalt. Septologie I-II*, în traducerea din norvegiană a lui Ovio Olaru. 351 de pagini. Apariția cărții, la noi, este, în sine, un eveniment: o dată, pentru că volumul nominalizat în 2020 la International Booker Prize înseamnă un text dens și erudit, poetic și hipnotic, de o ambiție aproape faulkneriană; a doua oară, pentru că transpunerea în limba română devine un act poetic spectaculos. Rar sînt traduse în română cărți din islandeză, daneză, norvegiană, finlandeză și, și mai rar, un text atât de complicat, adresat – ca operele unor Joyce, Faulkner, Bernhard – doar cititorva rafinați. M-ar mira (dar m-ar și bucura) ca textul acesta să ajungă în mâinile unui public mai larg. Avem un roman ca o piesă de teatru postbeckettiană în două personaje. Monologul se transmite de la unul la altul ca un virus, insidios, așa încît cititorul recunoaște cu greutate vocile, le confundă, se confruntă în permanență cu textul care devine un tip special de halucinație. Eroii sînt doi pictori norvegieni, din și de lângă Bergen, care poartă același nume, Asle, care au aceeași înfățișare, înălțime, al căror corp îmbătrînește la fel. Amîndoi au genți identice maro. Unul este alcoolic abstinent și trăiește confortabil din vânzarea tablourilor sale, în

timpul unei singure expoziții anuale, de Crăciun. Aici apare, totuși, o diferență fundamentală, pentru că celălalt Asle este un alcoolic autodestructiv, care a renunțat să mai picteze. Nici unul nu mai are soție: Ales, soția alcoolicului abstinent, a murit tînără încă; soțiile celuilalt Asle l-au părăsit, la fel și copiii, dar are un ciine, Brage, docil și neglijat. Introspecțiile/ fluxurile narrative interne ale celor doi Asle au ceva răvășitor, o brutalitate totală, dublată de o tandrețe, puritate totală. Cumva, amîndoi *au pierdut*. Pentru amîndoi, ireparabilul s-a produs. Trăiesc. Mai degrabă supraviețuiesc, cum ar fi spus Hrabal, ca și cum și-ar fi luat concediu de la crematoriu. Tonul amîndurora are ceva sepulcral și definitiv. Așa încît, trecerea neașteptată (și adesea nedectată) dintr-o voce într-alta, dintr-o narațiune interioară în alta, dintr-un coșmar personal în celălalt nu te mai enervează, nu mai este o dramă, pentru tine, cititorul atent și rafinat. Accepți, pînă la urmă, muzica, fraza ritmată, dansul celor două voci, melancolice și virile, care se completează una pe alta. Uneori rezultatul este un adevărat poem în proză, precum acesta evocîndu-mi-l pe cel mai bun Ion Mureșan. Pentru că Jon Fosse scrie, bunăoară, expert, despre circiumă și alcoolici, „cum stau cu berea în față și fumează ca și cum ar alcătui o linie de apărare împotriva lumii, cum stau acolo și se țin de țigările lor, de halbele lor, și marea din interiorul fiecăruia dintre ei e adîncă, în furtună ca și pe vreme bună, cum șed pe scaunele lor și așteaptă următoarea ieșire în larg, care le va fi și ultima, care nu va lua sfîrșit niciodată, cea din care nu se vor întoarce niciodată acasă, frica le e străină, totul se va petrece cum e scris să se petreacă, fiindcă se petrece cu un motiv, sigur că da, Domnul Nostru are un motiv pentru asta, se gîndesc ei, pentru că El scrie drept pe linii strîmbe, își zic, sau, în orice caz, Dumnezeu cel bun se află acolo, undeva, iar Diavolul e cel care strîmbă și încovoie liniile, gîndesc ei și se țin de țigările lor și de halbele lor și spun o rugăciune în tăcere” (p.149). Pentru că primul Asle este un



catolic practicant – romanul se încheie cu *vocea* lui, cu un șir de rugăciuni splendide, recompuse, în latină și norvegiană – și pentru că al doilea Asle este un alcoolic pur, care visează să iasă cu barca pe marea în furtună și să termine (într-un fel de parodie biblică) *totul*, el nereușind să-și revină complet (aflăm la capătul cărții) din trauma majoră a copilăriei. Pe cît de intens își dorește al doilea Asle moartea, pe atît de intens primul Asle visează să captureze, pe pînză, lumina din întuneric, să ajungă la o artă a lui (fie și minoră), la simplitatea liniei maro trecute peste linia violet, o Cruce a Sfîntului Andrei: „E abia pe jumătate lumină sau pe jumătate întuneric sau cum s-o fi zicînd, îmi zic și văd cum tabloul emană lumină, da, chiar și în obscuritatea asta pare că întregul tablou emană lumină, e incredibil, și înțeleg acum, în momentul ăsta, că am reușit să fac ceva deosebit cu cele două linii, am reușit să pictez un tablou bun în felul său, în felul său propriu și specific, și știu că nu voi mai modifica nimic la tablou” (pp.302-303). Este mai mult ca sigur tabloul pe care Åsleik, vecinul fermier, ciobanul și ajutorul bun la toate, îl va cere drept plată și cadou pentru sora sa, înaintea selecției tablourilor pentru expoziția de Crăciun: ironia este, realizează primul Asle, că, după cîțiva ani de discuții slobode, de analiză empirică a operelor sale, Åsleik, specialistul în costițe afumate de miel, e capabil deja să intuiască originalitatea unei picturi în ulei mai rapid decît oricare critic de artă. Există, însă, două tablouri pe care Asle nu va dori să le vîndă: această *Cruce a Sfîntului Andrei*, unde suprapunerea celor două culori duce la o nuanță nouă și fără nume (pentru că majoritatea culorilor pe care le vedem și după care tînjim nu au absolut nici un nume), și un portret al lui Ales, păstrat în podul casei, neștiut de nimeni și adorat adesea pe întuneric. Există aceste două picturi pe care Asle nu vrea să le vîndă și există o posibilă traumă care îl va fi înghițit pe celălalt Asle și toate acestea se adună în miezul secret al romanului pe care – desigur – nu îl vom vedea. OK, și mai există și fraza ondulată, enormă, aproape imposibil de tradus, care adună în ea întreaga carte.



Vladimir Ene

Îngerul păsărilor - detaliu, acril, pastel de ulei pe pânză, 100 x 130 cm

Scrisori de la autori contemporani (V)

O scrisoare de la Constantin Cubleșan, de acum aproape 50 de ani!

Ilie Rad



Constantin Cubleșan văzut de Virgil Tomuleț

Domnul Constantin Cubleșan a fost unul dintre primii scriitori pe care i-am văzut „față-n față”, cum se spune, acum aproape 50 de ani, când eu eram elev la Liceul Teoretic Nr. 1 din Luduș, jud. Mureș, unde a participat, la invitația mea, la o întâlnire cu elevii liceului. L-am revăzut apoi în timpul studenției, iar după ce am devenit și eu clujean, ne-am întâlnit destul de frecvent. Fapte disparate mă faceau să îl apreciez tot mai mult ca OM (fiindcă pe scriitor îl cunoșteam din cărți), pentru calitățile dovedite: spiritul familist, dorința de a-i ajuta pe cei din jur, dragostea de părinți, modestia, generozitatea, bunătatea, toleranța și puterea de a ierta. Scrisoarea de mai jos, adresată unui elev necunoscut de la un liceu provincial, este ea însăși o dovadă a acestor calități.

Am scris despre domnia sa în *Dicționarul scriitorilor români*, coordonat de M. Zăciu, M. Papahagi și A. Sasu, i-am prefațat un volum de interviuri și i-am recenzat unele cărți, din păcate nu atâtea câte ar fi meritat.

Așa cum se știe, Domnul Constantin Cubleșan s-a afirmat ca prozator, poet, dramaturg, critic și istoric literar, abordând, cu o tenacitate demnă de invidiat, în cele peste 100 de cărți publicate, aproape toate genurile literare: poezie, critică, istorie și teorie literară, roman, proză SF, povestiri și versuri pentru copii, teatru și teatologie etc. Este ceea ce se cheamă un scriitor profesionist. Mi-ar fi foarte greu să îi enumăr cărțile (de la prima carte, *Nepăsătoarele stele*, din 1968, până la cea

mai recentă: *Clujul de altădată. Clujul amintirilor mele*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2022). Numai în domeniul criticii literare a publicat, de pildă, peste 50 de volume, ceea ce îl făcea pe profesorul V. Fanache să spună despre domnia sa că este „un garant incontestabil al criticii și istoriei literare din ultimele decenii”, nu mai puțin de zece cărți fiind dedicate, de pildă, operei eminesciene, altele fiind temeinice monografii ale unor mari scriitori români (Delavrancea, Caragiale, Pavel Dan, Rebreanu, Filimon, Slavici, Mihail Sebastian, Blaga, D.R. Popescu, Ion Druță, Aug. Buzura ș.a.).

Imediat după terminarea Facultății de Filologie din Cluj (1959), Domnul Constantin Cubleșan s-a dovedit a fi un autentic Om al Cetății, îndeplinind funcții de răspundere la diverse instituții de cultură: redactor la Studioul de Radio Cluj (1959-1962) și la *Tribuna* (1962-1972), redactor-șef la Editura Dacia (1972-1980), director al Teatrului Național din Cluj-Napoca (1980-1988), redactor-șef adjunct al revistei *Steaua* etc. Domnul Constantin Cubleșan a lăsat peste tot, pe unde a fost, o dâră de lumină și exemplul unui om de mare omenie și de mare caracter.

Pentru caracterul domniei sale, pentru valorile umane care îl caracterizează și pe care le promovează, sunt elocvente câteva fapte: a fost desemnat Cetățean de Onoare al Municipiului Cluj-Napoca și a fost ales președinte al Asociației Scriitorilor din Cluj, funcție plină de răspundere, mai ales într-o lume minată de atâtea orgolii și sensibilități

exacerbate, cum este lumea scriitorilor. A fost decorat, în anul 2004, cu Ordinul Meritul Cultural în grad de Ofițer, Categoria A - Literatură, fiind distins cu numeroase premii literare.

După 1989, Domnul Constantin Cubleșan a lucrat ca profesor universitar la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia. Prin inteligența critică, prin talent, cultură și vocație pedagogică, Domnul Constantin Cubleșan a meritat cu prisosință să educe noile generații de studenți sau să coordoneze teze de doctorat. Vocația pedagogică a domniei sale (moștenită din familie, tatăl dânsului fiind învățător) s-a putut acum manifesta plener.

Cred că, la ora actuală, Domnul Constantin Cubleșan este unul dintre scriitorii noștri cei mai prolifici. Pe cât de activ este în viața literară, pe atât de energic mi se pare în viața Cetății. Este prezent la conferințe și simpozioane, la reuniuni și festivaluri, la prezentări de cărți, în jurii și comisii de doctorat. Mă întreb de multe ori când mai are timp și pentru scris, fiindcă, vorba cronicarului, pentru scris „gândul slobod și fără valuri trebuiește!”

Probabil că ferestrele apartamentului în care locuiește sunt mereu luminate (îmi amintesc ce frumos scria Geo Bogza, într-o tabletă, despre „ferestrele luminate” ale lui Marin Preda), o ex-

„Am putea veni la Luduș, într-un grup mai mare”

Cluj¹, 26 III 1974Stimate tov. Radu²,

Solicitări diverse ne-au determinat să amânăm mereu organizarea unei întâlniri dintre elevii liceului dvs. și scriitorii clujeni, colaboratori ai editurii noastre³.

Iată, însă, că suntem în măsură să vă comunicăm ceva ferm. Într-o vineri sau sâmbătă – data ar urma să ne-o comunicați dvs., în afară de 18, 19, 20 a lunii aprilie, am putea veni la Luduș, într-un grup mai mare, din care ar face parte, pe lângă tov. Al. Căprariu, directorul editurii, și prof. universitar Mircea Zăciu (critic literar, profesor la Facultatea de Filologie din Cluj), D. R. Popescu (prozator, dramaturg, redactor-șef al revistei *Tribuna*) și eventual subsemnatul⁴.

Ne gândim să vă interesați la librărie, dacă există cărți ale acestor scriitori, pe care s-ar putea oferi autografe⁵. De asemenea, să vă interesați ce volume există în librărie din seria noastră de „Restituiri”⁶, pentru ca să putem invita pe unul sau doi din îngrijitorii acestor ediții.

Consultați-vă cu direcțiunea liceului și comunicați-ne o dată (sau eventual două), la care am putea să ne deplasăm la Luduș, evident într-o după-masă. Așteptând comunicarea dvs., primiți asigurarea întregii noastre stime.

Redactor-șef, ss C. Cubleșan

presie a muncii neîntrerupte, a neodihnei și a trudei în fața foii de scris.

La 16 mai a.c., Domnul Constantin Cubleşan împlinește frumoasa vârstă de 83 de ani. Fie-mi îngădui să-i urez, și din acest colț de pagină a *Tribunei* (unde domnia sa are o rubrică permanentă, de mare interes - „Memoria literară”), multă sănătate, putere de muncă și inspirație, pentru a-și putea realiza toate proiectele literare.

La mulți ani, din inimă, Domnule Profesor Constantin Cubleşan!

*

Note și comentarii

1. În 16 octombrie 1974, prin Decretul Consiliului de Stat nr. 194, municipiul Cluj devenea municipiul Cluj-Napoca, iar după două zile această decizie apărea și în Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România, anul X, nr. 125.
2. Pe atunci semnam *Ilie Radu*.
3. În toamna anului 1973, îi trimisesem scriitorului Al. Căprariu, directorul Editurii Dacia, în virtutea pasiunii mele pentru literatură și a funcției pe care o aveam (secretar al Comitetului UTC pe liceu), invitația de a veni la Luduș, cu un grup de scriitori, pentru o întâlnire cu elevii liceului nostru. În răspunsul pe care mi l-a dat, la 17 oct. 1973, Al. Căprariu se arăta încântat de propunerea mea, promițându-mi că îi va da curs. Probabil că Al. Căprariu l-a delegat pe domnul Constantin Cubleşan, redactorul-șef al Editurii Dacia, să se ocupe de organizarea acestei întâlniri, după cum rezultă din scrisoarea de față.
4. După cum am dedus din jurnalul meu intim, ținut în toți anii de liceu (și mulți ani după aceea!), întâlnirea a avut loc la 3 mai 1974, atunci participând la întâlnirea de la Liceul Nr. 1 Luduș Constantin Cubleşan, Vasile Igna, Aurel Sasu și graficianul Editurii Dacia, Vasile Pop Silaghi.
5. După cum mi-am notat în jurnal, eu am primit un autograf doar de la domnul Constantin Cubleşan, pe volumul de debut al domniei sale, *Miniaturi critice*, Editura pentru Literatură, București, 1969, deși autorul mai publicase până atunci încă patru cărți: *Nepăsătoarele stele*, povestiri SF, Editura Tineretului, București, 1968; *Clopoțele de apă*, nuvele, Editura Albatros, București, 1970; *Aproape de curcubeu*, povestiri, Editura Militară, București, 1972; *Licheni*, roman, Editura Dacia, Cluj, 1974.
6. Poate colegii mei au primit autografe și de la domnul Vasile Igna, care avea deja în palmares două volume (*Arme albe*, versuri, Editura pentru Literatură, București, 1969; *Fum și ninsoare*, versuri, Editura Dacia, Cluj, 1972). Aurel Sasu nu debutase încă editorial, iar Vasile Pop Silaghi era grafician.
6. „Restituiri” era o celebră colecție a Editurii Dacia, coordonată de profesorul Mircea Zăciu, care a oferit unor tineri promițători (unii fiind studenții săi) îngrijirea și prefațarea unor ediții din autori uitați sau opere ignorate. Eu însumi m-am bucurat de acest privilegiu, publicând ediția din Horia Bottea, *Game și pendulări*. Cu o evocare de Geo Bogza și patru scrisori inedite ale lui Tudor Arghezi către autor. Ediție îngrijită de Zaharia Macovei și **Ilie Radu**-Nandra. Postfață de **Ilie Radu**-Nandra, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983, Colecția „Restituiri”.

(Episodul următor: *O scrisoare de la prozatorul Laurențiu Fulga*)

Banii sau viața?

Claudiu Groza

Îmi amintesc destul de des emoționanta întâlnire pe care am avut-o prin toamna lui 1987 cu fosta mea profesoară de engleză din primele clase de gimnaziu. Dna E.H. dispăruse din școala noastră de cartier subit și inexplicabil, în timpul unei vacanțe de vară. Difuz, începuse-ră apoi zvonuri despre emigrarea ei.

Am întâlnit-o întâmplător într-o după-amiază, chiar în dreptul școlii. Era o umbră ridată și chinuită, numai piele și os, a persoanei energice și volubile care fusese pe vremuri. Mi-a povestit că fusese dată afară din învățământ, ca „exemplu negativ”, după depunerea cererii de emigrare în Germania, iar acum era zilieră la marea fermă agricolă de la marginea orașului, în așteptarea unui răspuns care nu mai venea de peste un an. Povestea ei m-a cutremurat și emoționat până la lacrimi, însă n-am spus-o decât în familie. Dar și acum, când trec pe lângă școala din colțul străzii, am un gând pentru dna H.

Un gând pentru ea mi-a declanșat și spectacolul regizat de Carmen Lidia Vidu, *Oameni. De vânzare*, de la Teatrul German de Stat din Timișoara. Narat cu o anumită răceală/distanță cerebrală, punând astfel în valoare cinismul frust și pragmatic al „afacerii”, spectacolul sondează, cu mecanismele pure și dure ale teatrului documentar, vânzarea etnicilor germani de către statul român de-a lungul a peste două decenii.

Carmen Lidia Vidu a parcurs o documentare spectaculoasă până să-și articuleze discursul scenic, astfel că montarea ei are și o doză de inedit. *Oameni. De vânzare* mixează atât mărturiile ale unor etnici germani „cumpărați” de fosta Republică Federală a Germaniei, cât și interviuri cu principalul negociator neamț, dr. Heinz Günther Hüsich, personaj important al structurilor politice de la Bonn, și cu unul din negociatorii români, Stelian Octavian Andronic, fost ofițer de informații. (Printre reprezentanții statului nostru s-au aflat și fostul general de Securitate Nicolae Doicaru ori politrucul Emil Bobu, la un moment dat ministru de Interne – aspect nu întâmplător, pentru că Securitatea avea printre misiuni „aportul valutar special”).

Ce se conturează din această mixtură de confesiuni, amintiri, clarificări, puneri în context istoric? Istoria cinică și pragmatică unui „târg” trans-național, în care contau nu persoanele, ci *capita* și valoarea financiară obținută; istoria meschină și dureroasă a *bișniței cu indulgențe* (adică traficul de influență – real ori fictiv – al unor angajați din administrația românească de a grăbi procesul obținerii pașapoartelor și vizelor, în schimbul unor beneficii, evident). Ce a rămas nițel estompat – probabil că propria mea memorie mă face mai aderent la acest tip de discurs – a fost istoria tribulațiilor personale, a speranțelor disperate și deznădejdelor cumplite a celor care-și așteptau „salvarea”. Dar un contrapunct emoțional a existat: acel cântec, pe melodia imnului Transilvaniei, intonat de ultimul sas din Richiș, Johann Schaas, care celebrează nostalgic patria ardeleană a sașilor și șvabilor.

Spectacolul adresează net spectatorilor două întrebări, cumva retorice în orizontul factualității istorice: „Negociezi sau nu cu un dictator?” și



Vladimir Ene
acril și pastel de ulei pe pânză

Micul rege

„Care e prețul tău?” Ele așează de fapt discursul artistic într-o zonă etică, dar într-un etos destul de ambiguu, foarte provocator pentru privitor. A fost afacerea dintre România și Germania un troc murdar sau o operațiune de salvare? Cred, ca un om care am trăit vremurile alea, că nuanțele sunt – și la nivel macro, și la nivel individual – extrem de semnificative. Oare cât prețuia – în dimensiune strict omenească, nu etică – viața dnei E.H. când m-am întâlnit cu ea, acum 35 de ani?

Oameni. De vânzare e configurat în marca stilistică specifică spectacolelor lui Carmen Lidia Vidu, cu o bogată iconografie multimedia (realizată inspirat și grafic, și cromatic, de Cristina Baciu), cu costume și decoruri ilustrative pentru situațiile dramatice – de la costume oficiale la port popular săsesc (Ioana Popescu), cu o imagine *live* bine condusă și o muzică apropiată montării, cu sunuri tradiționale uneori (Ovidiu Zimcea). Remarc în mod special – și nu se întâmplă prea des asta, din păcate – lămuritorul și deștept conceputul (ca un „dosar”) caiet-program redactat de Rudolf Herbert.

Din distribuție fac parte Ioana Iacob, Oana Vidoni, Daniela Török, Alexandru Mihăescu, Harald Weisz și Robert Bogdanov-Schein, care au interpretat partituri multiple cu acuratețe și precizie, servind impecabil demonstrația dramatică, accentuând punctele de inflexiune și preluând ipostazele personajelor reale din interviurile filmate, fie că era vorba de negociatori cu limbajul lor precaut sau de emigranți cu replicile lor directe, ori întruchipând eroi fictivi, meniți să creioneze contextul unui moment istoric.

Oameni. De vânzare este un spectacol acut ca tăietura unui bisturiu. Compensează amintirea emoțională (familiară multor ardeleni, de orice etnie) prin precizia nemiloasă a cifrelor, a statisticii. E un raport, mai mult decât o mărturisire. Și tocmai prin asta devine un apel la memorie. Probabil că tonul său riguros este mai relevant și mai puternic pentru generațiile care n-au – din fericire, poate – acele cute sufletești pe care generația mea și cele dinainte încă le mai poartă cu sine...

Oedip îndură mult și de la p(r)ost-modernism!

Eugen Cojocaru

Faima e una, calitatea și valoarea cu totul altceva... Liviu Ciulei a avut succes (director teatre West Berlin, Paris, Göttingen, Düsseldorf, München, New York, Minneapolis, Vancouver!) într-o perioadă în care se mai făcea artă și cultură. Generația americană „după” a impus în forță (și cu forța de puternicele bănci care au cumpărat Hollywood și Broadway, inclusiv criticii „adiacenți”) cunoscuta incultură *neo-baroc* șic-șocantă actuală bazată pe „conserve” maniere și reacțiile scabros laudative comandate criticilor intrați în orgasm idolatru în corul adulatrilor - „*Astonishing, Amazing & Smashing*”, vedeam peste tot, din anii '80, în America! Majoritatea criticilor români și publicul fixat pe exhibiționism nu știu aceasta și „cad pe spate” la aceste „noutăți” (cred ei) care nu sunt decât menționatele șabloane manierist-infantile de șoc. Teatrul (și arte plastice, film, literatură, muzică) în lume și România (cu decalajul cunoscut de 30 de ani), în special din acei ani, devine o „afacere” cu circuit închis, exact ca la politicieni: se laudă între ei. Germanii au o maximă cu fenomen, mai deșănțat la români prin tipicul „entuziasm” balcanic-oriental encomiastic: *Du machst mich genial und ich dich phänomenal – Eu te fac genial și tu pe mine fenomenal!* Am analizat „trucurile” care au distrus adevărata artă și cultură în capitolul *Post-Modernism* din volumul *Arta – Concept și istorie. O definiție a artei moderne* (I. ediție la Clusium, Cluj, Napoca, 2003) - va fi reeditat 2022.

La acest „capitol” avem un Andrei Șerban care a avut „succes” peste ocean tocmai prin solida pregătire, în cultură și teatru, de acasă (adică România „aia” de care râd aculturalii de azi), însă s-a „adaptat” la „cerințele” vremii cu rețeta manierist-universală: se ia un text clasic (aici Robert Icke după Sofocle, peste care s-a „băgat” și Dana Dima) din care se preia 0-5% pentru a pune în scenă o „opera proprie” pe bază de cunoscutele șabloane estetizante: în primul rând, nici o legătură cu realitatea (scopul, în sens largit, primordial al artelor!) decor și costume cât mai fantaziste, se strigă mereu, violențe și conflicte sângeroase, violuri, dacă se poate tot ansamblul „gol pușcă” (de la ce o fi venind expresia asta?!), scene și simboluri porno dacă ajung banii cât toată scenă, „bătăi” cu apă, vopsele, nimic și nimeni nu e normal etc. Așa caracterizează un mare critic de teatru german acest *trend*. Conducătorii lumii și ai (in)culturii actuale știu să-și „cultive” lacheii care susțin (directori, actori, regizori, critici) *degringolada* asta (marii esteticieni și istorici ai artei Carl Guido Argan și Werner Hofmann o numesc *bâlci estetic*) prin proiecte și bani: cine e cu ei, primește „money & fame”! Așa citim la câte un servil critic din clică lor „*urâsc realismul prăfuit*”, însă nu vor să vadă că șabloanele lor au pierdut contactul cu realitatea, ba mai mult: o ascund intenționat! Înainte, cultura și arta erau pentru luminarea maselor - în *era post-democratică a tehnocrației absolutiste* masele trebuie să fie iar „întunecate”! Un important „aport” îl aduce și Andrei Șerbanu *Oedip rege* (2h30min.) la *Teatrul Maghiar de Stat Cluj*... Nu e

de mirare că Liviu Ciulei a fost bine primit, după 1990, în toate teatrele noastre, în schimb celălalt a fost dat afară, după primele repetiții, prin revolta tuturor actorilor *Naționalului* bucureștean: voia să joace toți goi plus celelalte *conserve*! Avem încredere în știința lor despre teatrul de calitate. Situația e bine redată în piesa *Prestăm servicii artistice* de Chris Simion cu aceleași concluzii.

În acest „stil”, scenele dramatice ale descoperirii patricidului și incestului cu mama devin surse de rizibil umor involuntar: histrionicul clown *Oedip* (viziunea regizorală) e pus să afle știrile în cămașă cu cravată și haină, însă mai jos doar chi-loți și șosete! Așa „costumat” țopăie și se tăvălește ofuscat pe toată scena, altă „conservă” mult uzitată... La fel ca inutile scene-apendice cum sunt trei școlărițe care fac streap-tease la bară, *Laius* dansează în caraghioși sustensori cu un *băiat*, discipol jiu jitsu! La final, Șerban își satisface plăcerea de a prezenta nuduri spectatorilor - *Iocasta* se împușcă (după o paradă, nud, pe toată scena) într-o vană ridicată vertical pentru a fi „vizionată” mai bine.

Din cele trei *piese tebane* ale lui Sofocle, *Oedipus Rex* e a doua și singura care a supraviețuit într-un papyrus din secolul IV î. Chr. Nu redau conținutul original cunoscut, doar câteva repere: regele *Laius* a fost ucis și soția *Iocasta*, se mărită cu necunoscutul care a rezolvat enigma Sfinxului - la Șerban constatăm o total nepotrivită combinație a acestor date cu „actualizarea”. Ce caută Sfinxul și întrebările sale în secolul XXI și obligația ca soția să-l ia pe „rezolvator”?! Jacqueline Kennedy l-a ales pe Onassis că e multimiliardar, puțin i-a păsat ei ori altor neveste prezidențiale de enigme și cine le rezolvă! *Iocasta* află că *Oedip* e fiul ei și, oripilată de patricid și incest, se spânzură, *Oedip* își scoate ochii și dispare. Aristotel o menționează de mai multe ori în *Poetică* pentru a exemplifica genul. Eschil a scris o trilogie cu *Laius*, prezentată în 467 î. Chr. Mai târziu / 429 î. Chr., interesant de menționat, trilogia sofocliană *Oedip* câștigă doar Premiul II. la premiera din Dionysia, pe când Premiul I. îl ia nepotul lui Eschil, Philocles!

Cum afirmam, se ia un text clasic și se „înjghebează” un „oarece după” (și avantaj financiar consistent: onorat ca „autor!”): dacă ar veni cu un text de ei, „dracu” i-ar mai lua în seamă! Așa am văzut, de exemplu, la *Landestheater / Stuttgart* două „piese”: un Shakespeare și un Ibsen fără vreo legătură cu textele lor, în schimb pline de „conservele” veleitar-exhibiționiste. „Marele Serializator” Șerban vine în România cu toate „tertipurile automatizate”... *A făcut praf* târgul transilvan cu „galactica idee” de a monta piesa cu două ansambluri! *Mare scârț* zice Tudor Mușatescu, *mare pârț* Arghezi - fără risipa de ansamblu, timp și energie s-ar fi pus în scenă 2-3 piese bune! Păcat de actori că sunt talentați, dar afirmațiile tipic balcano-encomiastice din corul adulatrilor „specialiști” că *pot da lecții multora din trupele bucureștene / trupa Maghiarului clujean este cea mai bună din țară la ora actuală / unul dintre cele mai puternice spectacole montate la noi în ultimele stagioni / montare*

exemplară nu putea să fie făcută în România în alt teatru decât la Teatrul Maghiar de Stat și altele, sunt deșucheat-marțiene!

„Contact direct” cu personajele: câțiva actori ne dau mâna la intrarea în sală - ce onoare! Sau oroare!? *Intro-ul* e ca la *Festivalul Bonțida-Rock*: pe fundalul unui centru electoral american al candidatului la președinția USA se dezlănțuie un *band* cântând *live* cu actorul care e prietenul și consilierul lui *Oedip* la șefia celei mai tari țări... din parcare Terra. Să ne distrăm cu lungul șir de „pleonasme” esteticiste *apud* struțo-cămilismul neo-baroc! Mini-concertul *rock-bonțidean* se termină (mai bine rămâneau la muzică!) și centrul *pro-presidency* ia viață: telefoane, zgomot, strigăte, un monitor mare cu tot felul de „mură-n gura” spectatorului (fără așa ceva nu mai e teatru, dom'le!): secvențe de la *show-uri* de circ electoral... Avem familia candidatului *Oedip*, versat politician american, cântărețul amic, cei doi fii cu prietenele, fiica lor și cea din căsătoria *Iocastei* cu „tac-su”... La Șerban, fidel șabloanelor, *Oedip* are o *afacere* cu ea, îl pune pe *Creon* să-l aducă pe *Tiresias* să afle adevărul cu moartea fostului președinte! E adus șoferul martor care infirmă varianta oficială a simplului accident: vinovat a fost un vitezoman cu o mașină de lux - totul redat ca *joc video* pe ecran mare... Să aibă și tineretul scârbit de cultură un motiv să vină la teatru! Îl acuză pe *Creon* că l-a învățat așa spre a ajunge la putere și scene ridicole de certuri între ei. Debordanta „creativitate” irumpe mereu: celor două fete ale lui *Oedip* cu mama sa (la Sofocle) devin doi băieți și o fată: Cu perfidul „political corectness” unul din ei e *homosexual*, la fel *Laius*, care a violat băieții, fiica e o prostituată care ne oferă o scenă penibilă de adorație pentru *Creon*, *Iocasta* umblă și ea cu cine poate, scene de sex găfâit cu *Oedip* sau joacă un rizibil „pimpong” cu o canapea, cu el, pe toată scena... Păcat de discursul ei reușit cum suferă femeile de mii de ani care degenerază în „poanta” finală: tabloul lui Gustave Courbet, *L'origine du monde* pe un ecran cât toată scena: o femeie goală cu sexul în prim-plan - cea mai mare reprezentare plastică a acestui „organ” în lume. Că n-are nici o legătură cu „montarea” (poate doar cu o montă!), doar cu lungul șir de șabloane-șoc manieriste, nu interesează *onorabilii* „cercului estetic”! Mai sunt opere moderne și actualizări de calitate, însă prea puține...

Trăim în plin manierism serializant gol (mai vizibil în muzică, unde (pseudo-)stilul *rap* constă în „aplicarea” ritmului monoton infantil pe hit-uri celebre mai vechi) de conținut. Marcel Duchamp, revoltat, deja în 1917, de germeii acestui veleitarism a pus un *Pisoar* în expoziție, comentând supărat în fața reporterilor: *Să mă p...ș pe ea de artă!* La fel a făcut cu *Gioconda cu mustați și barbișon*, dar degeaba: astăzi pseudo-cultura/-arta conduc societatea, iar regizorii, majoritari de acest tip, nu fac decât să „pună mustați și barbișon” marilor texte din teatrul universal! „Actualizarea” e falsă, chiar denaturează realitatea focusând pe șocuri estetizante (idem afixul) - o singură dată auzim adevărul cu politicieni: *Toți mint!* În concluzie: s-a scremut muntele *Teatrul Maghiar de Stat* și a născut cu „moașa” Andrei Șerban un șoricel plin de *manierisme* șablonarde *p(r)ost-moderniste*. Am discutat cu mulți spectatori, cu specialiști în teatru care sunt de aceeași părere, dar cronicarii, obișnuiți să „îndulcească” textele, exagerează encomiastic aprecierile... Eu, nu!

Vladimir Ene la Galeria Simeza

distinctive, convergente, ca exemplu, în seria grădinilor.

Încadrabile, cu o individualizare distinctivă unui eclecticism postmodern, expresionist, lucrările artistului apar parcă străfulgerate de accente cromatice și grafice imprezibile și în acest fel sugerează eliptice evocări ale unei lumi magice cu iz fantastic medieval și rustic, vag sau enigmatic narrative, amintind parcă, cu o pregnantă notă personală de maeștri ai artei moldovenești și moldavo-basarabene, ca Ilie Boca, Mihail Grecu sau chiar Igor Isac, la intersecția simbolismului istorico-fantastic moldovenesc, ca amintire a evului mediu, cu o cromatică ucraineană de mare densitate vizuală, subordonată raportului predominant de roșu cu albastru.

O exemplară și definitivă lucrare este pictura intitulată arhaic *Pisicărească*, în care stilizarea se subordonează structural unei stări paradoxale, optimist-maladive de bălci festivist tragic.

De o mare forță de impact și robustețe compozițională este seria tripticurilor, izvorâtă parcă dintr-o lume a umbrelor, demonstrând totodată un înalt grad de implicare vizionară și o deosebită inventivitate cromo-grafică.

Uneori abisal, descins dintr-un fel de Circus Mundi, niciodată macabru (unde, aproape de noi, se moare, este *Bocet*), dovedind o puternică vitalitate, artistul găsește mereu echivalențe ale unei contemporaneități sfâșiate și ale unei lumi penetrate de spaime și orori.

Există loc pentru împăcare (*Un loc liniștit*) și înflorire (seria grădinilor și poate a îngerilor), pentru triumful păcii și al vieții. Lucrările mici, cu rame somptuoase, par un fel de glume deschise spre public ca și sculpturile, oaze de liniște într-o lume măcinată de convulsii.



Vladimir Ene

Loc liniștit (2018-2021)

Impetuoșității, speranțelor voioase și certitudinilor juvenile le iau locul judecata cumpătată, analiza severă și dubitativă, întrebările esențiale, meditația profundă.

Lucrurile se așează de ceva timp în straturi din ce în ce mai consistente și compacte. Spațiul de manevră pare că se îngustează și constrânge, deși presupusa înțelepciune și experiența acumulate ar lăsa loc unor desfășurări epice. Câtă deșertăciune în toate cele.

Vine vremea concluziilor și deciziilor ferme. Poate definitive.

Atelierul s-a umplut cu lucrări care mărturisesc neliniștile, frământările și uneori bucuriile celui ce le-a zugrăvit.

Timpurile, însă, sunt răsucite rău, iară noi ne zbatem cu înverșunare să scăpăm din împletitura asta. În această expoziție ar fi trebuit să fie niște lucrări grave, chiar macabre. Totul te-ar îndeamna acum la așa ceva.

Se pare că, totuși, nu mă regăsesc în umorile unui cronicar al Apocalipsei inevitabile.

Cu Speranță te îndemn să nu uiți nicio clipă să Crezi, acesta nu este decât un Prag și-l vom trece împreună!

Vladimir Ene



Vladimir Ene

Spaima - triptic, acril, pastel de ulei pe pânză, 90 x 195 cm

sumar

opinii

Alexandru Sfârlea
„a trecut luna iar/ și iar prea puține
momente de har” 2

editorial

Mircea Arman
Realizările culturale ale Consiliului Județean Cluj
și ale editurii și revistei *Tribuna*, elogiate din nou
în marile ziare germane 3

filosofie

Vasile Zecheru
Alétheia ca rezultat al poziționării corecte
în raport cu existența (I) 4

Viorel Igna
Noțiunea metafizică de participare
la Sfântul Toma din Aquino (IV) 7

file de jurnal

Nicolae Iuga
Întâmplări celebre la Facultatea
de Filosofie din București (X) 9

diagnoze

Andrei Marga
Bilanț al pandemiei (I) 10

religia

ÎPS Andrei
Credem că pentru a se instala pacea
între oameni este nevoie de dialog întemeiat
pe dragoste creștină 12

în memoriam

Adrian Dinu Rachieru
Mircea Tomuș și critica „ardeleană” 13

eseu

Christian Crăciun
Educație și timp 15

Iulian Cătălui
Teatrul de comedie și modalități
ale comicalului în secolul XX: analiză, istorie
și reprezentanți (VIII) 16

Marin Iancu
Lumea fenomenologică a personajului
lui Marin Preda 18

istoria literară

Radu Bagdasar
Efectul de biliard (IV) 19

social

interviu realizat de Daniela Șontică
Ștefan Baciu - un excepțional
poet universal (I) 21

memoria literară

Daniel Octavian Bejan
Alexandru Andrițoiu - Melancolia resemnării 24

poezia

Dorin Croitor 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
O iapă în timpul istoric 27

crochiuri

Cristina Struțeanu
Sertare cu tăceri (I) 28

juridic

Ioana Maria Mureșan
Prejudiciul, măsura răspunderii civile 29

cărți în actualitate

Ani Bradea
Povești din ceramica spartă a memoriei 30

cartea străină

Ștefan Manasia
Miezul secret al romanului 31

document literar

Ilie Rad
Scrisori de la autori contemporani (V)
O scrisoare de la Constantin Cubleșan,
de acum aproape 50 de ani! 32

teatru

Claudiu Groza
Banii sau viața? 33

Eugen Cojocaru
Oedip îndură mult și de la *p(r)ost-modernism!* 34

plastica

Ciprian Radovan
Vladimir Ene la Galeria Simeza 36

plastica

Vladimir Ene la Galeria Simeza

Ciprian Radovan



Vladimir Ene

Grădina II, acril, pastel de ulei pe pânză, 130 x 100 cm

Pictorul Vladimir Ene expune la Galeria “Simeza” din București o amplă suită de picturi și câteva sculpturi demonstrând deplina sa maturitate artistică prin excepționale calități vizionare și o dotare de ingenios colorist. Optând pentru un expresionism bine strunit, artistul își propune programatic, în contextul unui dramatism omniprezent, cel al războiului din Ucraina, un program voit paradoxal, inclus în titlul generic al expoziției “Loc liniștit”, acordat forțat la străfulgerări ale spaimei și a unei posibile apocalipse. Născut în Ucraina, format ca pictor la Institutul Nicolae Grigorescu din București, artistul îmbină sensibilități slave și moldave, în

înlănțuiri ingenioase, cromatice, grafice și vizionare. Contraste putenice, în zone spectrale adesea opozite, se întrețes cu repere ale spaimei și morții, predominant hipnotice, incluziuni de măști și traversări de spații iradiante, generatoare de lumină.

Grafician cu o bogată activitate pe lângă cea de pictor, artistul excelează în structurări inventive, excelente stilizări și soluții compoziționale. Predominant fiind registrul dramatic, expresionismul său, strunit cu înaltă competență, se regăsește și sub forme pline de savoare vitalistă, optimiste ca expresie și prețiozitate, calități alese

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

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

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

