

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

PUBLIKAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB
EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



**Consiliul consultativ al revistei
de cultură Tribuna:**

Nicolae Breban
Andrei Marga
Adrian Miroiu
Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)
Ilie Pârvu
Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)
Ani Bradea
(secretar de redacție)
Claudiu Groza
Mihai-Vlad Guță
Alina Hanachiuc
Ștefan Manasia
Virgil Mleşniță
Oana Pughineanu
Aurica Tothăzan

Redacția și administrația:

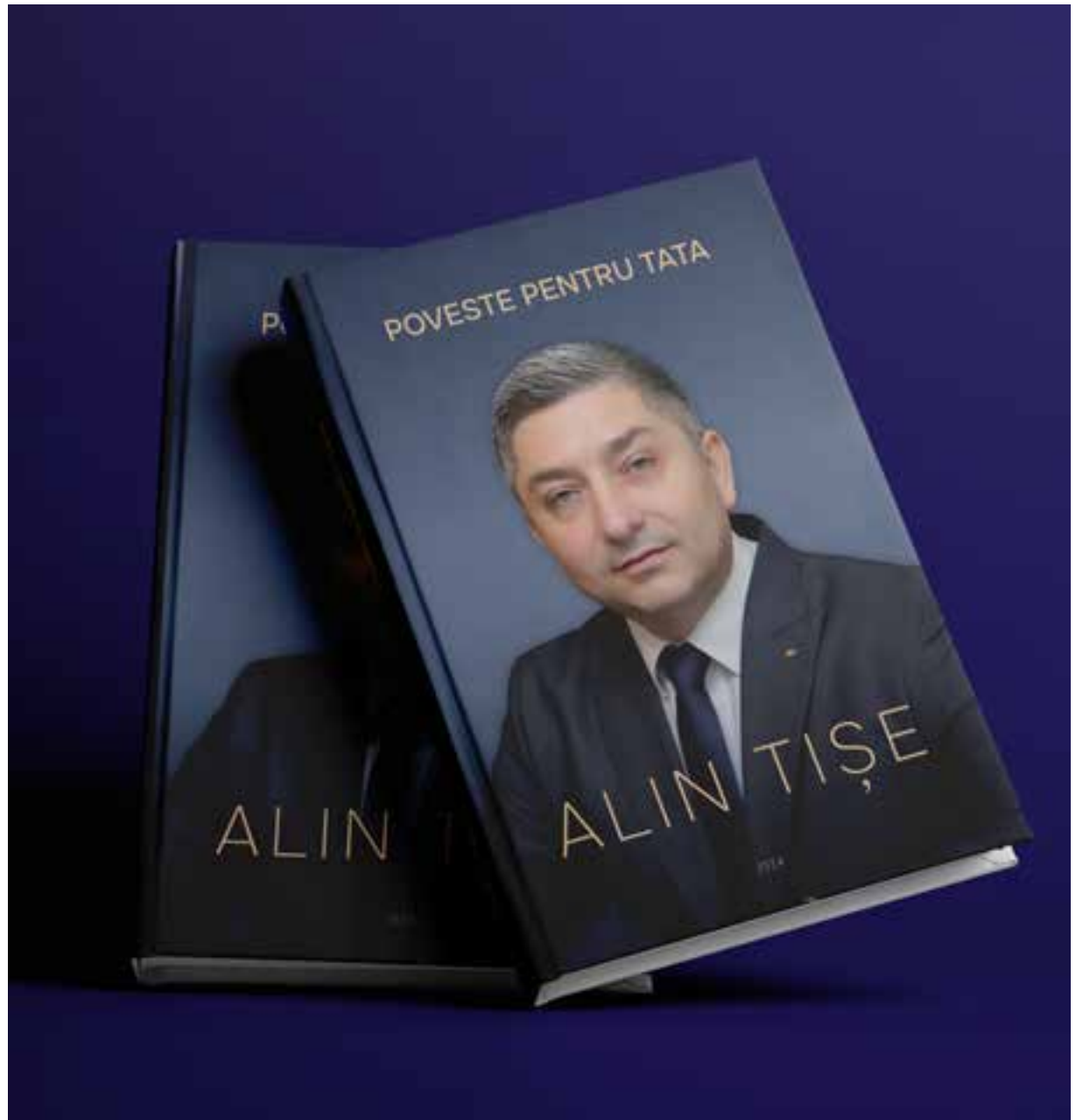
400091 Cluj-Napoca,
str. Universității nr. 1
Tel. (0264) 59. 14. 98
Fax (0264) 59. 14. 97
E-mail: redactia@revistatribuna.ro
Pagina web: www. revistatribuna.ro
ISSN 1223-8546

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



Pe copertă:
Angela Szabo, *Luna Plină*,
acrilice pe pânză, 70x50 cm.,
2022

semnal



„Sunt convins că mulți dintre voi vă veți întreba: ce l-a apucat și pe ăsta cu scri-sul de cărți?! Unii veți zâmbi, veți spune că și alții au scris cărți pentru a urca în carieră, pentru a se valida, a se justifica, sau din alte varii motive pragmatice...

Poveste pentru tata prezintă câteva din momentele trăite în viață, realități din spatele realității, dar și prima experiență personală în a-mi prezenta memoriile și gândurile...

La baza acestei cărți stau amintirile mele din perioada 2004-2024. 20 de ani de vise și decizii. Mi-am dorit să fie una ușor de citit, neavând pretenții literare, fiind mai degrabă o încercare de memorialistică administrativ-politică. Cartea în sine nu este despre persoane, oameni politici sau descrieri de evenimente și asta nu din lipsă de respect, ci pentru că mi-am dorit ca ea să fie despre acțiuni și activități care au avut un impact direct pentru multă lume...

Am încercat prin această carte să vă povestesc călătoria vieții mele, prin rememorarea unor evenimente din viața publică și politică, dar și din plan personal. V-am relatat despre câteva experiențe unice care, fiecare în sine, mi-au marcat evoluția și dezvoltarea. Am trăit experiențe extraordinare, am cunoscut oameni fabuloși, am luat decizii esențiale și fundamentale pentru viața oamenilor. Pot spune că a fost o etapă deosebită a vieții mele...

Aveam multe capitole ale vieții neînchise. Pe care le-am clarificat, în parte, cu acest prilej. Iar acest lucru mi-a dat putere, mi-a alinat sufletul, mintea și m-a echilibrat emoțional. Mă simt

mai puternic și mai asumat. Am simțit că aveam nevoie de așa ceva, pentru a reuși să-mi conturez personalitatea. Să fiu mai înțelept și mai tolerant. Mai puțin orgolios și deschis spre dialog. Să accept cu convingere că fiecare are părerea lui și că acest fapt este ceva firesc. Să nu îmi consum energia pe războaie și lupte inutile, preferând o pace strâmbă în locul unui război drept. Pentru că oamenii așteaptă de la mine să fac ceea ce este bine și util pentru ei, nu să-mi consum energia în conflicte fără finalitate. Să nu încerc să fiu pe placul unora sau altora, ci mai degrabă să empatizez cu problemele tuturor...

Am dobândit curajul de a nu fi pe placul tuturor. De a nu renunța niciodată la dorința de a câștiga, dar să fiu capabil permanent în a recunoaște și remedia ce e greșit...”

Aceste gânduri sunt extrase din paginile cărții care urmează să fie lansată în data de 5 septembrie anul curent, care are titlul *Poveste pentru tata*. Autorul? Alin Tișe, președintele Consiliului Județean Cluj! Care dorește să ne facă părtași la experiențele trăite în ultimii 20 de ani de activitate publică. O carte document, o privire din interior al anumitor lucruri sau momente care au impact pentru fiecare cetățean al Clujului. În care autorul dorește să ne vorbească despre realitatea din spatele realității deciziilor administrative luate în perioada de peste 20 de ani petrecuți ca prefect, președinte de Consiliu Județean sau senator.

Mircea Arman

Imaginativul poietic plotinian - sinteză

S-a născut din părinți egipteni în localitatea Licopolis în anul 204 sau 205 d.Ch., în timpul domniei împăratului roman Septimiu Sever. Porfir ne spune că a plecat cu împăratul Gordian pentru a cunoaște înțelepciunea indiană, însă campania eșuând și împăratul găsindu-și moartea în Mesopotamia nu își poate îndeplini visul ba, mai mult, abia reușește să se salveze fugind în Antiohia. La 40 de ani ajunge la Roma, unde își va petrece restul vieții.

A avut un comportament bizar în timpul șederii sale în capitala imperiului roman, purtând costum pitagoric și ținând o dietă vegetariană. Era ținut în mare cinste de oficialii romani, întrucât ținea strălucite prelegeri publice.

Același Porfir, cel care va redacta și transmite *Enneadele*, opera fundamentală plotiniană, ne spune în *Vita Plotini*¹ că Gallien, împăratul acelor timpuri, îl prețuia pe Plotin într-atât încât ar fi vrut să îi pună la dispoziție un oraș din provincia Campania spre a pune în aplicare forma de guvernământ descrisă de Platon în *Republica*. Că acest lucru nu s-a împlinit este un lucru evident, datorită sfetnicilor împăratului care s-au opus unei atari întreprinderi utopice.

Porfir îl cunoaște pe Plotin când avea vârsta de 30 de ani, iar Plotin de 59, acesta din urmă având până la acea dată scris 21 de cărți, marea majoritate discursuri ținute cu diferite prilejuri și diverse discuții avute cu terți.

La cererea lui Porfir și al unui alt discipol, Amelius Gentilianus, Plotin a mai scris încă 24 de cărți. În timpul în care Porfir locuia în Sicilia, unde s-a retras, Plotin îi mai trimite încă nouă cărți. A fost așezat „printre daimonii preafericiți” în anul 270 d. Ch., când împlinise vârsta de 66 de ani.

Cărțile lui Plotin nu erau întocmite după un plan general, așa cum relatează Porfir, întrucât erau scrise cu primul avânt, iar filosoful nu avea obiceiul a reveni asupra construcției frazelor. Datorită acestui fapt, și a cunoștințelor imperfecte de greacă, lui Porfir i-a revenit sarcina de a revizui și edita scrierile plotiniene.

Lui Porfir i se datorează aranjarea cronologică a celor șase *Enneade*, numele cu care au fost botezate cele cincizeci și patru de cărți, aranjate în grupuri de câte nouă. Aranjarea acestor scrieri, crede Th. Whittaker², respectă în linii mari o anumită cronologie, cel puțin în cazul grupeilor mari, cum ne spune de altfel chiar Porfir, dar restul cărților par să fie orînduite după libera voință a acestuia.

„Atunci când cărțile sunt citite în această ordine cronologică, punctul de pornire de tip psihologic al sistemului devine în mod special evident, principalele perspective asupra sufletului fiind primele din serie. [...]. După *Psihologie* urmează *Metafizica*, apoi succesiv *Cosmologia* (împreună cu *Teodiceea*), *Estetica* și *Etica*³. Un capitol separat va fi dedicat misticii lui Plotin.

Pentru această ordine de expunere se poate găsi susținere în ceea ce însuși Plotin spune, unde acesta arată că, pornind de la doctrina despre suflet, ca dintr-un centru, putem deopotrivă urca și coborî.”

Cu toate acestea, și în ciuda faptului că există o sistemică interioară a scrierilor plotiniene, lipsa unei construcții sistematice este relativ ușor vizibilă. Aceasta se observă mai ales atunci când unele idei fundamentale sunt obsesiv repetate, dar și în ceea ce privește construcția alambicată și, uneori, obositoare a frazelor.

În ceea ce privește materialul ideatic, Plotin datorează mult lui Platon, dar în aceeași măsură, sau poate chiar mai mare, lui Aristotel. Astfel, ideile de *dynamis* sau *energeia*, fundamentale în metafizica lui Aristotel, au aceeași importanță capitală și în aceea a lui Plotin.

Nu este ușor să expui gândirea lui Plotin, așa cum o mărturisește însuși Hegel⁴. Metafizica lui nu este una explicativă, de detalieri și punere în evidență a obiectului ci, mai degrabă, în spiritul cel mai pur al metafizicii grecești, de reducere a fenomenului la unitate. Este o despuiere a fenomenului de mantia fenomenală, de aparență, și o încercare de punere în aspect, în formă, a ceea ce constituie substanțialitatea obiectului. Or, ceea ce este cel mai esențial ca puțină a faptului de a fi sesizat este, la Plotin, așa cum este în integralitatea metafizicii eline, *adevărul și binele*.

Întreaga metafizică plotiniană se concentrează asupra reducerii aparenței și diversității fenomenale la UNU, la ceea ce este adevărat și etern, pentru ca sufletul să își găsească desăvârșirea în contemplarea față către față a adevărului, binelui și frumosului. Aceste trei noțiuni, dincolo de aspectul lor pur metafizic, capătă la Plotin și dimensiunea etică a virtuții. În acest sens, ca fundament, metafizica plotiniană își găsește imaginea „în oglindă” în mai vechea gândire platoniciană.



Angela Szabo O amintire din Zamalek, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2015



Mircea Arman

Problema etică a virtuții, așa cum este privită de Plotin, îl face pe Hegel să afirme că: „Plotin are, de exemplu, mult de a face cu gnosticii; vorbește despre ei și le reproșează⁵ «că nu tratează deloc despre virtute și despre bine, despre felul cum se dobîndește virtutea, și nici despre felul cum trebuie format și purificat sufletul. Căci spunînd „privește la Dumnezeu” nu promovezi nimic, ci trebuie să și arăți cum se obține această vedere, cum poate fi adus omul la această contemplare. Virtutea care se îndreaptă spre un scop final, suprem și locuiește în suflet împreună cu înțelepciunea ne arată pe Dumnezeu»” (*Enneada* II, 1, IX, c. 15).

Spre deosebire de stoici sau epicurieni cu care, de altfel, nu are nici un fel de afinitate, Plotin nu este adeptul unui criteriu, în funcție de care să își asume poziția doctrinară ci, precum în gândirea timpurie, el se așează într-un centru din care, prin contemplare, va încerca să realizeze unitatea gândirii și sufletului. Aceasta este o formă specială a meditației, resimțită de gânditor ca pe o stare extatică. Însă am greși profund dacă am crede că Plotin este un mistic exaltat. Din contră, filosofia lui nu are aproape nimic de a face cu misticismul, deși în unele momente el însuși acceptă taumaturgia ca stare și îndeletnicire a filosofului, ci tot ceea ce propune gândirea plotiniană este în considerarea rațiunii. Și chiar atunci când Plotin afirmă că adevărul nu poate fi cunoscut decât în starea extatică, trebuie să înțelegem acest fapt ca pe o stare theoretică, contemplativă, în care sufletul, în simplitatea lui, se oglindește în liniștea, nemișcarea și simplitatea esenței lui însăși.

Desigur că extazul acesta al cunoașterii, cum îl numește Plotin, nu trebuie confundat cu un extaz în sensul lui *ec-stasis*, adică al ieșirii din sine, al delirului sacru, așa cum îl găsim la poeți sau la marii mistici ci este, mai degrabă, o stare a lucidității în care gândirea gîndește gândirea și în care filosoful găsește „primul mișcător nemișcat”, adică pe Dumnezeu. Dumnezeu, în acest caz, nu este decât un supra eu, o stare superioară a conștiinței individuale, este gândirea în forma ei cea mai rafinată, golită de orice sens al existenței. Ca existență pură, Dumnezeu este Natura⁶.

Nu suntem de acord cu Hegel⁷ care spune că, fiind de părere că însăși gândirea era, în opinia lui Plotin, Dumnezeu, starea contemplativă era una goală, la fel ca și simțirea. Nicăieri Plotin nu afirmă că a contempla este egal cu a privi în gol, că actul contemplării este unul lipsit de sens. *Contemplatio* este sinonim cu *theoria*, este actul prin care gândirea se oglindește în ea însăși. Aserțiunea lui Hegel, din această perspectivă și, de altfel, din oricare alta, este un nonsens. Însuși extazul de care vorbește Plotin este tocmai starea de *contemplatio*, de *theoria*.

Pentru Plotin, adevărul și ființa sunt identice cu gândirea, cu acea gândire care se gîndește pe sine. Conceptul nu este unul nou, ci l-am regăsit în metafizica lui Aristotel, iar, în acest sens, putem vorbi despre Plotin ca despre un adevărat neoaristotelician.

Plotin nu se apleacă asupra existenței în sensul multiplicității ființării, nu încearcă să deducă ființa și adevărul din existență, respectiv din „ființările ici-colo contingente”. Demersul gândirii sale este unul aplecat spre sinteza maximă a faptelor existențiale care este reducerea la unitate. Este un fel de fenomenologie *avant la lettre*. La fel ca Parmenide, primul care igonora ființarea în dauna gândirii, Plotin extrage noțiunile și determinările esențiale ale filosofiei sale din și prin gândire. Or, acest lucru nu este posibil în afara contemplării și a transcendentalității legate de *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric*. Hegel ratează sensul demersului noetic plotinian afirmînd că: „Idea filosofiei lui Plotin este intelectualismul, adică un înalt idealism, dar care, în ce privește conceptul, nu e încă idealism desăvîrșit”⁸.

Este un fapt de domeniul evidenței că numai prin intermediul contemplației, al *theoriei*, individul are acces la oglindirea propriei gândiri în ea însăși, un alt tip de demers nefiind posibil, sau, cel puțin, nu este cunoscut pentru ființarea numită om. Pentru a atinge absolutul ca formă pură a adevărului și ființei, pe care Plotin îl numește binele absolut, gândirea își capătă propria determinație și își extrage propria esență în actul contemplării. De aceea, în măsura în care metafizica grecească atinge maximul ei posibil, acest lucru este realizat prin *contemplatio*, atît de către Platon cît și de către Aristotel și, în mod special, de Plotin, care numește această stare extaz.

De altfel, despre ființa absolută, care este pentru Plotin gândirea, acesta afirmă că nu poate fi cunoscută întrucît ea nu este decît ceea ce este ea în sine, și, de aceea, rămîne în sine și la sine. Însă acest indeterminabil din gândire este ceea ce astăzi numim, și încă de la Fichte încoace, supra eu, adică acea parte a gândirii care conține ființa divină, adică pe Dumnezeu. Acest Dumnezeu este însă *Unul* absolut, fără nici un fel de determinare, fără nici un fel de substanțialitate și, la fel cu Demiurgul aristotelic, deși le gîndește pe toate le creează și le mișcă pe toate, el nu se simte și nu se gîndește pe sine, nu are conștiința propriului eu, fiindcă astfel s-ar crea posibilitatea distincției în sine însuși, ceea ce nu este posibil.

Plotin reduce totul la această entitate, care nici măcar nu este o substanță, cum greșit o cataloghează Hegel⁹. Ea este adevărul absolut, care este imuabil, egal cu sine, etern, și care „se divide dar nu se împarte” (C. Noica). Acest ceva absolut este un izvor care nu țîșnește de nicăieri, ci doar din sine însuși și de la care iau ființa toate lucrurile, fără ca el să fie mișcat sau tulburat într-un fel. Această tratare metaforică, pe care o împrumutăm și noi, face posibilă metafizica plotiniană, deoarece conceptul nu este aici suficient de

determinat pentru a asigura determinarea logică a creării efluviiului dătător de existență prin care Unul, în nesfîrșita sa mișcare interioară, creează în mod etern realitatea.

Acest ceva, izvor sau principiu și pe care noi îl numim *imaginativ uman*, adevăr absolut sau bine suprem, este acel ceva care produce intelectul ca fiind ceva determinat și prin care gândirea își face simțită prezența de sine. Acest principiu care produce din sine intelectul – respectiv *capacitatea imaginativă apriorică* – nu este, cum spunem, altceva decît gândirea și ceea ce produce gândirea în același timp, însă acea parte lipsită complet de determinații a acesteia, care este pentru Plotin divinitatea, Dumnezeu.

Hegel sesizează corect, în acest caz, paradoxul prin care *Unitatea* se hotărăște să emane din sine acest al doilea principiu, intelectul (nous) și modul în care acest fapt se realizează, lucru care prezintă un „interes esențial”¹⁰ inclusiv pentru metafizicienii de azi și care își găsește răspunsul în teoria *imaginativului uman*. Plotin spune despre *nous* că ar fi regăsirea de sine a lui însuși, ar fi acel *duas*, acel doi care este el însuși obiectul său, fiind însăși conținutul gândirii. El este tot ceea ce este gîndit, fiind prin aceasta o diferențiere, însă tocmai diferențierea pură care este identică cu sine însăși (în termenii noștri, *imaginativul uman*). „Cum are loc această producere, cum au luat naștere din unitate doi și multiplul în general – problemă cunoscută și ridicată de toate timpurile –, iată o întrebare la care ca să știi răspunde ești nevoit să invoci pe Dumnezeu, dar nu cu voce tare, ci prosternîndu-te în rugăciune înaintea lui; acest lucru îl putem face numai întrucît, solitari în noi înșine, ne adresăm celui ce este solitar. Contemplatorul trebuie să fie, în interiorul său, la sine însuși ca într-un templu, să rămînă în sine calm și înălțat deasupra a toate și să contemple astfel faptul că nu există nici o schimbare”¹¹.

Plotin arată că această producere nu se constituie într-o schimbare. Schimbarea și ceea

ce se produce prin aceasta este abia un al treilea aspect, al doilea fiind *nous-ul*. Prin aceasta *nous-ul*, cum arătăm ceva mai devreme, rămîne la sine însuși fiind, în esență, pură contemplație. Acest lucru nu se realizează prin intermediul voinței divine și nici printr-un altfel de act al acesteia, ci este acea oglindire a lui însuși prin raportarea la sine însuși, respectiv *imaginativul uman*. Plotin o numește *lucire* venită din el însuși, așa cum soarele lucește dar acest fapt nu îi schimbă identitatea de sine însuși. Într-un fel, *nous-ul* este o exalație a divinului, fără ca acesta să sufere vreo modificare sau să iasă într-un fel din sine însuși. În acest fel, intelectul nu este altceva decît imaginea fidelă a celui UNU care se reîntoarce mereu și mereu la sine. El este lumina care ia lumină de la UNU și o răspîndește în contemplație. Această mișcare circulară de la UNU la *duas* și întoarcerea acestuia către UNU este, după Plotin, chiar mișcarea gândirii, este acel mers în cerc al gândirii care se gîndește pe sine (*noesis noeseus noesis*).

În linii mari, aceasta este esența cea mai esențială a *imaginativului poietic rațional aprioric plotinian*, din care el deduce apoi întreaga sa metafizică. Toate aspectele pe care le lansează filosoful în discuție, pornind de la problemele etice, la cele estetice sau metafizice, au la baza lor această formulă pe care am încercat să o redăm mai sus.

Nu este un fapt simplu a surprinde esența gândirii plotiniene, cu atît mai mult cu cît, cum arată și Hegel¹², această schemă ideatică se repetă și se aplică în majoritatea temelor puse în discuție de către Plotin.

Este în această gândire un proces de implozie, în care lucrurile în multitudinea și diversitatea lor sunt atrase mereu spre unitatea gândirii, iar analiza se face la nivelul gândirii, metafizica plotiniană fiind, așa cum arătăm și mai devreme, un proces prin care gândirea gîndește gândirea. Se constituie astfel o lume a inteligibilelor, ca și la Platon, care este matricea lumii sensibile, și nu



Angela Szabo

Alter ego, acrilice pe pânză, 100x120 cm., 2023

invers, lumea reala, natura *nefiind decât un reflex al acestei lumi a inteligibilelor*.

Sigur că nu îl putem suspecta pe Plotin, în acest caz, de o deosebită originalitate. El încearcă, așa cum este lesne observabil, să împace oarecum gândirea platonice cu cea aristotelică adăugând și cedând câte puțin fiecăreia. Desigur, dincolo de această combinație a celor două concepții, platonice și aristotelice, Plotin nu uită să facă loc și condimentelor necesare constituirii unitare a concepției sale și nu uită să aducă un adaos din teoria numerelor pitagoriciene. Numărul însă, nu mai face parte din unitatea indestructibilă a intelectului cu Dumnezeu, ci este al treilea factor, momentul în care apare multiplicitatea, întrucît, lucru știut chiar de la pitagoreici, unitatea nu este număr.

Multiplicitatea este legată de ideea de materialitate. Materialitatea provine din pluralitate dar este privită ca determinare negativă a Unului. În această postură, materialitatea este pură posibilitate. Plotin leagă existența răului de materialitate. Pentru el, materia este chiar neființa care totuși poartă în ea forma a ceea ce ființează cu adevărat. Prin urmare, posibilitatea este capacitatea intrinsecă a materiei de a se realiza sau nu în lucru. Prin urmare, materia nu este act, ci doar acel ceva ce ființează potrivit posibilității. „Ființa ei este numai anunțarea unei deveniri, întrucît ființa ei se convertește în ceea ce va fi.”¹³

Datorită faptului că materia este negativul în opoziție cu gândirea, urmează că materia este asimilată răului. După Hegel, „Plotin examinează răul în multiple feluri; dar cercetarea pe planul gândirii al acestui punct nu merge încă departe. În general domină reprezentările acestea: Acțiunea sufletului este mișcarea spre unic, între suflet și λόγος nu este nimic; căci gîndul se are numai pe sine ca obiect, se privește pe sine cum gîndește¹⁴. Binele este aceea de ce atîrnă totul, ceea ce designează tot ce este, ceea ce își ajunge lui însuși, măsură, principiu și limită a toate, ceea ce conferă suflet și viață; și el este nu numai frumos, ci este deasupra a tot ce e mai bun, dominînd regește în gînd. «Binele este vouç, dar nu în sensul în care obișnuim să luăm intelectul care se împlinește într-o presuposiție și înțelege ceea ce i se spune, care trage concluzie și face teorie din ceea ce urmează, cunoscînd de aici ceea ce este, cunoștință pe care mai înainte n-o avea, înainte de cunoașterea sa fiind gol, deși el este intelect. Ci acest vouç, inteligența, posedă totul în sine; el posedă totul întrucît nu îl posedă, întrucît el este de natură ideală, este inteligibil în el.» „Însă el nu îl posedă în sensul în care considerăm ceva ce posedăm drept ceva străin. Drept altceva; ceea ce posedă el nu diferă de el. Deoarece el este în întregime orice și pretutindeni totul, și neamestecat, ci iarăși în sine și pentru sine”.

«Materia este o neființă adevărată, fiind mișcarea ce se suprimă pe sine însăși; este neliniștea absolută, însă această neliniște însăși în repaus (*aber diese selbst ruhend*): e ceea ce este opus în sine însuși; materia este marele, care e mic; micul, care e mare; mai multul, care e puțin; mai puținul, care e mai mult. Determinată într-un fel, ea este dimpotrivă, contrariul: sau, fiind intuită, pusă, ea nu este pusă, a dispărut; sau, fiind nepusă, ea este pusă; ea este ceea ce este absolut înșelător»¹⁵. [...]. Ideea schimbării însăși este ceea ce e nepieritor, însă ceea ce e angajat în această idee este schimbător. Dar materia aceasta nu este fără formă; iar noi am văzut că intelectul se comportă față de obiectul său într-un al treilea mod, anume ca unul care stabilește raporturi între



Angela Szabo *Apa vie*, acrilice pe pânză, 100x60 cm., 2023

diferențe. Această raportare, trecere, schimbare, este viața universului, sufletul universal al lui. Ființa sufletului nu este nici ea o schimbare care s-ar petrece în intelect, ci ființa lui este faptul de a fi gîndit nemijlocit de intelect”¹⁶.

A treia mare categorie, sufletul, este ceea ce face contemplația cu puțință, dar în același timp el este motorul tuturor calităților, al virtuților. Ca și toți marii gînditori greci, Plotin pune la baza considerațiilor sale despre suflet noțiunea de virtute. În acest sens, el vine în contradicție cu gnosticii astfel că: „Nu disprețuirea lumii, a zeilor din ea și a celorlalte frumuseți este ceea ce ne face buni. Cel rău disprețuiește pe zei și este cu adevărat rău numai cînd a înfăptuit acest lucru”¹⁷.

Că Plotin nu acceptă teoria gnosticilor relativ la „inteligibilitate” este un lucru evident pentru oricine a trecut cu gîndul prin textul *Enneadelor*. Altfel, gnosticii sunt repudiați de chiar biserica creștină apuseană, întrucît aceștia acordă doar *aparență* corpului lui Hristos. Acesta, conform teoriei gnostice, este mereu și mereu răstignit în lume, crucificarea nefiind decât un act mistic și realizîndu-se neconținut în sufletul credinciosului. Astfel, latura umană a lui Hristos este negată. Această idee, extrapolată de gnostici asupra tuturor inteligibilelor, a fost vehement contestată de Plotin. Între ideea de aparență a răstignirii și cea de acceptare a dualității divin-uman, Plotin își situează gîndirea pe cea din urmă poziție, respectiv a unității celor două componente. Reducția la *Unu* a lumii fenomenale, acceptarea acestui caracter pozitiv-negativ ca constituție unică și esențială a ființei, iată adevărata concepție filosofică platoniciană.

Nu regăsim în această metodă plotiniană de abordare a lumii nimic din dialectica platoniciană, ci mai degrabă realizăm marea apropiere a lui Plotin de spiritul analitic al lui Aristotel.

Desigur, așa cum arată și Hegel¹⁸, există unele probleme nerezolvate în construcția filosofică plotiniană, cum ar fi conceptele atât de utilizate de scindare, apariție, exalație, curgere etc., concepte

care, în însăși structura lor, apar ca fiind goale de conținut. Gîndirea gîndește gîndirea la modul la care încă Aristotel ne-a făcut să o înțelegem, însă mecanismul prin care lumea emană, ca un efluviu, din contrarietatea(?) Unului (cum ar putea fi explicată această dorință de multiplicare a Unului în alt mod?, n.n. M. A.) nu este suficient de clar explicată de Plotin, oricît de mult s-a străduit să o facă, iar acolo unde conceptul nu a putut lega o explicație rațională, a venit metafora să o suplinească. Însă gîndirea filosofică, ca discurs, ca element dianoetic, nu poate face apel la metaforă pentru a-și rezolva imposibilitatea aducerii la lumină a unor elemente conceptuale care ar trebui să fie precis definite și relaționate. Poate de aceea, de prea multe ori s-a spus, uneori nu fără de temeii, dar în marea majoritate a timpului eronat și cu rea voință, că metafizica, dincolo de aparența de știință este, în esența ei cea mai intimă, și poezie.

Sigur, este o problemă încă dezbătută dacă filosofia plotiniană și, în general, cea neoplatonică mai poate fi considerată ca făcînd parte din filosofia greacă genuină. W.C.C. Guthrie, în câteva considerații din primul volum al monumentalei sale lucrări¹⁹, lasă să se înțeleagă că aceasta este prea împregnată de elementul oriental pentru a mai putea fi considerată filosofie greacă pură. Nu subscriem acestui punct de vedere, iar argumentele pe care le-am arătat mai devreme, vin în sprijinul tezei noastre, prin urmare nu le mai reiterăm.

Oricum, cu Plotin se termină filonul autentic al metafizicii grecești, iar după el putem să vorbim realmente de o împregnare masivă a filosofiei grecești cu elemente orientale și, în special, cu elemente creștine sau iudaice.

Reduta ridicată de gînditorii neoplatonicieni în apărarea vechii gîndiri și, implicit, a vechii lumi, nu va rezista atacului fanatic, necruțător, al noii religii și al noii lumi aflată încă *in statu nascendi*.

Note

- 1 Porphyrios, *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*, Ed. Polirom, Iași, 1998.
- 2 Th. Whittaker, *Op. cit.*, pp. 45 – 46.
- 3 „În mare, aceasta corespunde următoarei ordini: *En.*, IV, V, VI. II. III, I.” (Th. Whittaker)
- 4 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 166.
- 5 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 167.
- 6 G.W. F. Hegel, *Op. cit.*, p. 171.
- 7 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 171.
- 8 Idem, ibidem.
- 9 Idem, p. 173.
- 10 Idem, p. 275.
- 11 Plotin, *Enneada* V, I, I, c. 6., apud G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 174.
- 12 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 179
- 13 Plotin, *Enneada* II, I, V, C 3.
- 14 Plotin, *Enneada*, II, I, V, c. 5.
- 15 Plotin, *Enneada*, III, I, VIII, c. 7.
- 16 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, pp. 182-185.
- 17 Plotin, *Enneada*, II, I, IX. C. 16, apud Hegel, *Op. cit.* p. 186.
- 18 G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, pp. 187-189.
- 19 W.C.C. Guthrie, *O istorie a filosofiei grecești*, ed. Teora, 1999.

Viorel Igna

Enigma dialogului Parmenide de Platon (II)

Pentru a putea înțelege argumentele conținute în dialogul *Parmenide* (în particular din partea I) trebuie să plecăm de la reprezentarea pe cât posibil corectă a ideii de predicție care stă în spatele argumentelor lui Zenon și ale monismului eleatic.

Vom proceda în continuare, împreună cu Franco Ferrari, să analizăm versiunea *standard* a „teoriei formelor”¹.

„În încercarea de a ieși din dificultățile în care se mișcă concepția eleatică despre predicție, Socrate îi propune lui Zenon să admită existența unor entități speciale, a căror relație cu lucrurile le-ar putea permite acestora din urmă să posede caracteristici diverse și chiar opuse, fără ca aceasta să fie cauza unor contradicții paralizante. Este vorba de faimoasa ipoteză eidetică, la care deseori se face trimitere atunci când analiștii sunt chemați să indice o teoremă filosofică care să definească esența însăși a platonismului”²

În realitate dialogurile, cu excepția chiar a lui *Parmenide* (și a secțiunii 99 d. ss. a dialogului *Phaidon*) nu conțin o adevărată și proprie expunere sistematică a acestei concepții. Platon se folosește deseori de idei, dar rar le face obiect al unei analize. Pe de altă parte, felul în care ideile sunt invocate ne lasă să înțelegem că o teorie, adică o serie de conținuturi consistente, ar fi fost într-un anumit fel prevăzute. Din această cauză se poate vorbi fie de „ipoteze” sau concepții ale ideilor, fie de o teorie sau de „doctrină”, chiar dacă expresiile acestea din urmă ar trebui folosite cu multă grijă.

Platon i-a reproșat lui *Parmenide* faptul de a fi pus pe același plan (coincidentă) *non fința* cu nimicul (*nulla*), însă este nevoie ca *non fința* să fie gândită ca diversitate, *non fința* nu este în afara ființei, datorită faptului că ființa este neschimbătoare în sine. Ființa nu este nimicul, deoarece de aici trebuie plecat pentru a ajunge la corectitudinea unei concepții metafisice prin care lumea poate fi contemplată ca diversitate. Pentru a fi coerent cu el însuși Platon s-a simțit obligat să comită acest parmenicid. Mai târziu același dualism platonician va fi la rândul său sacrificat de Aristotel. Întorcându-ne la dialogul *Parmenide*, Socrate menționează că n-ar fi nimic extraordinar (*thaumaston*) în a recunoaște că aceeași realitate poate fi asemănătoare și neasemănătoare în virtutea participării la forma asemănării și la cea a neasemănării; de fapt, participarea nu presupune o identificare a realității de care vorbim cu caracteristicile care-i sunt atribuite (128 c-129 b1).

Faptul că la Platon esența ființei este transcendentă lucrurilor, esențele formează Lumea inteligibilă. Ele sunt adevăratele Realități (*Fedru*, 247 c), ce există în sine (*Phaidon*, 75d), și prin sine (ivi, 65c, 78d; *Parmenide*, 133a), esența este substanța (*ousia*, *Theaitetos*, 186d); ea este eternă, fără început și sfârșit (*agheneton kai anolethron*, *Timaios*, 52a); ea este perfectă, pură în mod absolut, ceea ce înseamnă că nu admite niciun element care să-i fie străin (*ibid*). De aceea esențelor trebuie să le fie atribuită existența

lumii sensibile, prin intermediul fenomenului participării (*methexis*), datorită căruia lucrurile sunt constituite conform modelului (*eikon*) Esențelor.

Același principiu explicativ este valabil și pentru alte caracteristici: fiecare din cei mulți postulați de Zenon pot fi dincolo de a fi asemănători și neasemănători și unu și multiplu ș.a.m.d., tocmai în virtutea participării cu corespunctivele forme ale unului și ale multiplului (129b1-e2), fără ca aceasta să fie cauza unor contradicții, din moment ce fiecare entitate „posedă” acel determinat caracter ce le permite să „participe” la formele corespunzătoare, dar cu care nu se identifică. Distincția, implicată în raționamentul lui Socrate, între „este” identitar (al Eleaților) și „este” predicativ sau participativ (al teoriei formelor) ar consimți depășirea *aporiilor* lui Zenon și recunoașterea unei depline demnități a multiplului, reabilitând într-un anumit fel și datul fenomenic.

Care este natura noii entități postulate de Socrate, se-ntreabă Franco Ferrari? Înainte de a răspunde la această întrebare să analizăm în câteva cuvinte terminologia de care se folosește Platon pentru a indica ideile. În realitate, el folosește într-un mod destul de fluid (adică folosește o limbă lipsită de distincții tehnice, care se va impune definitiv numai cu Aristotel), trei concepte: *eidos*, *idea* (*he*) și *genos*, și mai rar *ousia*. Primele două ajung la o dimensiune vizuală, adică au aspectul sau configurarea unui lucru; în limbajul filosofic al lui Platon pot să desemneze un aspect vizibil din punct de vedere intelectual, adică esența (*ousia*) proprie unei determinate realități. Atât *eidos*, cât și *genos* posedă un caracter clasificabil (cel de specie și de gen), care nu este absent în dialogurile din tinerețe), chiar dacă este mult mai prezent în cele posterioare lui *Parmenide*. În analiza sa Franco Ferrari folosește conceptele de formă și de idee pentru *eidos*, în timp ce pentru *genos* face trimitere la „gen”, cu remarcă că valorile conținute în aceste concepte trebuie într-un anumit fel suprapuse sau cel puțin relaționate.³

Unul din punctele de dezacord dintre interpretării dialogului, mai ales în ultima fază a studiilor, rămâne cel referitor la problema referitoare la natura cauzalității exercitate de idei. Acestea sunt rezultatul unui faimos articol al marelui platonician american, de origine greacă, Gregory Vlastos, datorită căruia s-a încetățenit convingerea că ideile, separate și subzistente în ele însele, nu pot cu adevărat să „acționeze” asupra lucrurilor particulare, determinându-le caracterul lor, și că în consecință funcționarea lor cauzală ar fi de natură logică.

Întrucât sunt paradigme perfecte care realizează într-un mod desăvârșit o determinată proprietate, ideile fac posibilă recunoașterea prezenței acestei proprietăți în subiectele pe care le posedă. Sunt astfel în măsură să formuleze judecăți în care proprietatea lor este atribuită unei serii de indivizi. În acest sens formele rezultă principii explicative (rațiuni) pentru modul de a fi al lucrurilor, garantându-le individualitatea (ce este purtătoarea anumitor calități).



Angela Szabo

Ape dulci, acrilice pe pânză, 70x70 cm., 2024

Este clar că pe baza acestor interpretări *participanții* sunt așa cum sunt „nu în virtutea formelor lor”, ci în mod substanțial pentru ei înșiși, ca mod de existență; formele se limitează la furnizarea unui referent care face posibilă stabilirea rațiunii pentru care sunt diferite, așa cum sunt ele de fapt. Cu alte cuvinte nu este frumosul în sine, ideea de frumos, care le face să fie frumoase (datorită faptului că sunt dintotdeauna frumoase); frumosul se limitează să furnizeze un parametru absolut, care-i dă posibilitatea subiectului să se recunoască ca „frumos”⁴.

Orientarea generală, scrie Franco Ferrari, în ce privește cercetările lui G. Vlastos, este diferită. Savanții sunt, de fapt, înclinați să accentueze aspectul activ și generativ al cauzalității exercitate de idei. Un examen sistematic al textelor semnificative a demonstrat că în dialoguri dimensiunea cauzalității (*aitia-aition*) se suprapune aproape complet aceleia de acțiune (*to poloun*) și care se referă la producerea reală a unui efect oarecare.⁵

Nu există rațiuni valide pentru a nu aplica și în cazul ideilor principiul pentru care cauza este în principal o cauză activă care produce în mod real efecte scontate. Dar dacă este astfel, trebuie să recunoaștem că participarea particularității lucrurilor la forme nu este numai un principiu explicativ la care poate face apel subiectul cunoscător.⁶

În rest, dificultățile pe care le naște relația participativă dintre idei și lucruri, despre care prima parte a dialogului *Parmenide* este mărturia cea mai importantă, sunt toate legate de o considerație reală și nu numai „logică” a acestei participări.

Introducerea formelor inteligibile, concludă F. Ferrari⁷, are scopul de a depăși aporiile eleatice ale predicției. Strategia platoniciană constă în postularea existenței unor entități care sunt lipsite de contradicțiile ce privesc lucrurile sensibile, și care în același timp fac posibilă pentru cele din urmă conservarea unei naturi contradictorii. Individul particular poate continua să fie în același timp unu și multiplu, asemănător și neasemănător, adică să posede caracteristici opuse, fără ca aceasta să genereze contradicții imposibile, din moment ce el nu se identifică cu totul cu aceste caracteristici, ci numai se limitează să *participe*.⁸

Socrate ajunge să spună că predicțiile opuse, proprii lucrurilor sensibile, sunt un fapt cu totul natural și, ca atare, nu ne pot surprinde cu adevărat. Minunea s-ar naște tocmai în momentul în care le-ar fi atribuite predicte opuse formelor, adică dacă ideea de unu ar rezulta multiplă, cea de neasemănare, neasemănătoare ș.a.m.d. (129 b6-c3).

Acum putem observa că Platon ar fi transferat exigența de non-contrarietate a multiplului ipotizată de Zenon ideilor, fiecare din ele fiind dotate cu un set de proprietăți care fac trimitere la ființa eleatică.⁹

Fiecare formă este auto-identică, non-contradictorie, existentă în ea însăși, absolut unitară, permanentă și care se exprimă în forma sa cea mai pură. Dincolo de aceasta, ideea platoniciană este non-corporală și deci inteligibilă, în timp ce ființa parmenidiană nu pare să fie dotată cu aceste caracteristici. Este vorba de motive legate de paralelismul de care am amintit mai sus: ideile sunt deci posibil de cunoscut datorită facultăților intelective sau a funcțiilor lor, proprii sufletului omenesc (care se numesc *logos*, *logismos*, *noesis* sau *nous*), adică sunt inteligibile sau, ca să folosim o metaforă prezentă în dialoguri, „sunt vizibile din punct de vedere intelectual”.

În orice caz, despre ele se poate avea o cunoaștere adevărată (*episteme*), în timp ce particularitățile lucrurilor rezultă că sunt de domeniul opiniei (*doxa*)¹⁰.

Lucrurile sensibile nu sunt obiect al științei, ci obiect al opiniei. Cunoașterea prin opinie este o cunoaștere obscură, deși poate fi o cunoaștere adecvată, de la opinie cunoașterea se ridică înspre *episteme*, adică înspre cunoașterea științifică.

Prezența împreună a acestor caracteristici care definesc capacitatea ontologică a ideilor ce depind de motive care fac trimitere la noțiunea parmenidiană de ființă a făcut ca mai mulți savanți să-i atribuie lui Platon o formă de „parmenidism”, limitată tocmai la versiunea standard a teoriei ideilor. Problema este importantă și merită examinată.

În concluzie, putem spune că Platon duce la limită procedeul socratic de izolare logică a conceptelor prin definiție, considerând că ideile, principiile formează o lume în sine și prin sine, independentă de lumea lucrurilor. Ideile constituie esența lucrurilor perceptibile, dar întrucât ideile sunt transcendente acestor lucruri, lucrurile întrucât își au esența în afara lor, ele mai mult nu există decât există. Ceea ce își are temeiul nu în sine, ci în altul este *cvasi-non existent*, lucrurile sunt copii, reflexe palide ale Ideilor, adică ale esențelor eterne. Ideile fiind în și prin sine se situează într-o regiune ontică autonomă, ele sunt pure, perfecte, imuabile și eterne.

Ideile platoniciene au ceva din extazul pietrificării ontice a ființei parmenidiene. Întrucât ele reprezintă esența individualelor empirice, sunt model, prototip, paradigmă a lucrurilor. Lucrurile nu există decât în măsura în care acestea „participă” la prototipuri.

Astfel Platon operează o ruptură ontologică între esență și aparență, temei și întemeiat, principiu și lucruri. Regatul ontic al ideilor este singurul care posedă existență veritabilă, întrucât este o lume a esențelor pure. Lumea prototipurilor este ordonată ierarhic, piramidal, în subordinea ideii supreme de Bine.

Obiectul științei platoniciene sunt ideile (*eidōs*-urile), adică esența (universalul). Știința nu poate fi decât o știință a universalului. Cunoașterea dianoetică este o cunoaștere discursivă, analitică, demonstrativă. Prin dialectică se realizează o cunoaștere intuitivă, contemplativă. Cunoașterea ideilor pure este un act de pură intuiție. Pentru Platon generalitatea esențială, universalul este transcendent existenței empirice și ființează standardizat. Universalul este conceput ca substanță. Cu Platon acest cuvânt s-a afirmat în filosofie; el i-a conferit diferite semnificații, în particular pe cel de Ființă: în *Theaitetos* (185 c) găsim *ousia* și *me einai* = a fi și a nu fi, în spiritul primei semnificații de Esență eternă (*eidōs*), de realitate metafizică transcendentă lumii sensibile.

În dialogul *Sofistul* (247d-256d), Platon pune la vârfurile Esențelor *cinci* din ele, care sunt numite *Genuri supreme*, care sunt *Ființa* care este (*to on*), Mișcarea (*he kinesis*), Repausul, în sens de stabilitate (*he stasis*), Identitatea (*tauton*), Alteritatea (*to*

heteron), contemplată ca diversitate. Platon exprimă în sine *ce este*, Esența, sau cu adjectivul (*autos*), el însuși, sau cu formula (*ho esti*), ceea ce este.

Așa cum vom vedea mai departe în dialogul *Parmenide*, pentru Platon Ființa adevărată este esența (*eidōs*-ul), care prin urmare este universalul, împreună unu și multiplu (162a-b).

În Anexa V, la traducerea dialogului *Parmenide*¹¹, filosoful român Andrei Cornea¹² se întreabă dacă Platon a avut două teorii ale formelor?

«Întrebarea noastră inițială: de ce Platon numește formele „forme” are, deja, un anumit răspuns: *eidōs* mai ales - alături de sinonimele *paradeigma* și *idea* - este cuvântul tehnic cel mai utilizat pentru a semnifica conceptul de „model” și era firesc să fie utilizat, de vreme ce, așa cum am văzut, metoda epistemologică a lui Platon este de tip „modelator”. La aceasta, mai trebuie adăugat următoarele:

Cum se observă, metoda lui Platon se desfășoară în *doi timpi*: primul constă în confecționarea modelului vizibil, ceea ce conduce la prezența unor *éide* vizibile; aceasta este sarcina facultății spiritului numite *dianoia*, pentru care modelul și modelarea reprezintă un scop. Urmează introducerea modelului în lucruri și justificarea sa. *Eide* își „ascund fața strălucitoare”, deoarece „intră” în lucruri. Modelul devine acum numai o treaptă, iar facultatea respectivă a spiritului va fi *noesis* sau *nous*.»¹³

«Teoria formelor I este inițial o teorie a cunoașterii, care pornește de la metoda geometrică a modelării, scrie Andrei Cornea, prin figuri vizibile și continuă prin analiza logică (dialectică) a conceptelor. Finalitatea este deci cunoașterea realului prin determinarea structurilor logice, ceea ce se realizează prin introducerea *éide*-lor în lucruri, ceea ce - dacă reușește - justifică validitatea ipotezei modelului. În decursul ei, atât modelele vizibile cât și structurile omologe descoperite ale realului sunt numite *éide*, ceea ce poate crea unele confuzii, dar, după clarificare, teoria este perfect coerentă.

Teoria formelor II, continuă Andrei Cornea, este o metafizică, pentru care *éide* sau *paradeigmata* sunt arhetipuri („modele”) divine ale lucrurilor, aflate dincolo de ele și în separare. Ea este totodată o teologie, deoarece Zeul a creat lumea privind arhetipul (numit în *Timaios* 48 e), chiar pleonastic, *paradeigmatos éidos*, adică „o formă a modelului”) sau a creat chiar arhetipul, ca în Cartea a X-a a *Republicii*. Cele



Angela Szabo Carpe Diem, acrilice pe pânză, 90x60 cm., 2017

două teorii ale formelor există uneori în paralel în același dialog, precum în *Phaidon* sau în *Republica*. Altele, precum în *Timaios* sau în *Banchetul*, numită teoria formelor II este prezentă explicit, după cum în *Sofistul* sau *Philebos* predomină masiv teoria formelor I.»¹⁴

Răspunzând pozitiv la întrebarea inițială Andrei Cornea este singurul din comentarii lui Platon care a reușit să decripteze în mod inovativ o nouă dimensiune a metafizicii platoniciene.

Note

- 1 Formă, *eidōs* (to), esența, ideea, genul, specia; în latină *species, forma, essentia*.
- 2 O bună introducere la teoria ideilor este furnizată de W. D. Ross (1989), *Platon e la teoria delle idee*, tr. it., Il Mulino, Bologna (Orig. Oxford 1951), în Franco Ferrari, *Introduzione*, op. cit., p. 34.
- 3 Dincolo de conceptele enumerate mai sus, pentru a indica ideile, Platon se folosește de o serie de expresii cu caracter formulativ. Cea mai cunoscută este aceea care constă în substantivarea neutruului adjectivului corespunzător, pentru care ideea de frumos va fi desemnată cu formula *auto to kalon* (frumosul în sine), aceea de bine, cu expresia *auto to agathon* ș.a.m.d. (cfr. exemplul 134b14-c2). Destul de des folosește sintagma cu valoare de întărire a expresiei *ho estin anomoiōn* (129a2), adică faptul că „ceva este cu adevărat neegal”. Platon se folosește și de nume abstracte la feminin, întărite nu la întâmplare: de exemplu, *ante ho anomoiotes* (asemănarea însăși), *aute he hosiotes* (sfîntenia). Cfr *Parmenide*, 131a1-3.
- 4 Vlastos Gregory, *Reasons and Causes in the “Phaidro”*, în Id. *Platonic Studies*, Princeton Univ. Press, Princeton, pp. 76-110, 1973.
- 5 Este simptomatic cazul dialogului *Hippias minor* 296 e și 297 a și mai ales a lui *Philebos* 26 e. Interpretarea corectă a acestor texte este furnizată de Natali, C., (2003), *La forma platonica è una causa formale?*, în G. Damschen-R. Enskat - A. G. Vigo (ed.) *Platon und Aristoteles sub ratione veritatis*, Festschrift für W. Wieland zum 70. Geburtstag, Vandenhoeck -Ruprecht, Gottingen, pp. 158-73.
- 6 Statutul formei este deci în același timp „explicativ” și „genetic”. Cfr. Pradeau J.F. (2001), *Les formes et les réalités intelligibles. Usage platonicien du terme eidōs*, în Id. (ed.) *Platon: les formes intelligibles*, PUF, Paris, pp. 17-54); un eveniment real, ar fi problematic în afara multor aporii.
- 7 Franco Ferrari, op. cit. pp. 9-161
- 8 În acest sens, participarea își asumă complexitatea particularităților, permițând fiecăreia din ele să dobândească multe proprietăți (chiar opuse între ele): cfr. Silverman, A., (2002), *The Dialectic of Essence. A Study of Plato’s Metaphysics*, Princeton Univ. Press, Princeton.
- 9 Despre transferul exigenței de non-contrarietate a lucrurilor la forme cfr. Aronadio, F. (1985), *Der Platonismus in der Antike*, Bd. 5; Fromman-Holzboog, Stuttgart- Bad Connstatt.
- 10 Cu adevărat, perfecta cunoaștere a ființei este posibilă așa cum rezultă din faimoasa afirmație parmenidiană relativă la imposibilitatea cunoașterii absolute a non-ființei, cfr. fr. 2,7-8); „a putea cunoaște ceea ce nu este, este imposibil, și în același timp nu l-ai putea nici defini”. Cunoașterea proprie a ființei parmenidiene este, în orice caz, o cunoaștere care nu depinde de necorporalitate.
- 11 Platon, Opera integrală, vol III (*Cleitophon, Republica*), Humanitas, Buc., 2022
- 12 Text ce face parte din lucrarea lui Andrei Cornea, *Filosofie și cenzură. Cazul Platon*, Humanitas, București, 1995, pp. 91-99.
- 13 Ibid., op. cit., p. 433.
- 14 Andrei Cornea, *Filosofie și cenzură. Cazul Platon*, op. cit. p. 437

Isabela Vasiliu-Scraba

Mircea Eliade despre Rudolf Bultmann (I)

Motto: „Omul modern a suprimat în el creștinul, nu și păgânul” (Mircea Eliade)

La vremea când Rudolf Bultmann să fi avut vreo 77 de ani, Mircea Eliade, în calitate de subtil filosof al religiilor, notează într-unul din caietele sale că demersul fostului profesor de teologie în scopul „demitologizării” lui Iisus Hristos ar face corp comun cu stilul epocii total dominată de arta non-figurativă: „Este același stil de gândire, aceeași experiență fundamentală a Lumii” (M. Eliade, *Jurnal*, 10 mai 1962).

Experiența de gândire ar trimite către religiozitatea arhaică (vezi Mircea Eliade, *Anamnesis la Brâncuși*), sau către ideea străveche și universal răspândită a posibilității re-trăirii Zilei din-tâi a creației.

În Evanghelii, pe teologul luteran l-ar „aga-sa” – scrie Eliade – „imaginile și simbolurile solidare unei cosmologii arhaice definitiv depășite (spune Bultmann) prin descoperirile științifice urmărite încă din Renaștere” (M. Eliade, *Jurnal*, 10 mai 1962).

Teologul care predase Noul Testament la Universitatea din Marburg asociase imaginile biblice ale vieții lui Iisus cu neautenticul imaginilor desuete supraviețuind în academismul începutului de secol. Perpetuarea unor imagini care ar fi trebuit să fie abolite ar fi împiedicat „artistul să poată fi confruntat cu prospețimea

unei Lumi noi, neperceptă încă, Lumea așa cum se prezenta în prima zi a Creației” (*op.cit.*).

Dintr-o astfel de asociere cu arta non-figurativă a începutului de secol, filosoful religiilor trage o concluzie surprinzătoare: anume, că artistul vede doar prospețimea Lumii, nu și „figura” ei. De aici se ivesc două probleme: ori timpul epifaniei nu a sosit încă pentru artist, ori lumea *n-are într-adevăr „chip”* (sublinierea lui M.E.).

Cu o lună înainte consemnase în același caiet că a citit integral, pentru prima oară, lucrarea lui Kierkegaard, *The Point of View for My Work as an author*, unde scriitorul declară că este în exclusivitate un autor religios. „Dacă aș scrie într-o zi o interpretare similară a cărților mele – notează Eliade – aș putea să arăt: a) că există o unitate fundamentală a tuturor operelor mele; b) că opera științifică ilustrează concepția mea filosofică, și anume că există un sens profund și semnificativ în tot ceea ce se numește *religie naturală* și că acest sens interesează direct omul modern” (M.E., 13 aprilie 1962).

Caduce la Kierkegaard îi par încercările de a demonstra că Danemarca, deși creștinată, nu era creștină. Astfel de constatări sunt astăzi atât de evidente, încât e inutil să mai fie demonstrate, cum o fac „atăția teologi contemporani” (M.E.).

Ceea ce este cu adevărat important de subliniat este, după Eliade, auto-înșelarea „omului modern, radical secularizat, care se crede sau se vrea ateu, areligios, sau cel puțin indiferent”



Angela Szabo

Haiku, acrilice pe pânză, 70x50 cm., 2022

(M.E.). La mijloc este o auto-înșelare, fiindcă „nu a reușit încă să-l abolească pe *homo religios* care este în el: nu l-a suprimat (*dacă a fost vreodată*) decât pe *christianus*. Aceasta vrea să spună că rămâne *păgân* fără să o știe. Aceasta semnifică, de asemenea, și un alt lucru: o societate areligioasă nu există. În ce mă privește, cred că nici nu poate să existe și că, dacă ea s-ar realiza, ar pieri după numai câteva generații, de plictiseală, de neurastenie sau printr-o sinucidere colectivă...” (M. Eliade).

Despre români (în particular) părerea marelui istoric al religiilor a fost limpede exprimată într-una din nuvelele sale: Ei ar fi niște „întârziați pe drumul mântuirii” (vezi Isabela Vasiliu-Scraba, *Harismele duhului sfânt și fotografia veche de 14 ani*, în „Acolada”, Satu Mare, decembrie 2020).

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Andrei Marga

Noua metafizică. Controversa Dieter Henrich – Habermas

Termenul de „metafizică” îl datorăm lui *Aristotel*, dar și discipolilor săi, mai exact lui Andronicos din Rodos. În cartea *Stagiritului*, care a primit postum titlul de *Metafizică*, se vorbește de cunoașterea cuprinzătoare a realității, a realității ca atare, chiar de cunoașterea realității supreme. Uneori disciplina este numită „filosofia primă”. În limba greacă „metafizică” semnifică ceea ce vine după fizică. Nu este însă nici astăzi clar dacă, la originea denumirii, este vorba de ceea ce vine după în ordinea predării în liceum-ul creat de *Aristotel*, în ordinea editării scrierilor acestuia sau în ordinea conceptuală – disciplina care conceptualizează după ce fizica și-a încheiat demersurile. Tradiția a consacrat acest ultim înțeles al metafizicii, drept cunoaștere a realității de dincolo de cea explorată de fizică.

Nu evocăm aici istoria filosofiei. Menționez doar că metafizica a fost scoasă de pe tapet, sub aspectul pretențiilor de a oferi cunoaștere la concurență cu științele, de către *Hume* și apoi *Kant*. *Critica rațiunii pure* (1783) a respins pretențiile de cunoaștere ale metafizicii, găsim în ea argumente vulnerabile, antinomii insolubile și deducții false, dar a păstrat-o ca bază a moralei. *Hegel* a socotit metafizica mai curând o metodă – dar una incapabilă să cuprindă întregul contradictoriu al existenței, inferioară oricum dialecticii. Discipolii celor doi au împins metafizica în zona vestigiilor desuete ale tradiției filosofice și au scos-o practic din centrul actualității.

Între timp, așa cum arată datele istoriei (vezi *Andrei Marga, Introducere în filosofia contemporană*, Compania, București, 2014), *Auguste Comte* a tras cortina delimitând trei faze în evoluția spiritului – religioasă, metafizică și pozitiv-științifică – și a anticipat viitor doar ultimei. *Kierkegaard* nu i-a mai dat importanță, socotind că veritabila problemă a reflecției este sensul existenței individuale. *De Biran* a proclamat eu-l ca bază a obiectivităților umane și introspecția ca metodă. Doar *Bolzano* a mai încercat să articuleze „transcendentalismul logico-metafizic” ieșind din cadrele kantiene. *John Stuart Mill* a postulat originarea în experiență a întregii cunoașteri și a făcut superfluă metafizica. *Nietzsche* a dat interpretarea istoriei ca manifestare a „voinței de putere”. Sesizând nevoia ființei umane de a se raporta la întregul lumii, *Peirce* a făcut ultima încercare de a elabora metafizica – pe care o concepe ca „metafizică a evoluției”.

La începutul secolului al XX-lea atitudinea filosofilor caracteristică față de metafizică a fost mai curând circumspectă. *Wittgenstein* și-a dat seama de rolul ei istoric, dar a rămas reticent, iar discipolii săi, *Schlick* și *Carnap*, au atacat-o

ca falsă cunoaștere și au lansat scientismul epocii noastre. Acesta a fost corectat prin contact cu pragmatismul american și fenomenologie (*Quine, Rorty* etc.), dar nu a revenit la recunoașterea metafizicii ca disciplină. *Horkheimer* și *Adorno* au opus metafizicii cunoașterea factuală și au socotit-o evadare din fața realelor dificultăți ale vieții.

Dintre filosofii de referință, *Husserl* și *Heidegger* și-au dat seama că, odată cu ostracizarea metafizicii, se scoate din discuție un instrument caracteristic omului în străduința de a imprima vieții sens uman: „rațiunea (gândirea)”. Ei au pledat pentru a-i delimita din nou competențele. Numai că *Husserl* nu a mai legat „rațiunea” de restul reproducerii umane a vieții, iar *Heidegger* a tins să suprapună „gândirea” cu „poezia”. Autorul *Caietelor negre* (2014-2021) a pledat cel mai convingător pentru pentru revenirea filosofiei la „gândire”, dar nu a diferențiat-o suficient.

Aici suntem astăzi în ceea ce privește situația metafizicii. Totodată, suntem după trei tranziții în filosofia contemporană. La sfârșitul anilor șaizeci s-a desfășurat în filosofie „tranziția de la paradigma subiectului istoriei la cea a comunicării”, pe care *John Rawls*, *Apel* și *Habermas* o reprezentau cel mai profilat, pe umerii lui *Vico*, *Peirce*, *Wittgenstein*. La începutul anilor nouăzeci a început să se întrezărească „tr trecerea de la paradigma



Angela Szabo Furând un strop din curcubeu, acrilice pe pânză, 90x60 cm., 2015



Angela Szabo Copiii Pământului, acrilice pe pânză, 70x70 cm., 2024

comunicării la cea a conștiinței de sine”, cu Dieter Henrich, Manfred Frank, pe umerii unor înnoiri în studiul folosirii limbajului și neuroștiințe. În răstimp a avut loc „tr trecerea de la abordarea lumii în sine la recunoașterea acțiunilor ca și cheie a realităților”, cu Habermas și Brandom, ce sunt la originea unui nou elan în spațiul generalizărilor de mare anvergură, pe umerii lui *Hegel*, *Max Weber* și *Parsons*.

Merită examinată fiecare dintre aceste treceri, căci fiecare este instructivă în ceea ce privește situația și perspectivele filosofiei din zilele noastre. Despre prima am scris în alte locuri (*Introducere în filosofia contemporană*, 2014). A treia este chiar curentul în care mă încadrez deliberat (*Vocația gândirii*, Rao, București, 2024). Mă opresc însă, aici, pe scurt (detaliat în *Filosofia lui Habermas*, Editura Academiei Române, 2022), la a doua trecere - de la paradigma comunicării la cea a conștiinței de sine, căci ea a pus direct în trebă privind soarta de azi a metafizicii. Caut să dau, totodată, răspunsul meu.

Cel mai profilat exponent al acestei treceri a fost Dieter Henrich. Opera sa este plină de inițiative în jurul a trei centre de greutate: recuperarea subiectivității ca temă, reinterpretarea idealismului clasic german pe baza a noi documente și relansarea metafizicii.

Recuperarea subiectivității este realizată de Dieter Henrich prin reinvestigarea arhivelor idealismului clasic german. Observațiile sale sunt de mare pondere. El consideră că, totuși, *Kant* a sesizat mai bine esența rațională a omului și a deschis calea unei „ontologii a subiectivității” pusă în slujba fundamentării eticii. Fenomenul pe care, de atunci, idealismul german a construit a fost cel al „conștiinței de sine (Selbstbewusstsein)”. Se poate duce însă mai departe „principiul autonomiei rațiunii”, iar Dieter Henrich își propune tocmai aceasta. Este nevoie, însă, de exploatarea teoriei lui *Hegel* a „moralității obiective”. Acum conceptul „autonomiei rațiunii” se dovedește a fi o cucerire definitivă, de care conștiința modernă este legată. Legătura poate fi făcută mai departe, pe umerii lui *Max Weber*, care a dat o metodologie de sine stătătoare, ce are ca principiu unificator un anumit concept al omului ca ființă rațională. Aici rațiunea nu este privită ca funcție a vieții, ci viața este considerată plecând de la exigențele rațiunii, iar metodologia și etica sunt ancorate în antropologie. „Pentru *Max Weber*, omul ca esență rațională, omul ca personalitate posibilă și omul ca purtător și obiect al științei comprehensive



Angela Szabo Călăuză printre lumi, acrilice pe pânză, 90x60 cm., 2016

este unul și același concept” (Dieter Henrich, *Die Einheit der Wissenschaftslehre Max Webers*, J.C.B.Mohr Paul Siebeck, Tübingen, 1952, p. 110). În propoziția max weberiană „orientarea conștiință în lume este esența personalității, așadar scopul ființării umane” Dieter Henrich vede noua formulare a „imperativului categoric”: „străduiește-te să devii personalitate, crează claritate cu privire la semnificațiile acțiunilor tale și rămâi, atunci când ai ales un ideal rațional, credincios ție însuși, acționează, așadar, în consecința a ceea ce ai voit. Numai așa tu, tu care ești un om, te vei deosebi ca om de ceea ce ai în comun cu tot ceea ce este real” (p. 113).

Dieter Henrich a observat apoi că Schiller, cu conceptul „frumuseții ca libertate în înfățișare (Freiheit in der Erscheinung)”, are meritul de a fi descris „conștiința de sine a subiectivității în experiența frumosului altfel și mai obiectiv” (*Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*, în „Zeitschrift für philosophische Forschung”, XI, 1956, 4, p. 536). Schiller a venit dincoace de Kant, dar și de Hegel, căruia i-a împrumutat conceptul de „conciliere (Versöhnung)” și în raport cu care a dat o semnificație mai cuprinzătoare „iubirii (Liebe)”, socotind-o legătura între „rațiune (Vernunft)” și „sensibilitate (Sinnlichkeit)”.

La recuperarea subiectivității Dieter Henrich a adăugat scoaterea din neglijare a „problemei ontoteologice” arătând că nu este doar o problemă teologică. Așa cum Eu-l nu poate fi gândit fără a-i asuma existența, la fel stau lucrurile în cazul Binelui (Gut), în sensul că cine îl gândește își asumă realitatea sa (*Der ontologische Gottesbeweis*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1960, p. 266). Filosofia, în orice caz, are de reluat problema ontoteologică, tocmai pentru a întregi cunoașterea.

Reinterpretarea idealismului german este marea operă istorico-filosofică a lui Dieter Henrich. De la început el a obiectat cercetărilor existente cu privire la Hegel că nu dau seama de ceea ce acesta a încercat pentru ultima oară – să înțeleagă împreună știința, societatea, conștiința și lumea (*Hegel im Kontext*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967). Teza sa este că Hegel a început edificarea propriei filosofii după întâlnirea

cu Hölderlin, căruia îi datorează „impulsul de a ajunge la propria gândire”, așadar „decizia de a fi el însuși (Selbstsein)”.

Faptul „existenței de sine (Selbstheit)”, a fost, însă, pus în valoare într-un mod salutar de către Fichte. Teza lui Dieter Henrich este că Fichte a revelat o nouă formă de experiență, ce a intrat în conceptualizările modernității: „el a înțeles că ceea ce este omul și ceea ce poate fi se decide numai de omul însuși și în el însuși” (*Selbstverhältnisse*, Reklam, Stuttgart, 2001, p. 82). Unitatea Eu-lui este în însăși „constituția” sa și nu se reduce la „ochiul intern” al conștiinței.

Cum se știe, odată cu Hobbes, Newton, Descartes, Spinoza, gândirea modernă s-a organizat în jurul „afirmării de sine (Selbstbehauptung)”, la care a adăugat, din moștenirea stoicilor, cum Dilthey a observat, „intimitatea cu sine (Vertrautheit mit sich)”. Ambele concepte trebuie luate acum în considerare dacă vrem să explicăm gândirea modernă. Aceasta este, în orice caz, orientată astfel încât conține un „drum către interior (Weg nach innen)”, dar nu în sensul că „drumul trece complet în interior, ci în sensul că se întemeiază pe acest drum și nu este fără el” (p. 101). Gândirea modernă aduce conștiința că subiectivitatea își poate asigura împlinirile din resursele proprii.

Dieter Henrich reconstruiește deducția transcendentă din *Critica rațiunii pure* și pătrunde în spatele tematizării apercipției transcendente și sintezei Eu-lui, în sfera subiectivității, spre „identificarea a ceea ce face din subiectul cunoașterii actorul unei activități în așa fel încât din el rezultă activitatea reflecției, în virtutea căreia se produc conștiința de sine și, cu aceasta, conștiința” (p. 91). Kant nu a ajuns destul de departe, căci nu a sesizat că identitatea conștiinței de sine include reguli.

Pe alt plan, Dieter Henrich observă că viața din zilele noastre ne trimite la a lua în seamă automodelarea ei și la a considera întregul realității. De „relația cu sine (Selbstverhältnis)” și „raportarea la întreg (Ganzen zu gewinnen)” avem imperativă nevoie astăzi, iar punctul de sprijin îl găsim la Hölderlin, care are importanță filosofică de sine stătătoare, nu numai ca precursor al lui Hegel. Dieter Henrich valorifică un

text marginalizat (*Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken 1794-1795*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1992), în care Hölderlin înaintează spre o abordare a subiectivității concentrată asupra „conștiinței de sine”, pe care o suprapune cu „forma raportării la sine cunoscutoare”, și orientează astfel reflecția spre tematizarea „raportării la sine (Selbstbezug)”.

Relansarea metafizicii pe baza „conștiinței de sine” este creația de importanță istorică a lui Dieter Henrich. El vede originea filosofiei în „mirare (Verwunderung)” și „grijă (Besorgnis)” și vine pe cursul filosofiei până în punctul în care filosofia atinge acea treaptă a Aufklärung-ului, din *Critica puterii de judecată* a lui Kant, pe care „rațiunea (Vernunft)” este capabilă să facă temă din ea însăși. Pe această treaptă reflexivitatea asigură nu doar „eliberarea rațiunii de înșelările ei, ci eliberarea rațiunii de înșelarea care este rațiunea însăși” (*Fluchtlinien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982, p. 51). Ajuns în acest punct, Dieter Henrich readuce în actualitate optica lui Platon asupra filosofiei ca rezultat al nobilului efort de a urma calea rațiunii până la capăt, pe care îl echivalează cu auto-luminarea rațiunii (Selbstaufklärung der Vernunft) și, mai departe cu reafirmarea „gândirii care este vie și este, totuși, filosofie” (p. 60).

Ideea „auto-luminării rațiunii” Dieter Henrich o aplică situației din timpul nostru, în care nu s-a găsit o concepere coerentă a modurilor de gândire rațională divergente. Asumpția sa este că există a relație fundamentală între „înțelegerea de sine (Selbstverständigung)” implicată în înțelegerea curentă a lumii de către noi și diferitele „moduri de gândire rațională”. Aici, în această relație, religia își are rădăcina, iar pe traseul religiei, la un moment dat, se desprinde filosofia. Ambele sunt „semnificări ale vieții” izvorâte din acea „relație fundamentală”, ce include „conștiința de sine”. Fiecare își constituie propria „tradiție”, iar astăzi trăim o izolare a tradițiilor diverse unele de altele. De altfel, modernitatea are și tendința de „înlocuire a tradițiilor”.

Dieter Henrich relansează metafizica în baza maximei lui Fichte: „viața conștientă nu este nimic altceva decât absolutul ajuns la conștiință (Einsicht) și confirmarea acestei conștiințe într-o



Angela Szabo

Evolution, acrilice pe pânză, 100x150 cm., 2013

viață care a devenit un întreg” (p. 180). El cheamă la ducerea căutărilor rațiunii până la identificarea temeiurilor ultime și dezvoltă chemarea lui Kant, din *Ce este iluminismul?*, „sapere aude!”, în deviza „speculari aude!” formulată astfel: „ai curajul de a gândi dincolo de lumea ta pentru a o înțelege și a te înțelege pe tine înăuntrul ei!” Reluarea metafizicii în situația de astăzi o socotește „ceva la care nu se poate renunța” (*All-Einheit. Wege eines Gedankens in Ost und West*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1985, p. 8). Metafizica ne implică, de situația ei atâră acum soarta noastră.

Chiar problemele noastre, ca trăitori ai acestui timp, ar trebui să ne determine la relansarea celei mai pretențioase forme de gândire. „Temeiul” metafizicii stă în nevoia de „unitate” a experienței, care se poate satisface numai identificând „conținuturi ale ideilor care sunt universale și nu sunt, așadar, relative la a fi gândit” (*Bewusstes Leben*, Reklam, Stuttgart, 1999, p. 107). În însăși „subiectivitatea” ce nu se reduce la cea a persoanei, și nici la persoană, și orientează „viața umană” este plasată „provocarea metafizică”.

Filosofia este readusă de Dieter Henrich la explorarea subiectivității, după un lung ocol prin concentrarea asupra cunoașterii, apoi asupra praxisului, mai recent asupra intersubiectivității (și comunicării). El vrea să închidă cele două secole scurse de la idealismul clasic german, care s-a concentrat asupra „cunoștinței în virtutea căreia stăm, originar, într-o relație cu noi înșine” (p. 49). Nu este vorba de a relua ceea ce au făcut, la Berlin, Fichte, Hegel și Schelling pentru a deriva ceea ce este din Eu, ci de „contururile unui program în contrast” (p. 50), bazat pe științele și experiențele timpului pe care-l trăim. Va trebui luată în seamă, firește, „intersubiectivitatea”, așa cum aceasta s-a cercetat în ultimele două secole, fără însă ca „subiectivitatea” să fie trădată. În mod explicabil, nu se poate prezenta încă o „filosofie completă a subiectivității”, dar se pot formula teze pentru aceasta.

Sensibil ca de obicei la înnoiri, Jürgen Habermas a comentat demersurile pentru relansarea metafizicii plecând de la autonomia „conștiinței de sine (Selbstbewusstsein)” datorate foarte cultivatului său prieten (*Rückkehr zur Metaphysik? Eine Sammelrezension*, în „Merkur”, 10, 1985). El era de părere că în mod cert Dieter Henrich a explorat cel mai competent mișcarea de gândire de la Kant la Hegel și a lămurit mai precis ca niciodată miezul inițiativelor idealismului german. Spre deosebire de eforturile lui Robert Spaemann, care a recuperat metafizica în mod direct, restabilindu-i vechi categorii (*Die Frage Wozu. Geschichte und Wiederentdeckung der teleologischen Denkens*, 1981), Dieter Henrich urmărește același scop, dar alege „conștiința de sine” ca punct de plecare.

Observația cheie a lui Habermas este că, stăruind asupra „experienței intuitive a conștiinței de sine precum asupra unui prezent indiscutabil al temeiului ultim”, Dieter Henrich se expune la obiecții puternice, ce derivă din faptul că subiectivitatea trebuie să se ia pe sine ca obiect. El își închide, deja prin punctul de plecare, accesul la sfera „spiritului obiectiv” pe care Hegel a explorat-o și se opune cursului filosofiei spre failibilism și, astfel, spre o relație pozitivă cu științele.

La severa recenzie a lui Habermas, Dieter Henrich a reacționat și a căutat „să lămurească un concept de metafizică ce este legat de proiectul modernității” (*Was ist Metaphysik – Was Moderne? Zwölf Thesen gegen Jürgen Habermas*, 1985). Din capul locului, el este de acord cu

Habermas că o conotație a „metafizicii tradiționale” – care o leagă de o cunoaștere a temeiurilor ultime ale propozițiilor normative ale moralei – nu mai poate fi recuperată. El apără, însă, ideea unei alte metafizici: o „metafizică a ideii încheierii (des Gedanken eines Abschlusses)” (*Konzepte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987). Tezele sale desfășoară polemic această metafizică.

Să rezumăm cât mai strâns argumentele lui Dieter Henrich în favoarea metafizicii pe care o propune: a) metafizica ține de raportarea inevitabilă a subiectului la întregul lumii, este „o chestiune de rațiune și, ca atare, o chestiune de umanitate” și se sustrage „criticii” dinspre Kant; b) metafizica își are originea în „viața conștientă”, chiar în „spontaneitate”, și nu mai ridică pretenția infailibilității în raport cu evoluția cunoașterii; c) în orice cogniție sau reflecție a omului intervine inevitabil întrebarea „ce sunt eu?”, ce stă pe o prestație sintetică a conștiinței care face posibile toate celelalte prestații; d) actele de vorbire prin care se operează „autodescrierile” nu permit toate și totdeauna o „întemeiere” constrângătoare și nu prezintă „totalitatea armonioasă” pe care si-o asumă conceptualizarea lui Habermas; e) există o reflecție înțeleasă ca „luare de distanță față de tendințele inițiale de comprehensiune și autodescriere”, ce nu se satisface cu conștiința teoriilor și interpretărilor, datorată ea însăși modernității, chiar dacă procedează „speculativ”, așa cum Kierkegaard, Heidegger și Sartre au observat; f) presuposițiile asumate odată cu „discursurile” nu se lasă reduce la discursurile însele; g) există o variantă „postmodernă” a metafizicii, pe care odinioară Montaigne a reprezentat-o, ce constă, în fapt, dintr-o „gândire asupra gândirii noastre”, și transcende universalismul de felul celui din „pragmatica universală” a lui Habermas; h) noile teoreme din analiza limbii aduc neîndoiește clarificări binevenite ale vechilor probleme filosofice, dar rămâne îndoiește că ele pot fi asumate, împreună cu Habermas, drept indicii ale unei „schimbări de paradigmă” în filosofie; i) o efectivă schimbare s-a petrecut însă în filosofia anglo-saxonă: Thomas Nagel a atras atenția că „subiectivitatea” se explică altfel decât prin modul de folosire al persoanei întâia singular, H.N. Castaneda, John Perry, David Lewis au arătat că relația cu sine a predicatelor joacă rolul cheie în lămurirea folosirii limbii, Sidney Shoemaker a dovedit că „referința” este posibilă doar sub asumția unei „autodescrieri”, ce presupune „conștiința de sine” a subiectului, alții au adus argumente pentru a dovedi că folosirea conceptului de „adevăr” presupune raportarea la sine a subiectului etc.), toate contribuind la concluzia că „problemele autodescrierii și, cu acestea, ale conștiinței de sine nu mai pot fi decise în prealabil în favoarea interacționismului lingual”; j) comunicarea nu se dispensează de „subiectivitate” și nu poate înlocui conceptual „subiectivitatea”, „întrucât capacitatea limbii se poate desfășura numai sub condiția unei relații cu sine ce se produce spontan”; k) înaintea „comunității politice”, pe care Habermas o derivă din cercetarea lui Hegel, trebuie preluată acea comunicare „intimă” pe care Hegel o pretinde sub termenul de „iubire (Liebe)”, ce este mai mult decât „acțiunea comunicativă”; l) conceptul de „lume trăită a vieții (Lebenswelt)” rămâne „nestructurat” și preluat fără necesare prelucrări câtă vreme locul „subiectivității” nu este circumscris recunoscând condiționarea de către „raportarea la sine” a oricărei prestații a subiectului.

Dieter Henrich a scos în evidență împrejurarea că „nimeni nu a contribuit mai mult decât



Angela Szabo

Cuibul, acrilice pe pânză, 70x70 cm., 2021

Habermas la a face ca dezbateră să-și afle din nou locul în teoria germană”, dar a pledat pentru recunoașterea mai multor formule filosofice de exploatare a presuposițiilor modernității și de apărare a acesteia. Habermas a răspuns tezelor lui Dieter Henrich îndreptate contra conceptualizării sale recunoscând, de asemenea, „o înrudire în ceea ce privește convingerile de bază”.

În *Nachmetaphysisches Denken* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988) Habermas remarcă împrejurarea că autorul importantei lucrări *Die Grundstruktur der modernen Philosophie* (1976) nu a aderat la acea „întoarcere la metafizică” ca simplă reacție la nefericirile modernității, simetrică cu apelul la „depășirea metafizicii” al școlilor de la Cambridge și Viena. „Aici este vorba de motive de gândire de mare pondere, inclusiv politică. Sub termenii «conștiința de sine», «auto-determinare» și «realizare de sine» s-a desfășurat un conținut normativ al modernității, ce nu lasă identificat cu «subiectivitatea orbită a automenținerii sau dispoziției de sine».”

Habermas aduce însă în discuție, imediat, distanțându-se de Dieter Henrich însuși, „proiectul” modernității și situația „metafizicii” înăuntrul acestuia. Argumentul său este acela că simpla resuscitare a interesului pentru „subiectivitatea” ce condiționează folosirea limbii nu dă seama de acest „proiect” decât pe o parte. „Dacă vrem să circumscriem acest cerc de probleme cu ajutorul unei indicări a originii, atunci se recomandă să se vorbească, de dragul clarității, de întrebări metafizice și religioase. Eu nu cred că noi, ca europeni, putem înțelege serios concepte precum moralitate și moravuri, persoană și individualitate, libertate și emancipare – ce ne stau probabil mai aproape de inimă decât comoara de concepte conturate de intuiția cathartică de idei ale gândirii platonice a ordinii – fără a ne apropia substanța gândirii istoriei sfinte de sorginte iudeo-creștină.... Dar, fără o mijlocire socializatoare și fără o transformare filosofică a oricărei mari religii universale, acest potențial semantic ar putea deveni într-o bună zi inaccesibil; acesta trebuie descifrat de fiecare generație din nou dacă este să se prevină descompunerea și a restului înțelegerii de sine împărtășită intersubiectiv ce face posibilă o abordare umană între oameni.... A menține treaz acest simț al umanității și a-l lămuri – și, desigur, nu prin prindere directă, ci prin străduințe teoretice, pe căi ocolitoare – este, firește, o sarcină de care filosofii nu ar trebui să se simtă complet dispensați...” (p. 23).

Invocarea de către Dieter Henrich a „restructurării” „lumii trăite a vieții (Lebenswelt)” este respinsă de Habermas prin trimiterea la conotația pe care a desfășurat-o în *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981) și *Der philosophische Diskurs der Moderne* (1985) și reluând argumentul central: „Este suficient pentru scopul meu să amintesc că istoriile vieții individuale și formele de viață împărtășite intersubiectiv sunt îmbinate în structurile lumii trăite a vieții și iau parte la totalizarea acesteia”. Iar în ceea ce privește posibilitatea rămasă pentru filosofie de a articula o metafizică explorând intervenția constituitoare a „raportării la sine” și a „conștiinței de sine”, argumentul din *Nachmetaphysisches Denken* este că timpul în care filosofia mai putea reclama accesul pe căi proprii la adevăr este revolut.

Referindu-se direct la încercarea lui Dieter Henrich de a reactiva, pe baza lui Kant, o metafizică în sensul unei gândiri „ce merge până la capăt” și este „integratoare”, Habermas scrie: „Filosofia trebuie să opereze astăzi în condiții ale raționalității pe care nu le-a ales ea însăși. De aceea, și în rolul de interpret ea nu poate reclama, față de știință, morală sau artă, vreun acces privilegiat la intuiții ale esenței și dispune încă doar de cunoștință failibilă. Ea trebuie să renunțe și la formele tradiționale ale unei învățături ce intervine eficace în socializare și rămâne teoretică. În sfârșit, ea nici nu mai poate să aducă totalitățile, ce se manifestă plural, ale diferitelor forme de viață, într-o ierarhie a mai mult sau mai puțin valorosului; ea se limitează la cuprinderea structurilor generale ale lumilor trăite ale vieții, în general. Acestea sunt trei privințe în care metafizica, după Kant, în sensul ideilor «ce merg până la capăt» și sunt «integratoare», nu mai poate să existe” (p. 26).

Efortul sesizabil al lui Dieter Henrich, de a face dependentă „interacțiunea” de angajarea „relației cu sine”, a atras o analiză amănunțită din partea lui Habermas și o soluție diferită. Filosoful a văzut în acest efort confuzia involuntară dintre „paradigma conștiinței” și „paradigma înțelegerii”. Habermas admite că „fenomenul conștiinței de sine” nu este încă explicat satisfăcător în termenii „paradigmei comunicative”, dar precizează că nu vede motive să se revină la vechea „filosofie a conștiinței”. Din punct de vedere intuitiv este plauzibilă „co-originaritatea” „raportării la sine” și „capacității limbii”, iar semantic lucrurile par să stea la fel. Din punctul de vedere al „pragmaticii limbii” „relația cu sine se constituie mai curând într-un context interactiv”. Habermas reafirmă principiul conform căruia „nici o individualizare nu este posibilă fără socializare, și nici o socializare fără individualizare”.

Teza centrală pe care Habermas o apără la capătul confruntării cu apelul „revenirii la metafizică” și cu metafizicile improvizate – de genul extrapolării unor fragmente de teorii științifice, al restabilirii „întregului”, precum în viziunea New Age – este aceea că „agregatul stării filosofării s-a schimbat”, încât astăzi „nu avem alternativă la gândirea postmetafizică”. Dacă prin „metafizică” se înțelege ceea ce s-a avut în vedere sub acest termen de la Platon, trecând prin Plotin, Augustin, Toma d’Aquino, Spinoza, Leibniz, la Kant, Fichte, Schelling, Hegel, atunci se poate observa că cele trei complexe de probleme care au particularizat „gândirea metafizică” – „filosofia originii”, echivalarea „ființei (Sein)” și „gândirii (Denken)” și pretențiosul concept de „teorie” pentru „călăuzirea vieții” – au fost lăsate în istorie odată cu „trecerea la subiectivismul epocii moderne”.



Angela Szabo

Metamorfoza, acrilice pe pânză, 100x150 cm., 2022

„Gândirea metafizică” este „zdruncinată”, dar „gândirea postmetafizică” întâmpină, la rândul ei, „noi probleme”. Ea se încredințează „raționalității procedurale”, dar aceasta atrage o serie de consecințe: „o unitate prealabilă a multitudinii fenomenelor” nu mai poate fi garantată; cunoașterea metodică realizată de științe își pierde „autarhia”; filosofia devine conștient „failibilă”; „raportarea la întreg” filosofia trebuie să o apere, dar „fără pretenție de cunoaștere”.

Habermas consideră că „gândirea postmodernă” aduce cu sine o re poziționare extrem de bogată în implicații a filosofiei. „După ce a renunțat la pretenția de a fi prima știință sau enciclopedie, filosofia nu își poate menține statusul în sistemul științelor nici printr-o asimilare cu științe exemplare nici prin distanțarea exclusivă de știință în general. Ea trebuie să se lase în seama înțelegerii de sine failibiliste și a raționalității procedurale a științelor experimentale; ea nu își poate permite să pretindă nici un acces privilegiat la adevăr și nici o metodă proprie, un domeniu obiectual propriu sau și numai un stil propriu al intuiției. Numai atunci ea poate să aducă, într-o diviziune al muncii neexclusivă, tot ce poate mai bun, adică interogațiile ei universaliste păstrate cu tenacitate și un procedeu de reconstrucție rațională, care ancorează în cunoștința intuitivă, preteoretică a subiecților vorbitori, acționali și judecători, scoțând astfel din anamneza platonice tocmai caracterul nondiscursivului. Această zestre recomandă filosofia drept participant de neînlocuit în cooperarea celor ce se ostensesc pentru o teorie a raționalității” (p. 45-46).

Habermas a observat că după prăbușirea „gândirii metafizice” filosofia, oricum excedată de exploziva dezvoltare a științelor, nu-și mai poate furniza sieși criteriile de raționalitate. Acestea pot fi preluate din orizontul nou deschis al „rațiunii comunicative” detectată în praxisul curent al comunicării.

Numai că astfel poziționată, filosofia nu mai poate pretinde, cum mai făcea Hegel, că preia problemele religiei sau artei. În *Nachmetaphysisches Denken* Habermas consideră că filosofia încredințată „raționalității procedurale” nu se mai poate dispensa de religie. Ea „nu va putea nici să înlocuiască, în forma ei postmetafizică, religia, nici să o limiteze”. Religia are astfel deplină legitimitate.

Putem rezuma discuția sub aspectul disciplinar. Angajării, plină de cultură și infuzată de idealismul filosofiei clasice germane, a lui Dieter Henrich, în direcția relansării metafizicii în forma unei noi explorări a „conștiinței de sine”, Habermas îi opune, cu o bună stăpânire a științelor și filosofiei, o critică nutrită de distincția dintre științe, filosofie, metafizică și gândirea postmetafizică. Primul trage consecința nevoii de metafizică din observația fundamentală că o raportare implicită la sine însoțește oricare din manifestările conștiinței oamenilor, al doilea fructifică adevărul că raportările la noi înșine și raportările la ceilalți se implică reciproc. Nici Dieter Henrich nu neagă nevoia de a lua în seamă faptul că succesele științelor nu mai sunt condiționate de filosofie. Nici Habermas nu neagă împrejurarea că în cultura de azi, dominată de științe, ar fi o mare pierdere diminuarea importanței filosofiei. Care este ieșirea din această situație, pe care am descris-o sumar?

Opinia mea este că nu mai avem granițe destul de clare între filosofie și metafizică, că succesele științelor sunt atât de mari încât și problemele „conștiinței de sine” se pun altfel, că „metafizica tradițională” nu mai poate fi continuată și că pierdem dacă nu învățăm din tradiția culturală. Crizele actuale nu doar că se adâncesc, dar se multiplică, încât și relațiile dintre discipline trebuie concepute mai profund. Teza pe care aici mă limitez să o enunț este că întreaga chestiune a metafizicii este azi de abordat actualizând distincția facultăților cunoașterii și, în mod exact, facultatea „gândirii”, urmând apoi diferențierea acesteia în funcție de „acțiunile” presupuse de reproducerea umană a vieții și punerea cunoașterii sub tutela reflexivității (detaliat în A. Marga, *Vocația gândirii*, 2024). Dacă este să reluăm ceva din trecut, atunci din prima clipă este de reluat tema lui Hegel a „gândirii” ca facultate aptă să dea seama de întregul realității.

(Conferințele *Tribuna*, august 2024)

Christian Crăciun

Cum cad poeții pe pământ

Locul acesta supraceresc niciun poet din lumea noastră n-a apucat să-l cânte și nici nu-l va cânta vreodată așa cum se cuvine”¹(247 c). Despre poet este așadar vorba... Despre forma *lui* de cunoaștere și limitele ei față de locul supraceresc. Nu s-a scris mult, din câte știu, despre sursele intelectuale ale poeziei lui Nichita Stănescu. Spre deosebire de Eminescu, să zicem, sau Blaga. E un fel de acceptare tacită că nu este vorba despre o poezie „livrescă”, de erudiție, ci de una vizionară, de inspirație, de extaz (indiferent de sursele acestuia), descifrabilă la nivel mitic și simbolic, prin apel la jungiene arcane ale subconștientului. Despre cultura lui Nichita este greu de găsit surse ferme. Dar, o hermeneutică atentă ne descoperă lucruri asimilate până la un nivel de o profunzime care duce la transfigurare. Mai ales pentru a înțelege un poet care a lucrat tot mai acut sub imperiul *enthousiasmos-ului*, al inspirației și raptului demonic, acest mod de lectură se impune parcă de la sine. De aceea o scurtă raportare a poeziei nichitiene la, poate, cel mai straniu dialog platonician, *Phaidros*, ne poate provoca. Dialogul care îl descumpănea pe Noica, tocmai prin delirul cultivat, și-l provoca la desfătări hermeneutice pe Heidegger, *Phaidros* este un discurs despre eros, delir și cuvânt. Am analizat în altă parte², succint, în contextul interpretării *Elegiei a zecea*, poemul numit *Căderea oamenilor pe pământ*, din volumul *Obiecte cosmice (Alfa)*. Or, ceea ce frapează în cazul acestui poem (și al poeziei nichitiene în genere) este o similitudine de recuzită imagină cu evocatul dialog, care nu poate fi o coincidență: cai, atelaj, aripă, daimon, organul cunoașterii, hrana divină, iubire, tărâmul strălucitor al absolutului/ideii. Sigur, analiza pur estetică în cazul unui asemenea poet *atopos* (cel care nu își află locul) se dovedește incompletă și chiar ineficientă, câtă vreme el cultivă perfect asumat *mania*, *vorbirea oraculară*, *sub posesia zeului*, *exaltarea*. Socrate, cel ieșit din cetate și stând sub platan, ne poate oferi o cheie hermeneutică pentru delirul nichitian.

Un formidabil arsenal dramatic de imagini este pus în mișcare de Socrate pentru a prezenta mișcarea sufletului spre vederea strălucirii, frumuseții absolute, din care dragostea pământescă se împărtășește și spre care îl re-proiectează pe omul fără aripi, prin aducere aminte. O complicată coregrafie a mișcărilor cailor și vizitiului vrea să surprindă jocul erotic, cu apropierea, ezitățile, izbânzile și eșecurile sale. Ne este propusă în sprijin o întregă hermeneutică a aripii (247 d) pentru „a contempla divine priveliști” (250 b). Amintesc în treacăt uluitoarea imagine eminesciană „Priveliștile scriptoare,/Ce-n repezi șiruri se diștern/Repausă nestrămutate/Sub raza gândului etern” (*Cu mâne zilele-ți adaogi*). Unde avem într-un atom semantic exploziv: și nemișcarea divină și mobilitatea pieritoare a existenței și contemplarea strălucirii absolutului

pentru care se ridică pe vârful vizitiului socratic. În viziunea socratică, accesul la „câmpia adevărului” era posibil printr-un atelaj care, la zei, funcționa ca un tot: vizitiul și cei doi cai splendizi formau o unitate triumfală. La oameni, cei doi cai erau diferiți, în funcție de gradul de inițiere vizitiul (spiritul) putea struni calul năvăș și putea obține măcar scurte vederi ale strălucirii Frumuseții și Adevărului. Procesul este însă mai complex: după cădere, din cauza calului negru, și pierderea aripilor, dragostea declanșează aici pe pământ amintirea Frumuseții și poate hrăni mugurii aripilor căzute din care acestea pot crește iar, în cicluri cosmice. „Un asemenea miracol care aduce cu sine și înmugurirea aripilor, se produce *prin îndrăgostire*”³. Rezumatul acesta, prea rapid pentru un text atât de greu ca „fluxul” celui de-al doilea discurs al lui Socrate, vrea, mai degrabă, să sugereze cadrul mitico-simbolic în care ne vom mișca în acest efort de înțelegere a poeziei. Despre ce ne vorbește, așadar, poemul nichitian?

Despre „ceea ce este/și ceea ce nu este”. Despre trup și cuvinte. Despre eu, naștere și moarte și o smulgere în sus. Care este o cădere în esențial. Trupul este direct opus cuvântului. Unul scade pentru a crește celălalt. Deci, ceea ce filozoful numea „câmpia adevărului” este pentru poet mai întâi „zona fără aer”. Locul din care se hrănesc zeii, dar și muritorii care au revelația sau amintirea Tărâmului. În toată poezia lui Nichita Stănescu există această viziune a unui alt univers și conștiința dureroasă a rupturii și a imposibilității ajungerii acolo. Întreaga *Elegie a zecea* (și multe alte poeme majore nichitiene aidoma) este dedicată acestei „lipse de organ” pentru a percepe sfera, nume geometric pentru sugestia absolutului. „Inspirația”, „mania”, „delirul corybantic”, din ce în ce mai prezente în desfășurarea istorică a volumelor poetului, nu sunt decât mijloace poetico-filozofice de a duce carul spre



Angela Szabo

Kipos me nero, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2020



Angela Szabo

Kitsune, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2021

strălucirea Frumuseții. „Înhămat sunt/ la un car abstract./Scade trupul meu pe măsură ce/se umflă în mine/măștile răsând și plângând ale cuvintelor”. Identitatea, acel blestemat Eu, se dezvăluie, paradoxal, tocmai prin această pierdere a trupului, răpire în daimoniacul *enthousiasmos*. O identitate care este dată nu de trup, ci de trecerea lui în cuvânt. Ca și în alambicata antropogeneză socratică, și aici, în urma poetului („Și timpul crește-n urma mea/ Măntunec.” despre asta este vorba) cresc trupurile *uitate*. „Cresc înapoia mea, cresc înapoi,/în amintire,/ azvârlind o jerbă de trupuri/însăpăimântate”. Este o eliberare de trup care se petrece la ciocnirea detunătoare cu roiul ceresc al cuvintelor. Cuvântul este trupul sonor al amintirii, ca atare prin el se poate accede la zborul spre ființă, el este Aripa. Uraganul de cuvinte îl smulge pe poet din terestru într-un vertij cosmic. „Iată,/ mă trezesc smuls și tras în sus/ în zona fără aer”. Aripa, îngerul, daimonul sunt, cum se știe, prezențe permanente în lirica stănesciană. Prin aripă sufletul se înrudește cu divinul, comunică cu el (247 d). „Pentru că hrana care priește celei mai alese părți a sufletului o poți afla doar pe o pajiște de aici; și pentru că firea aripii - prin care sufletul se înalță - nu poate fi îndestulată decât de aici”. (248 c) „Sufletul” omului este cel care trebuie să fi văzut Ființa, căci Ființa nu poate fi sesizată cu ajutorul simțurilor. Ființa este acel ceva din care sufletul «se hrănește» - comentează Heidegger - Ființa, raportul de contemplare cu Ființa, îi oferă omului relația cu ființarea⁴. Extinzând poetic la maximum ideea zborului, pentru Nichita Stănescu și pietrele aveau aripi: „Pietrele dau din aripi cel mai încet”. Legat de imaginea aripii pierdute prin căderea omului, cu un veac înainte, într-unul din cele mai direct senzuale poeme ale sale, Eminescu folosea aceeași sugestie platoniciană a mugurilor din care cresc aripi: „Eu cu ceeaaltă mână pe-ai tăi umeri de ninsoare:/Locul aripelor albe-le-aș căta-n delirul meu!/Locul ciunt unde aripa se-nalță albă c-argintul”. „Creșterea aripilor echivalează cu o dez-povărare de trup. Căci trupul platonician este doar prilejul în-drăgostirii, iar nu țelul ei”⁵.

Dar un amănunt esențial este că în poemul de față nu despre cădere este vorba, ci despre înălțare. Ca și în dialogul platonician de altfel. Sigur, îngerul lui Nichita este cândva refuzat de păsări, adică de „zburătoarele” prea legate de gravitația țărâniei. Aici, în „zona fără aer”, pe de o parte trupul devine inutil, căci nu mai este suficient pentru cunoaștere („Aici,/fără de trebuință îmi sunt/plămâni și brațele”), pe de altă parte se petrece ciocnirea de cuvinte de care vorbeam. Nu întâmplătoare intervine, în alt poem, somația ultimativă, escatologică,

a daimonului: „prefă-te în cuvinte!”. Dintre organe, numai ochii, organul întâlnirii cu strălucirea zeului, mai sunt în funcțiune: „Ochii, numai ei singuri, îmi rămân./Creierul va merge pe ei/ca odinioară trupul pe picioare”. Dar mai există o treaptă în această ascensiune, acum o „zonă fără de stele”, „unde ideile îmi vor merge/pe creier, cum odinioară trupul/pe picioare”. „Frumosul este, potrivit esenței sau celei mai intime, ceea ce se înfățișează cel mai strălucitor privirii în domeniul sensibilului, lucrul de o răpitoare sclipire, în așa fel încât, ea fiind această sursă de lumină, el face totodată ca Ființa să lumineze. Ființa este acel lucru de care omul, potrivit esenței sale, rămâne mai întâi de toate legat și în care este transpus”⁶, interpretează Heidegger ceea ce vede vizitiul carului celest, frumusețea supra-cerească. Cea văzută de creierul care merge pe ochi, se sprijină pe ei ca trupul pe picioare.

Și totuși, un element esențial din scenariul dialogului filozofic pare că lipsește din recuzita poemului nostru: erosul. Ca forță menită să propulseze sufletul spre câmpia adevărului, să-i reamintească, aici pe pământ, frumusețea uitată pe care a cunoscut-o cândva. „Ființa este întemnițată în trup, Ființa nu poate fi privită niciodată în chip pur, în neumbrită strălucire, ci întotdeauna numai cu prilejul întâlnirii câte unei ființări”⁷. Aici se petrece inflexiunea, diferența tragică atât de caracteristică acestei poezii... Dar, la o lectură atentă, erosul există și în poem, dar ca absență. Strigătul care marchează jumătatea textului: „Nu mă lăsați singur” spre asta trimite. Singurătatea frânge zborul, cel care trebuia să se hrănească prin ochi din lumina strălucitoare a Adevărului devine, singur fiind, el însuși hrană a unui fel de monstru cu o gură de Moloh, „care în loc de dinți/are statui”. Idolatrie păgână! Gură pe a cărei limbă de piatră poetul se află. Imagine psihedelică. Și abia prin transformarea de sine însuși în hrană pentru acest monstru se câștigă ceva. Foamea după lumea de mai sus de înalt, cu viziuni coșmarești adesea, trebuie înțeleasă pentru a pătrunde în posedarea oraculară nichitiană. „Sunt mâncat. Simt./Foamea și-a făcut patul/În existența mea./Nu mă lăsați singur/Se arată întruchipările și apariția/sferei./Nașterea, apogeul și moartea.//ca și cum aș fi fost ele”.

Ca și cum din această singurătate ontologică disperată s-ar ivi sfera, modul abstract-geometric al poetului de a denumi supra-cerescul. Ca și cum existența (nașterea, apogeul și moartea) ar fi doar o enormă, înșelătoare aparență. Platonism? Desigur, unul de pură proveniență poetică. Mai este mult de scris despre regimul imaginii în lirica lui Nichita, el ridică o mulțime de întrebări și posibilități de dezvoltare ideatică. „Or, e adevărat că dintre bunurile cele mai de preț se nasc din nebunia cea dată nouă în dar de la zei” (244 a) Da, Nichita a avut parte din plin această zeiască nebunie care l-a însoțit pe pământ!

Note

- 1 Platon, *Phaidros*, în *Opere vol. IV*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, traducere Gabriel Liiceanu;
- 2 *Anatomia lui A. Eseu despre poezia lui Nichita Stănescu*, ed. Eikon, 2024;
- 3 Gabriel Liiceanu, *Ce ne facem cu calul negru*, în *Continentele insomniei*, Humanitas, 2017, p.284;
- 4 *Phaidros*, ed.cit, comentariul lui Martin Heidegger, p. 390;
- 5 Gabriel Liiceanu, *Ce ne facem cu calul negru*, în *Continentele insomniei*, Humanitas, 2017, p. 294;
- 6 Heidegger, op.cit. p. 392;
- 7 Idem, pp. 388-389;

Iulian Cătălui

Postmodernismul în literatură și filosofie (II)

Scurt istoric al postmodernismului

Trăsăturile de bază ale ceea ce se numește acum postmodernism pot fi găsite încă din anii 1940, mai ales în opera unor scriitori precum realist-magicul argentinian Jorge Luis Borges.¹ Cu toate acestea, cei mai mulți cercetători de astăzi sunt de acord că postmodernismul a început să concureze cu modernismul la sfârșitul anilor 1950 și a câștigat ascendență asupra lui în anii 1960.² De exemplu, Eric Hobsbawm precizează că încă de la sfârșitul anilor 1960 s-a făcut simțită o reacție din ce în ce mai puternică împotriva modernismului și, în anii 1980, s-a afirmat clar ca opoziție, sub eticheta de *postmodernism*, nefiind atât o mișcare, cât o „negare a tuturor criteriilor de judecată prestabilite și a valorii în artă”, ba chiar și a posibilității de a catapulta asemenea judecăți.³ În arhitectură, unde această reacție s-a făcut simțită prima oară și cel mai vizibil, evident, ea a acoperit zgârie-norii cu „fațade și frontoane Chippendale”, cu atât mai provocatoare cu cât au fost realizate de de co-inventatorul „stilului internațional” Philip Johnson.⁴ Așadar, postmodernismul a atacat atât stilurile prea sigure de ele, cât și pe cele epuizate sau, mai exact, modul de realizare a acestor activități care trebuiau să se desfășoare mai departe într-un stil sau altul, cum ar fi construcțiile și lucrările publice, și cel care nu erau indispensabile, cum era „producția artistică a picturii pe șevalet care se vindea separat, la bucată”⁵.

Trăsăturile primare ale postmodernismului includ de obicei jocul ironic cu stiluri, citate și niveluri narrative⁶, un scepticism metafizic sau nihilism față de o „mare narațiune” a culturii occidentale⁷ și o preferință pentru virtual în detrimentul Realului (sau, mai exact, o chestiune fundamentală a ceea ce constituie „realul”)⁸. De la sfârșitul anilor 1990, a existat un sentiment în creștere în cultura populară și în mediul academic potrivit căruia postmodernismul „a ieșit din modă”, în timp ce alții susțin că postmodernismul este mort în contextul producției culturale actuale.⁹

Deoarece postmodernismul a fost subiectul unor intense dezbateri partizane, sunt tot atâtea definiții ale curentului câți teoreticieni există, iar dificultatea de a-i putea stabili obiectul este întărită de un „ethos al anti-etichetei” și chiar dacă cineva i-ar formula o definiție, un filozof postmodern, precum Jacques Derrida, ar dori să o deconstruiască metodic până și pe aceea. Cronologia postmodernismului începe în/ cu anul 1920, odată cu emergența mișcării *dadaismului*, care propunea „colajul și accentua rama obiectelor sau a discursurilor” drept fiind cea mai importantă, mai importantă decât



Angela Szabo Oceanul dintre lumi, acrilice pe pânză, 150x100 cm., 2018

opera însăși, idee preluată ulterior și dezvoltată de prolixul Derrida. Un alt curent ce a avut un impact fantastic asupra postmodernismului a fost *existențialismul*, un set de vederi și forme de cercetare filozofică care explorează problema existenței umane¹⁰ (conceptele comune în gândirea existențialistă includ criza existențială, teama și anxietatea în fața unei lumi absurde și a liberului arbitru, precum și autenticitatea, curajul și virtutea), care „plasa centralitatea narațiunilor individuale drept sursă a moralei și a înțelegerii”. Cu toate acestea, abia la sfârșitul celui de-al doilea Război Mondial, au început să se ivească „atitudini postmoderne”. Ideea centrală a postmodernismului este că „problema cunoașterii se bazează pe tot ce este exterior individului”, iar postmodernismul, chiar dacă este diversificat și polimorfic, începe invariabil din chestiunea cunoașterii, care este deopotrivă „larg diseminată în forma sa, dar nu este limitată în interpretare”. Postmodernismul care și-a dezvoltat rapid un „vocabular cu o retorică anti-iluministă”, a argumentat ca raționalitatea nu a fost niciodată atât de sigură pe cât susțineau raționaliștii și că însăși cunoașterea era legată de loc, timp, poziție socială sau alți factori cu ajutorul cărora un individ își construiește punctele de vedere necesare cunoașterii.¹¹

Literatura postmodernă

Literatura postmodernă este o „formă de literatură” care se caracterizează prin utilizarea metaficțiunii, narațiunii nesigure, autoreflexivitate, intertextualitate și care tematizează adesea atât problemele istorice, cât și cele politice, acest „stil de literatură experimentală” apărând puternic în S.U.A. în anii 1960 prin scrierile unor autori precum: Kurt Vonnegut jr., Thomas Pynchon, William Gaddis, Philip K. Dick (autor de Science Fiction), Kathy Acker și John Barth.¹² Postmoderniștii contestă adesea „autoritatea și autoritățile”, ceea ce a fost văzut ca un simptom al faptului că acest stil de literatură a apărut pentru prima dată în contextul tendințelor politice în anii 1960¹³, această inspirație fiind, printre altele, văzută prin modul în care literatura postmodernă este „foarte autoreflexivă” cu privire la problemele politice despre care vorbește. Precursorii literaturii postmoderne includ *Don Quijote* (1605–1615) al lui Miguel de Cervantes, *Tristram Shandy* (1760–1767) de Laurence Sterne, *Sartor Resartus* (1833–1834) al lui Thomas Carlyle și *Pe drum* (1957) al lui Jack Kerouac, dar literatura postmodernă a fost deosebit de proeminentă în anii 1960 și 1970.¹⁴ Potrivit criticului și teoreticianului literar american Gerald Graff (n. 1937), ficțiunea postmodernă manifestă „o conștiință atât de înstrăinată de Realitatea obiectivă, încât nici măcar nu-și recunoaște propria înstrăinare”¹⁵, iar după scriitorul american Charles Newman, „mult-lăudata fragmentare a artei nu mai este o opțiune estetică; este pur și simplu un aspect cultural al texturii economice și sociale”¹⁶. Vizavi de Newman, cea mai cunoscută lucrare a sa este *The Post-Modern Aura*, reprezentând o critică usturătoare a culturii contemporane care, neobișnuit pentru o lucrare de acest gen, a fost revizuită și discutată în peste treizeci de reviste, inclusiv în publicații de interes general precum *Time*, teza lui Newman fiind aceea că post-modernismul este caracterizat „nu prin stil sau intenție specială, ci prin „viteza pură” și că accelerarea practic a tot ceea ce există în viața postmodernă, de la numărul de colecții de poezie publicate în fiecare an până la creșterea valorii dolarului, a creat „incoerență culturală de tipul cel mai distructiv”¹⁷. La rândul său, teoreticianul literar american Brian McHale consideră că ficțiunea postmodernistă este mai

presus de toate o artă care „sfărâmă iluzii”, ea tulburând sistematic aerul de realitate punând în evidență „structura ontologică a textelor și a lumilor ficționale”¹⁸.

În secolul al XXI-lea, literatura americană prezintă încă un curent puternic de scriere postmodernă, cum ar fi romanul post-ironic al lui Dave Eggers (n. 1970) *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000) și *A Visit from the Goon Squad* (2011) al scriitoarei Jennifer Egan (n. 1962), aceste lucrări dezvoltând și mai mult forma postmodernă.¹⁹ Uneori, termenul „postmodernism” este folosit pentru a discuta multe lucruri diferite, de la arhitectură la teoria istorică la filozofie și film, din cauza acestui fapt, mai multe persoane fac distincție între mai multe forme de postmodernism și sugerează astfel că există trei forme de postmodernism: (1) Postmodernitatea este înțeleasă ca o perioadă istorică de la mijlocul anilor 1960 până în prezent, care este diferită de (2) postmodernismul teoretic, care cuprinde teoriile dezvoltate de gânditori precum Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault și alții; și (3) „postmodernismul cultural”, care include filmul, literatura, artele vizuale etc. care prezintă elemente postmoderne, literatura postmodernă fiind, în acest sens, parte a postmodernismului cultural.²⁰

Note

- 1 John Barth, „The Literature of Exhaustion”, în *The Atlantic Monthly*, August 1967, pp. 29–34.
- 2 Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 188.
- 3 Eric Hobsbawm, *Secolul extremelor*, București, Editura Lider, 1994, p. 588.
- 4 Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 588.
- 5 *Ibidem*, p. 590.
- 6 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, pp. 3–21 și Brian McHale, *Postmodern Fiction*, London, Methuen, 1987, online.
- 7 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis University of Minneapolis Press, 1984, online.
- 8 Jean Baudrillard, „Simulacra and Simulations”, in Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Stanford, Stanford University Press, 1988, pp. 166–184.
- 9 Garry Potter; Jose Lopez, eds., *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*, London, The



Angela Szabo *Nightwatch*, acrilice pe pânză, 70x40 cm., 2024



Angela Szabo

Ortigia în noapte, acrilice pe pânză, 60x100 cm., 2022

- Athlone Press, 2001, p. 4; Danuta Fjellestad; Maria Engberg (2013), „Toward a Concept of Post-Postmodernism or Lady Gaga’s Reconfigurations of Madonna”, in *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 12 (4), online; Alan Kirby (2006), „The Death of Postmodernism and Beyond”, in *Philosophy Now*, 58: 34–37 și Alison Gibbons, „Postmodernism is dead. What comes next?”, in *TLS*, 2017, online.
- 10 John Macquarrie, *Existentialism*, New York, Penguin, 1972, pp. 14–15.
- 11 Brian Duignan, „postmodernism”, in *Britannica*, online.
- 12 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, pp. 202–203.
- 13 Linda Hutcheon, *op. cit.*, pp. 202–203.
- 14 Ian Campbell, „Retroview: Our Hero?”, in *The American Interest*, 2012-04-10 și Ronna C. Johnson (2000), „You’re Putting Me on: Jack Kerouac and the Postmodern Emergence”, in *College Literature*, 27 (1): 22–38.
- 15 Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 332.
- 16 Brian McHale, *op. cit.*, p. 332.
- 17 Cf. *Time*, 1966-7-12, „The First Novelists: Skilled, Satirical, Searching” și Keith D. Mano, „Review of *The Post-Modern Aura*”, in *National Review* v. 37, August 23, 1985, 48.
- 18 Brian McHale, *op. cit.*, p. 334.
- 19 Cf. „Looking Back at ‘A Heartbreaking Work of Staggering Genius’ (Published 2019)” in *The New York Times*, 2019-03-22; Carissa M. Leal (2017-08-10), *The Progression of Postmodern Irony: Jennifer Egan, David Foster Wallace and the Rise of Post-Postmodern Authenticity* (Thesis) și Tore Rye Andersen (2001) „Ned med oprøret! – David Foster Wallace og det postironiske Archived 2016-08-18 at the Wayback Machine”, in *Passage*, 37: 13–25.
- 20 Paula Geyh (2003), „Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between”, in *College Literature*, 30:2, 1–29.

Fenomenul sinuciderii din perspectiva antropologiei culturale (X)

Epilog: Un basm românesc repovestit de Constantin Noica

În ale sale Șase maladii ale spiritului contemporan, Constantin Noica arată cu claritate, în terminologia sa proprie, că o ființă care și-ar depăși măsura duratei sale de viață nu ar fi o ființă a plinătății ontologice, ci mai degrabă „o ființă falsă. Existența amoebei întrece în durată toate celelalte existențe pământești”¹, dar este o ființă falsă cu care noi cel mult am tinde să compensăm un vid de ființă. La fel – mai spune Constantin Noica – „în basmul românesc *Tinerete fără bătrânețe* ni se arată admirabil cât de searbădă este o viață de om proiectată pe ecranul eternității”². Este o idee necugetată să ceri prelungirea vieții peste măsură. Ar fi vorba de o viață grevată de anemie spirituală cronică. Veșnicia nu este o condiție suficientă spre a conferi ființei plinătate, ci dimpotrivă această însușire definitorie este dată tocmai de felul de a fi trecător al omului, iar prelungirea la nesfârșit a vieții ne relevă tocmai carențele ființei în om.

Comentând basmul românesc *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, filosoful Constantin Noica începe prin a observa că aici se află „o riguroasă afirmare ontologică a ființei adevărate, nu a celei instituite într-o vană zonă de veșnicie”³, un basm despre care Lazăr Șăineanu afirmă că nu își are echivalent nicăieri în literatura folclorică europeană⁴, un basm care contrazice genul, deoarece nu se încheie în chip fericit, ca toate basmele, cu un ceva ce am numit astăzi *happy end*. Ci acesta arată – după Noica – plinătatea, măsura și adevărul a ceea ce se poate numi ființă.

Împăratul și împărăteasa din basm sunt tineri și frumoși (ne spune basmul) și mai vor să aibă o „bună devenire într-o devenire” (zice filosoful)⁵, adică să aibă copii, să-și prelungească viața prin copii, singurul sens al vieții fiind viața însăși. „În definitiv, dacă nu știi devenirea într-o ființă, dacă nu ești în măsură să ridici lucrurile și viața ta la acea împlinire a ființei, care ți-ar da un fel de veșnic reinnoită tinerete [...], atunci îți rămâne lotul omenesc comun, fie că ești împărat ori supus de rând, de-a deveni ca om într-o mai departe devenire” continuă Noica⁶, adică devenire într-o devenire.

Împăratul și împărăteasa se duc să se caute la vraci și caută în stele, apelează adică la forțele omenesti și la cele cosmice, să vadă dacă vor avea copii. Până la urmă, împăratul merge la un bătrân într-un sat din apropiere, care îi proorocește că dorința ce o are o să-i aducă întristare, pentru că feciorul pe care o să-l aibă o să fie Făt-frumos,

iar părinții nu o să aibă parte de el (zice basmul). Dar de ce aceasta? „Pentru că, în clipa când devenirea într-o devenire nu-și desfășoară de la sine lanțul ei, adică din clipa în care pruncul este adus pe lume dincolo de fire, acesta va aparține altei rânduiei decât cea care nu l-a putut zămislă și va reprezenta astfel excepția, nu legea, respectiv curgerea oarbă a vieții” (răspunde filosoful)⁷.

Într-adevăr, împărăteasa rămâne grea, dar la sorocul nașterii, copilul nu vrea să se nască, ci plânge fără oprire încă în pântecul matern fiind. Împăratul încearcă să-l înduplece să tacă și să se nască, făgăduindu-i ba stăpânirea unei împărății, ba o frumoasă fată de împărat de soție, dar degeaba. Până când împăratul aruncă „o vorbă nesăbuită” (Constantin Noica), promițându-i pruncului nici mai mult nici mai puțin decât „tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte”. Atunci, brusc, pruncul tăcu și se născu. Născut fiind sub semnul a un ceva deosebit, tânărul fiu de împărat are și el o evoluție deosebită, accelerată am spune, cum se întâmplă în general în basme, crește mai repede decât alții, învață mai repede și mai mult decât alții etc. Mai cu seamă sporea în înțelepciune, încât locuitorii acelei împărății se făleau că o să aibă un împărat înțelept, precum biblicul Solomon, fără să ia în seamă (comentează Noica) faptul că același înțelept era și autorul Ecclesiastului, cel care ajunge la concluzia zădărnicii tuturor lucrurilor din lumea aceasta.

Pe măsură ce se maturizează, feciorul de împărat devine tot mai trist și dus pe gânduri,



Angela Szabo Oriunde vei merge, acrilice pe pânză, 80x70 cm., 2022



Angela Szabo Parfum de Balaur, acrilice pe pânză, 100x120 cm., 2018

până când într-o zi îi cere tatălui său să-i dea ceea ce i-a promis la naștere, adică tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte. Auzind aceasta, tatăl lui „s-a întristat foarte” (ne spune basmul mai departe). Dar nu s-a întristat pentru că și-a amăgit fiul cu o minciună, pentru a-l aduce la viață, și nici pentru faptul că i-a promis ceva ce nu poate să-i dea, ceva ce nu există și nici nu se poate realiza. Ci s-a întristat pentru că a presimțit că făgăduința lui necugetată îi va stârni fiului său un dor așa de puternic, încât îl va scoate de pe făgașul vieții obișnuite. El chiar îi spune tatălui său că va cutreiera toată lumea, până când va găsi făgăduința pentru care s-a născut. Nu era nicidecum mulțumit să-i urmeze la tron tatălui său, să aibă adică și el o domnie pământească trecătoare. Nu îl poate îndupleca nimeni să nu plece să caute tineretea fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Aceasta, tineretea fără bătrânețe și viața fără de moarte, este prezentată în basm la singular, ca și cum ar fi o singură persoană, care de fapt chiar trăiește într-un palat, ca o persoană oarecare. După felurite probe inițiatice, lupte și încercări cu toate ale firii, cu Gheonoaia, cu Scorpia și cu toate fiarele pământului, Făt Frumos ajunge la palatul unde Stăpâna lumii de dincolo i se prezintă sub chipul unei „zâne drăgălaşe și frumoase nevoie mare”. Acolo se afla ceea ce el căuta, tineretea fără bătrânețe și viața fără de moarte. Cele trei fete din palat îl rugară pe Făt Frumos să rămână cu ele, căci – ziceau – „li s-a urât să fie tot singure” (se arată în basm). Constantin Noica spune că fetelor „li s-a urât” pentru că acolo, în lumea fără de moarte, adică în veșnicie, „acolo om nu era, grai nu era”, fapte nu erau (basmul), cu alte cuvinte determinării nu erau, sau pur și simplu erau, dar erau veșnic aceleași (Noica). Și era un plictis cumplit în acea viață fără de moarte, un plictis care ținea de o veșnicie și care urma să dureze de aici înainte tot o veșnicie. Făt Frumos, ca unul care încă nu încercase în experiență proprie acel plictis, a acceptat cu bucurie să rămână acolo, pentru că tocmai asta căutase, tineretea fără bătrânețe și viață fără de moarte.

Mai întâi lui Făt Frumos și celor trei zâne le-a plăcut, atâta timp cât el a avut ce povesti noutăți, chiar dacă în față aveau așternută viața veșnică. Făt Frumos și-a spus istoria lui și a întâmplărilor prin care a trecut și a povestit, ca în 1001 de nopți sau ca în Decameron, cele ce a pățit până a ajuns aici. Întâlnirea unui om nou cu un alt om nou este „o adevărată desfătare” (mai spune Noica⁸), dar numai până la un punct. Pentru că oamenii în general pot fi extrem de interesați, dar numai pentru extrem de puțină vreme. Apoi Făt Frumos se însoară cu sora cea mai mică, aceea care a fost prima cu care s-a

întâlnit la intrarea lui pe acest tărâm. Cele trei zânele l-au familiarizat cu împrejurimile și cu marginile acestei împărății, spunându-i că poate să umble peste tot, dar i-au arătat o vale, numită Valea Plângerii, unde l-au sfătuit insistent să nu meargă, „că nu va fi bine de el”. Așa a trăit el acolo un timp îndelungat, imposibil de precizat ca durată, o „vreme uitată” cum spune basmul, înconjurat cu bunătate și dragoste.

Într-o zi însă o blestemată întâmplare l-a dus exact acolo, în Valea Plângerii. Întâmplarea nu curiozitatea, pentru că în viața veșnică curiozitatea nu își mai are rostul. Făt Frumos era la vânătoare și și-a urmărit vânatul până când, fără să își dea seama, a ajuns în Valea Plângerii. Așa se face că, la întoarcere spre casă, Făt Frumos începu să-și amintească treptat câte ceva din împărăția părinților săi muritori, de lumea trecătoare pe care a lăsat-o în urma lui, de lumea de dincoace de tărâmul tinereții fără bătrânețe și viață fără de moarte. L-a apucat imediat un dor puternic de tatăl său și de mama sa. Soția a simțit acest lucru și i-a zis: „Ai trecut nefericitule prin Valea Plângerii!”. Făt Frumos a recunoscut, și apoi a zis: „Mă topesc pe picioare de dorul părinților mei, dar nici de voi nu mă îndur să vă părăsesc. Mă voi duce dară să-mi mai văz încă o dată părinții și apoi mă voi întoarce ca să nu mai plec niciodată⁹. Nu ne părăsi – îi spun soția și cumnatele –, părinții tăi oricum nu mai trăiesc de sute de ani, iar tu nu te vei mai putea întoarce. În zadar.

Și Făt Frumos porni către împărăția părinților săi, făcând calea întoarsă de la viața cea fără de moarte la lumea muritoare, la fel cum Hyperion al lui Eminescu, mergând la Tatăl, parcurge drumul invers al Genezei. Dar, ca o presimțire, pe drumul de întoarcere nu mai vede fiarele cu care s-a confruntat, nu o mai întâlnește pe Gheonoaia și nici pe Scorpia cu care s-a luptat. Prin locurile acestora vede orașe și câmpii. Întrebând oamenii întâlniți în cale despre Scorpie și Gheonoaie, află de la ei că bunii și străbunii lor au povestit basme despre asemenea făpturi, dar că toate acestea nu pot fi altceva decât scorneli și fleacuri. Locuitorii acestor ținuturi râdeau de Făt Frumos, ca de unul care aiurează, atunci când le povestea despre ceea ce știa el din trecut. Barba și părul îi albise, fără ca el să bage de seamă. A ajuns în sfârșit în împărăția tatălui său – și cea a găsit aici? Erau alți oameni, alte orașe și cele vechi nu mai puteau fi recunoscute. Palatele tatălui său erau dărâmate și ruinele umplute de buruieni. Și-a adus aminte cât erau de mărețe și luminate aceste palate demult, atunci când și-a petrecut el copilăria aici. Atât i-a mai rămas, memoria.

Acolo, în pivnițele de sub ruine, într-o ladă de sub tronul împărătesc învechit al tatălui său, Făt Frumos își găsi moartea, moartea sa, care se uscaseră și se făcuse cârlig de așteptare în lada în care fusese închisă. Îl aștepta chiar pe el, pe Făt Frumos nu pe altcineva, îi spune acest lucru cu un aer de familiaritate, ca unuia care a venit să-și caute părinții, iar această moarte, care a fost și a părinților lui, va fi negreșit și a lui: „Bine ai venit, îi spuse Moartea, că de mai întârzi și eu mă prăpădeam!” (zice basmul). Găsindu-și moartea, Făt Frumos „și-a regăsit de fapt lumea sa firească, măsura sa, limita, săvârșirea” (Noica). Nu este moartea în general, o moarte înfricoșătoare, spectrală, înfățișată ca un schelet înarmat cu o coasă, care și cum ar fi venit să reteze tot ce este viață pe pământ. Ci este o moarte fără un chip anume, dar este una individuală și a individului, apropiată de insul muritor, este ca o cunoștință



Angela Szabo

Ragnarok, acrilice pe pânză, 70x90 cm., 2022

veche, care îl ceartă pe cel care s-a fost sustras o vreme de sub suveranitatea ei absolută.

De altfel, în concepția ontologică a lui Constantin Noica în general, moartea este „o situație de capăt. Fiecare lucru sfârșește după măsura sa launtrică sau uneori sub împrejurări întâmplătoare. Dar moartea nu este ceva comun în sensul de universal. Pentru că se întâmplă fiecăruia, precum și tuturor doar exterior, prin însumarea cazurilor. Interior, moartea nu exprimă o situație universală, ci doar încetarea integrării într-o situație universală, cum ar fi viața, natura, ființa¹⁰. Tocmai pentru că nu este un universal, moartea a putut fi personificată, deși personificarea ei ca un schelet prevăzut cu o coasă ar putea fi ceva forțat. Ființele nu mor mai multe laolaltă, decât prin întâmplare¹¹. Mai potrivit ar fi fost ca moartea să fie reprezentată ca o mână înarmată cu o sabie, o lance, o săgeată – așa ar fi fost mai clară ideea de sfârșit individual.

În termenii filosofiei lui Constantin Noica, viețuirea umană obișnuită este o devenire într-o devenire, o devenire fără sens, o rotire oarbă, nu o rostire într-o altceva. Făt Frumos ar fi putut și el să urmeze la conducerea împărăției tatălui său, să domnească peste poporul său, să se însoare, să facă copii, care la rândul lor să-i moștenească împărăția și, desigur, să moară și el atunci când îi va fi sosit vremea. Goala devenire într-o devenire¹². Sau Făt Frumos ar fi putut să realizeze ceva deosebit în zona ființei secunde, în sfera spiritului obiectiv, și atunci și-ar fi obținut rostuirea în loc de rotire, și-ar fi obținut devenirea într-o ființă. Dar el nu s-a mulțumit cu această măsură umană, ci a vrut să facă saltul peste ea, în sfera ființei pure, a tinereții fără bătrânețe și a vieții fără de moarte. În tărâmul unde „Timpul mort ș’întinde trupul și devine vecinicie”, cum spune poetul. A vrut Ființa absolută, imobilă, parmenidiană, lipsită de determinată și închisă în sine, știut fiind că Ființa lui Parmenide nu are gură și nici mâini, desăvârșită fiind, după cum nici Monada lui Leibnitz nu are uși și ferestre. Făt Frumos a avut șansa veșniciei, a nemuririi, dar l-au scos de acolo pătrunderea accidentală în Valea Plângerii,

amintirea și dorul puternic de părinți, de devenirea într-o devenire. A venit în lumea de dincoace, în care a și murit în scurtă vreme, dar să nu uităm că moartea l-a așteptat răbdătoare și l-a mântuit, l-a salvat din urâtul fără de margini al „vremii uitate”, a lumii din viața fără de moarte.

Note

- 1 Constantin Noica, Șase maladii ale spiritului contemporan, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 8.
- 2 Ibidem.
- 3 Constantin Noica, Sentimentul românesc al ființei, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 112 și urm.
- 4 Lazăr Șăineanu, Basmele române, Ed. Minerva, București, 1985, p. 359.
- 5 Constantin Noica, op. cit., p. 114.
- 6 Ibidem.
- 7 Idem, p. 116.
- 8 Idem, p. 127.
- 9 Lazăr Șăineanu, op. cit., p. 365.
- 10 Constantin Noica, Devenirea într-o ființă, E.S.E., București, 1981, p. 184.
- 11 Ibidem.
- 12 Idem, p. 383.



Angela Szabo

Păsări în noapte, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2020

Culturalism și Naționalism înainte de 1944 și după 1971 (II)

Întâlnirea cu Noica

În răspunsul „culturalist” față de regimul comunist, Noica optează pentru păstrarea ființei-comunității-naționale, pentru orientarea proto-cronistă și nu pentru contestarea dictaturii. El admite deschiderea spre universalitate doar prin intermediul ordinii colective pe care o așază deasupra ordinii naturale și a ordinii istorice: „[...] pentru prezent există un fel de ordine cu privire la care e greu, dacă nu chiar cu neputință, să nu fii conștient, e ordinea colectivului”. Subiectul colectiv este națiunea, înțeleasă ca echivalent al etniei majoritare. În interiorul colectivității, persoanei i se rezervă un domiciliu forțat. Confuzia terminologică presupune reevaluarea reperelor pe care s-a bazat cultura și politica României în secolul al XX-lea. Segmentul zgomotos al intelectualității fusese nu doar mai numeros, dar și mai vizibil, capabil să multiplice polemicile ce nu întotdeauna se bazau (ează) pe onestitate. O impresionantă presiune ideologică pentru o abordare unilaterală a chestiunii naționale transpare din majoritatea articolelor vremii. Disidența față de opinia majorității era taxată ca fiind nepatriotică, nesolidară cu „destinul neamului”, cu „etno-națiunea socialistă”, inacceptabilă pentru că avea ca sursă de inspirație alte izvoare decât acelea ce valorizau tradițiile autohtone.

După 1971, filozoful relua câteva idei din prima tinerețe. Pe de-o parte avea un rafinament intelectual în care interesul pentru filozofie părea atrăgător, pe de altă parte rămăsese constant preocupat de destinul etnonațiunii, caz în care și-a făcut loc orientarea identitară în care distincția între majoritate și minoritate e omniprezentă. Îi citisem mai multe articole și cărți publicate în ultimii ani ai dictaturii lui Ceaușescu, apoi, am dorit să-l cunosc. Aflând că filozoful trăia la Păltiniș, m-am decis să mă deplasez până acolo și să-l vizitez. Printr-o fericită întâmplare, dublată de curiozitatea sau bunăvoința lui Noica, întâlnirea a avut loc. Era în anul 1986. Aveam sub braț manuscrisul viitoarei mele teze de doctorat la care lucram, deși nu fusesem admis în școlile doctorale din România aceluși timp pe motiv că nu eram membru al partidului comunist. Cercetarea avea ca temă istoria intelectuală a Europei Centrale și de Sud-Est, temă pentru care culesesem informații, analizasem și interpretasem comparativ culturile zonale, respectiv operele celor mai de seamă contributori români, sârbi, maghiari, sași, greci, evrei datând din secolele celei dintâi modernități (Vezi *Tentația lui Homo Europaeus. Geneza ideilor moderne în Europa Centrală și de Sud-Est*, carte interzisă de

cenzura național-comunistă în anii 1988 și 1989 și care a devenit teză de doctorat în anul 1992. A fost publicată în mai multe limbi și în mai multe ediții. Capitolul contestat de Noica e unul central, probând pe baza izvoarelor activitățile creative ale evreilor în economie, școală, știință, cultură literar-filozofică. Toate cu un impact major în civilizația Moldo-Valahiei, ulterior, în aceea a României).

Unul dintre capitolele cărții l-am dedicat istoriei evreilor, știind că fuseseră ignorate contribuțiile lor la cultura și civilizația central și sud-est europeană, în genere, la cea europeană din perspectiva dialogului Est-Vest. În cele peste 50 pagini ale capitolului inserasem nu doar informații istorice, ci și comentarii privind locul și rolul evreității în contextele local și european. Titlul capitolului: „O diasporă generatoare de convergențe? Iradierea iudaismului în Europa Centrală și de Sud-Est”. După câteva aprecieri privind conținutul lucrării, lui Noica i-a atras atenția capitolul amintit. Iată reacția, o critică ce s-a singularizat în contextul discuțiilor noastre din cele două după-amieze:

„De ce acorzi interes evreilor? Ce contribuții au avut ei în cultura română? În afară de Hariton Tiktin, Lazăr Șăineanu și Moses Gaster, care alt nume de evreu merită atenție în istoria culturii române? Înțeleg și sunt de acord cu dumneata când te ocupi de contribuția sașilor din Transilvania. Dar de ce crezi că evreii sînt importanți în cultura română?”

Cu toate că descrierile și interpretările se referă la un areal întins, observația filozofului făcea referire doar la România și la cultura

română. Au urmat alte încercări – e drept, formulate cu blîndețe -, de a mă determina să renunț la amintitul capitol. După câteva ore în care l-am ascultat vorbind și despre alte subiecte, am plecat cu sentimente amestecate: pe de-o parte impresionat de interesul pentru istorie, de cultura înaltă și personalitatea lui Noica, pe de alta de fermitatea convingerilor și insistența de a șterge trecutul ce proba multiple interferențe ale intelectualilor români cu evreitatea.... Când am coborât scările cabanei în care locuia, ultimul lucru pe care mi l-a spus a fost: „e foarte bună lucrarea despre Europa, dar te rog să renunți la capitolul ăla (despre evrei)”.

Știam din experiențele umane și profesionale proprii că istoria minorităților – și mai ales aceea a evreilor din România - fusese exclusă ori tratată ca o anexă - din cărțile și cursurile universitare. Observam încă o dată că niciunde nu interesa istoria minorităților – cu deosebire a evreilor – aceasta putând fi ștearsă ori ignorată în cărțile culturii române. Amintitele istorii fuseseră interzise în universități, în ziarele și revistele finanțate de autoritățile național-comuniste. Nu se făcea un caz public în privința interdicției acestui gen de studii, dar temele erau sistematic cenzurate. Două dintre articolele mele abordând fragmentar trecutul relațiilor evreo-române – unul publicat în revista *Echinox* (în anul 1982) și altul în ziarul *Neue Banater Zeitung* (în anul 1984) – provocaseră o mare nemulțumire în rândul liderilor național-comuniști. (Despre complicațiile privind articolul „Evreii din Țările Române în secolele al XVI-lea – al XIX-lea” din ultimul număr din seria veche a revistei *Echinox* și despre scandalul de după am aflat de la Mircea Zăciu și Marian Papahagi. Cât privește nemulțumirea provocată de publicarea articolului din *Neue Banater Zeitung* dedicat istoriei evreilor Timișoarei, am aflat de la Nikolaus Berwanger, redactorul șef al publicației, care a fost aspru criticat de Nicolae Florescu, secretarul cu propaganda al partidului pentru județul Timiș).

Abordarea doctrinară a istoriei naționale – pe care adesea o întâlnim și astăzi -, continuă gândirea dichotomică de tipul „noi” și „voi”, „noi-majoritarii”, „voi-minoritarii”. Pentru mine era util să înțeleg noile cărți ale filozofului, gândirea lui, mai ales că Noica acorda colectivității o pondere exagerată. Nu puteam să nu fiu surprins de refuzul categoric al capitolului dedicat culturii evreiești, al rolului acesteia în istoria intelectuală a Europei Centrale și de Sud-Est. Îndată am înțeles că Noica nu s-a dezis de ideologia în care antisemitismul și rasismul făcuseră carieră. N-a fost singura împrejurare în care am identificat moștenirea prăfuitei orientări. Ceea ce m-a uimit a fost transferul de idei - fără nici o lectură critică - de la o epocă la alta (În timpul studiilor universitare niciun profesor nu ne-a vorbit la cursuri de izvoarele intelectuale ale extremismului). În acei ani, 1971-1989, și în pofida condițiilor în care trăia - o modestă cabană de lemn din stațiunea Păltiniș -, Noica revenise în prim planul vieții intelectuale românești. Ceea ce nu se putea fără controlul Partidului Comunist și al Securității. Eserile și traducerile sale puteau fi citite în cele mai importante reviste și în cărțile publicate de cele mai cunoscute edituri românești ale timpului. Noica era pe larg comentat și des citat nu doar de congeneri, ci și de intelectualii din generațiile postbelice formate sub ocrotirea partidului comunist. Numele său circula inclusiv în rîndul celor ce nu-i citiseră opera, dar aflaseră de faima filozofului. Chiar și liderii național-comunismului auziseră de el. Până



Angela Szabo

Simbioza, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2024

și ofițerul Securității care m-a interogat, m-a dat în urmărire sau a scris note fabricându-mi un Dosar, avea să pronunțe cu nedisimulată mândrie numele lui Noica. Toate acestea și în contextul în care cenzura era omniprezentă, m-au îndemnat să cred că nimic nu era/e întâmplător.

Faptul că unul dintre intelectualii reprezentativi ai României secolului al XX-lea îmi spune că evreii nu există în cultura română sau că au foarte puține merite în cultura și civilizația românească demonstrează ponderea prejudecăților și a vechii ideologii în mediile intelectuale postbelice. A fost orientarea lui Nae Ionescu, Nichifor Crainic, Mihail Manoilescu, Radu Gyr, Dan Botta, Constantin Noica ori a predecesorilor lor, Vasile Conta, Aurel C. Popovici, N. Iorga. A fost parte a vieții culturale interbelice. Ea a revenit după 1971, comuniștii promovând-o prin conceptul de „națiune socialistă” și inserând etnonaționalismul pentru omogenizarea socială, cultural-comunitară și confesională.

Cum se explică această continuitate? Gabriel Liiceanu scrie că Noica a acceptat tacit relația contradictorie dintre studiul dedicat filozofiei, istoriei filozofiei și etnoculturalismul epocii Ceaușescu. În comentariul care însoțește ediția din 1991 a *Jurnalului de la Păltiniș*, Liiceanu compară cele „două orizonturi distincte și autonome” ale filozofului, subliniind „teribila contradicție” dintre valorile universale și specificitatea națională: „Dar această situație, pe care opera lui Noica o reflecta în întregime, ascundea în sine posibilitatea unei teribile contradicții: ieșirea din asfixia dogmatismului presupunea regăsirea marilor surse ale culturii, deschiderea către valorile ei universale și occidentale. Definirea unui profil spiritual național presupunea, în schimb, regăsirea tradiției, a autohtonului și, la limită, pericolul de exaltare a specificului național și eliminarea, ca «străine și impure», a influențelor culturale de tip vestic. Noica a încercat să evite această tensiune, afirmând că important este să lucrezi în și pentru cultura română cu mijloacele și valorile culturii universale... cele două laturi au rămas în opera sa într-o stranie exterioritate, lucrările care o alcătuiesc rânduindu-se în două orizonturi distincte și autonome: pe de-o parte lucrări de istoria filozofiei europene...; pe de altă parte, lucrări ancorate în exclusivitate în fenomenul autohton și având toate în titlu cuvântul «românesc»” (G. Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș. Un model paideic în cultura umanistă*, ediție revăzută și adăugită, Editura Humanitas, București, 1991, p. 268).

Chiar dacă e vorba de contexte diferite, nu poate fi ignorată asocierea lui Noica ideologiei celor două perioade istorice. Cu voia autorităților statului național-comunist devenise o celebritate a „epocii de aur”, iar orientarea lui în ambele direcții invocate fusese preluată de tinerii intelectuali ai anilor ‘70-’80 ai secolului al XX-lea. Liiceanu reflectează asupra acestor lucruri, evidențiind profunda diferență între studiile dedicate de filozof culturii universale și cele ce reiau vechile obsesii etnocomunitariste din anii 1930-1940 și care se regăsesc în limbajul și mesajul instituțiilor regimului Ceaușescu.

Politicele Partidului Comunist Român au avut în vedere încă în timpul guvernării lui Gheorghiu-Dej „redobândirea” etnonaționalismului interbelic. Cărei nevoi „obiective” răspundea orientarea protocronistă din anii lui Ceaușescu? Recuperării timpului pierdut? După război, România nu își examinase critic trecutul, prin urmare stalinismul bizantino-balcanic a putut reveni la vechea ideologie. E important



Angela Szabo *Submarinul galben*, acrilice pe pânză, 80x80 cm., 2020

că unul dintre intelectualii care i-au studiat opera și au fost adesea în apropierea filozofului, a observat „teribila contradicție” dintre filozofia întemeiată pe cercetare și știință și cultura sentimentală atrăgând „pericolul exaltării specificului național”.

Istoricul Oliver Jens Schmitt – preocupat la rândul său să înțeleagă asocierea ideologică a celor două regimuri extremiste din România –, atrage atenția asupra modului în care s-a impus dictatura în România postbelică: „În concepția sa ultranaționalistă, Ceaușescu a adoptat modelele de gândire care erau larg răspândite în aripa social-revoluționară a Mișcării Legionare cum ar fi naționalismul exagerat sub forma protocronismului și ideea unei dictaturi modernizatoare, omogenizatoare și nivelatoare din punct de vedere etnic și social. În urma unui proces mai îndelungat, a apărut cultul extrem al personalității lui Ceaușescu, care s-a dezvoltat pe deplin în a doua jumătate a anilor 1970 și care s-a caracterizat prin subordonarea statului, a Partidului și a societății față de dictatură” (Oliver Jens Schmitt, „Biserica de stat sau biserica în stat. O istorie a Bisericii Ortodoxe Române 1918-2023”, Editura Humanitas, București, 2023, p.194).

Particularitățile discursului despre națiune în anii regimului comunist din România au fost evidențiate în mai multe lucrări. Tineri cercetători români au analizat izvoarele intelectuale care au stat la baza naționalismului practicat de comuniști, mai ales etnicismul interbelic transferat în ideologia protocronistă. Cristian Roiban a acordat interes noțiunii de *specificitate națională*, precum și profilului psiho-spiritual românesc prin care vechea cultură identitară fusese asociată ideii de națiune socialistă. Studiind textele, el a arătat de ce cunoașterea originilor curentului protocronist apărut după 1971 e utilă în descoperirea conceptelor și a vocabularului prin care s-a propagat românismul atât în anii ‘30 ai secolului trecut, în timpul războiului, cât și în deceniile postbelice. Exemplele sale provin din cărțile publicate de Constantin Rădulescu-Motru, Mihai Ralea, Dumitru Drăghicescu ș.a. Alături de vechile concepte: „românism”, „spațiu mioritic”, „autohton”, „tradițional”, „autentic”, școlile politice comuniste inventaseră la rândul lor câteva concepte, construindu-și propriul discurs naționalist.

Acesta e motivul pentru care în cercetarea sistemului totalitar comunist e foarte importantă înțelegerea câmpului semantic extins al conceptului de *națiune* așa cum apare în documentele partidului comunist și în textele istoricilor-ideologi. Ce observăm prin cercetarea

limbajelor? Sensuri și „concepte hibrid”, reușind să asocieze doctrinele naționalistă și socialist-internaționalistă. În acest sens, lucrările studenților Școlii Doctorale de Istorie Conceptuală «Reinhard Koselleck» de la Universitatea de Vest din Timișoara din anii 2008-2016 au dat rezultate remarcabile. În amintitul cadru instituțional, între altele, au fost decodate și explicate perechile conceptuale inventate de școlile ideologice ale partidului comunist: „patriotism socialist”, „conștiință național-socialistă”, „conștiință etnică”, „naționalități conlocuitoare”, „valori naționale vs. internaționalism comunist”, „națiune burgheză”, „națiune socialistă” (Cristian Roiban, *Ideologie și istoriografie: Protocronismul*, Editura Univ. de Vest, Timișoara, 2014).

În contextul în care Nicolae Ceaușescu se îndepărtase de politicile statelor comuniste din Europa de Est, popularitatea avea să-i fie întreținută prin reabilitarea intelectualilor și a ideologiei etnonaționaliste din anii ‘30-’40 ai secolului trecut. Teoria protocronistă a național-comuniștilor a promovat câteva din orientările legionarilor și ale lui Ion Antonescu, respectiv ideile conspiraționiste privind „*străinii din interior*”. E posibil ca întâlnirea și discuțiile mele cu Noica să fi fost un episod izolat, dar biografia lui intelectuală confirmă modul în care a fost citită istoria recentă. Iată de ce cred că nu e o întâmplare că filozoful avea o popularitate ieșită din comun în anii „epocii de aur”, în pofida faptului că nu își examinase critic propriile idei fasciste. Cât despre intelectualii români ai anilor 1971-1989, mulți căutau să-și rezolve propriile dileme din nou apelând la trăirea romantică a istoriei. Specificitatea - fie etnonațională, fie trimițând la arhetipuri - devenise o obsesie și avea să domine orientarea mării mase. Sub aparente jocuri democratice, un segment întins al intelectualilor – unii au intrat în politică sau în diplomatie, alții în amândouă – a continuat să promoveze mistica identității organiciste, scop în care s-a folosit copios și în toate sensurile de conceptul de revoluție.

Nerealista așezare în planul științelor socio-umane a avut urmări dintre cele mai dramatice pentru gândirea și acțiunile politice. Nu e vorba de sensul real al conceptelor de *cultură* și *educație*, ci de absența examinării raționale și critice a vechii ficțiuni etnice. De aici, continuitatea ideologică de la o epocă la alta. Interpretarea bazată pe cercetare nu are legătură cu una sau alta dintre tradițiile de grup. Ceea ce n-au înțeles Noica și Eliade, precum și o parte a congenerilor și a urmașilor lor e faptul că „identitatea se dovedește întotdeauna hibridă, cultura este întotdeauna eterogenă, iar diferențele istorice nu sunt doar exclusive. Cultura se desfășoară în tensiunea dintre divers și comun, prin urmare cele două aspecte nu trebuie înțelese ca fiind similare”. E o disociere care contribuie la identificarea erorilor de interpretare (Hans Erich Bödeker, „Foreword”/Cuvânt înainte la Victor Neumann, „Kin, People or Nation? A European Political Identities”, Scala Arts and Heritage Publishers, London, 2021, p.9).

(Fragment din cartea în pregătire:
Victor Neumann, *Străinul din interior.*
Dosarul vs. biografia personală)

Radu Bagdasar

Urâtenia feminină și tentația scrisului

O categorie aparte de forme biografice caracterizează lumea creatoare feminină. Urâtenia feminină e considerată de cele pe care le privește drept un handicap social. Toată lumea fuge de femeile urâte. Dar urâtenia feminină sau masculină are un potențial ascuns: Pierre Véron o consideră drept „o infirmitate care face disperarea unei femei și bucuria tuturor celorlalte”. Or disperarea este energie care, deturnată dinspre exteriorul social, superficialitate și disipare, spre interior și concentrare poate conduce la rezultate intelectuale de excelență. Urâtele sunt în general mai introvertite și mai intelectualizate decât frumoasele deși regula este departe de a fi generală. Urâtenia nu este decât un carburant printre altele.

Dacă în timpurile moderne, frumoasele au capitalizat pe fizicul și excentricitate lor, în timpurile istorice, urâtele au marcat în principal cultura. În mod paradoxal, urâtenia feminină este productivă nu și frumusețea sau banalitatea. Practic aproape toate femeile care au creat au fost urâte sau cel mult „acceptabile” sub raport fizic, dar, cu rare excepții gen Emilie du Chatelet sau Beatrice Potter, niciodată frumoase. Jane Austin, romantică impenitentă în plină epocă romantică, credea în dragoste și refuza ideea unei căsătorii convenționale. Dacă ar fi fost și cât de cât drăguță, „mulți domni Darcy n-ar fi întârziat să apară ; s-ar fi măritat cu unul dintre ei și ar fi adus pe lume copii în loc de romane. Iar noi n-am fi auzit niciodată de ea” (Johnson 2007, 161). Germaine de Staël, născută Necker, deși avea o figură interesantă, era urâtă. S-a măritat deci cu ambasadorul suedez la Paris, Erik de Staël-Holstein, cu care nu s-a iubit, ceea ce a făcut-o să trăiască o viață de femeie liberă, întreținând nenumărate legături și să scrie; dar nu la un nivel extraordinar. George Sand (numele este un ecou fonetic al celui al poetului Jules Sandeau, unul dintre primii ei amanți), pe numele adevărat Aurore Dupin, devenită baroană Dudevant prin mariaj, avea o față „lungă și lugubră” și prea brunetă după cum se vede din portretele păstrate. Sainte-Beuve, cu care este prieten, spune despre ea că „avea un suflet mare și un fund [...] enorm”. Flaubert, amic și el al scriitoarei, natură directă, cu care George Sand a fost în relații epistolare o vreme, a fost și mai abrupt. La întrebarea lui George: „Nu cumva fundul meu arată mare în rochia asta de crep?”, răspunsul a căzut prompt: „Doamnă, fundul dumneavoastră ar arăta mare în orice”. Refularea produsă de urâtenie, de o viață de familie ratată pentru că, contractată cu un „ratat”, s-a cristalizat în cele 106 îngrozitoare volume câte numără ediția operelor ei complete. Poate că, spre binele literaturii, ar fi fost mai bine să fi fost frumoasă.

Cazul cel mai tipic de urâtenie convertită în valoare este însă cel al lui Mary Ann Evans cunoscută sub numele de George Eliot (1819-1880). Urâtenia ei depășea limitele normalului: friza grotescul,

respingătorul. Un contemporan, Frederick Locker-Lampson, o descrie în termeni puțin flateuri: „[...] avea o față cabalină. Capul îi fusese croit pentru o femeie mult mai voinică. Hainele pe care le purta îi ascundeau talia și o făceau să arate ca o scândură”. În mod paradoxal însă, urâtenia a fost pașaportul ei pentru realizarea intelectuală și celebritate. A fost deflectorul care i-a interzis orice altă formă de valorizare socială și expresie cu excepția scrisului. La diformitatea fizică se adăuga și faptul că, spre deosebire de precedentele scriitoare, era născută într-o familie obscură și modestă sub raport material. Tatăl, mic agent imobiliar, nu dispunea de mijloace materiale suficiente și în plus era de o zgârcenie cvasi patologică. În lipsă de pretendenți, scriitoarea a fost obligată să trăiască în familia fratelui ei mai mare, Isaac, personaj sinistru, posac, conformist, supus convențiilor sociale și religioase în care și el pre a fi jucat un rol în propulsia lui George Eliot spre alte orizonturi. Sufocată de atmosfera din casa fratelui, George s-a liberat în cele din urmă mutându-se la Londra. Acolo a dovedit un voluntarism pe care Austen nu l-a avut niciodată. Dificultățile de socializare și frustrarea care le acompaniază funcționează ca un motor motivațional, ca un impuls către realizarea pe planuri care nu îi sunt obiectiv interzise. Presiunea motivațională produce mobilizarea inconștientului. Trebuie spus că, lucrurile ar fi putut lua și o altă turnură. Mary Ann Evans (Marian Evans cum își spune ea însăși după 1851), sensibilă și romantică, a căzut îndrăgostită de filosoful Herbert Spencer, fondatorul sociologiei. Din păcate, dragostea ei era unilaterală și nici n-ar fi putut fi altfel cu fizicul ei. În ciuda insistențelor ei, a discuțiilor elevate intelectual pe care le aveau și a scrisorilor patetice în care îi mărturisea sentimentele ei, Marian s-a izbit de un zid de indiferență. Spencer, în plus misogin ireductibil, nu i-a cedat, cum nu i-a cedat mai târziu nici celebrei Beatrix Potter, o figură feminină a secolului: frumoasă, spirit briant, bogată. Dacă însă, să presupunem, Spencer ar fi cedat și s-ar fi însurat cu Marian, fără îndoială că traiectoria ei literară s-ar fi frânt brusc. Spencer avea un dispreț suveran pentru literatură în general și ar fi văzut cu ochi cât se poate de răi ocupația soției sale. Iar ea, din dragoste și devotament pentru el, s-ar fi conformat. Cum că urâtenia poate fi o șansă în viață. Cu *Moara de pe Floss*, Marian a devenit romanciera preferată a reginei Victoria și a jumătate dintre supușii Imperiului britanic. Avea în plus o cultură extrem de diversificată, vorbea și citea în câteva limbi străine, avea cunoștințe solide de istorie, filosofie și teologie. Despre ea se spunea că era capabilă să întrețină o discuție pe oricare dintre teme considerate serioase de un bărbat din epoca ei. Prin contrast, educația lui Jane Austen fusese haotică, lecturile aleatorii, limitate la literatura britanică, lacunele de cultură erau imense iar ortografia ei șchiopăta serios. Astăzi ar fi fost calificată ca



Angela Szabo

Venus, acrilice pe pânză, 100x70 cm., 2023

agramată de orice editor iar manuscrisele i-ar fi returnate fără a fi fost măcar citite. Unii comentatori ca Paul Johnson disting în proza lui George Eliot o notă de adâncă gravitate care nu există, spun ei, nici la Dickens, nici la Thackeray, Balzac, Flaubert sau Zola: ceva sibilinic care împinge spiritul în negurile de dincolo de capacitatea lui de comprehensiune. Poate Tolstoi singur i-ar putea sta alături sub acest raport. George Eliot face parte, mai mult decât Jane Austin și surorile Brontë, din elita intelectuală a epocii sale și își merită catalogarea la cel mai înalt nivel al literaturii anglo-saxone. Doar talentul în-născut și replierea pe ea însăși consecință a fizicului ei ingrat au propulsat-o la palierul intelectului cel mai înalt al epocii ei.

Respinse sau ocolite în societate, pentru femeile talentate, urâtenia este o șansă. Ea permite o concentrare a energiei intelectuale către scopuri mai grave decât futilitățile sociale: este o condiție și o garanție de realizare, oricare ar fi domeniul de exercițiu. Le interzice orice altă cale de valorizare socială lăsând larg deschise doar porțile literaturii. Dar în mod curios nu și al altor domenii intelectuale precum matematicile, fizica sau filosofia. Nu au existat practic în istorie femei filosoafe sau matematiciene de înalt nivel. Refularea adaugă acea intensitate a vieții interioare care permite festivalul fantasmatic propriu construcției romanești.

Cu titlu general, biografemele, imprevizibilul sau datele imposibil de schimbat ale existenței sunt factori care influențează traiectoria literară a candidatului condeier, furnizându-i resorturile necesare în surmontarea dificultăților proiectelor pe care și le propun.

Referințe bibliografice:

- Johnson, Paul (2007), *Creatorii. De la Chaucer și Dürer la Picasso și Disney*, București, Publishing Libertas.
 Locker, Frederick (1896), *My confidences. An autobiographical sketch addressed to my descendants*. Edited by Augustine Birrell. 2nd edition. Publisher: Smith, Elder, & Co. London.

Nelvia Di Monte

Nelvia di Monte s-a născut la Pampaluna (Udine) în anul 1952 și locuiește în provincia Milano. A publicat volume de poezie scrise în dialectul zonei din care provine, Regiunea Friuli, dar și în limba italiană. A câștigat premii prestigioase. A colaborat la diferite reviste cu poezie și articole de critică literară. Face parte din Redacția revistei *Periferie*.

Poeziile alese pentru a fi traduse în limba română au fost inițial scrise în dialectul friulan.

Uitând fiecare furtună

Grăbește-te, înțelege repede esența lucrurilor, hotărăște-te imediat pentru că timpul nu așteaptă...

însă îmi place să mă bucur de fiecare clipă dacă este densă de viață și de realitate

când te pierzi pe neașteptate observând umbra pe care un nor o imprimă pe pământ, înhață trupurile urmărindu-le în hoinăreală lor

sau când o adiere de ploaie întrerupe gândurile, înainte puțin confuze și apoi libere să o ia de la capăt

Aș vrea să povestesc chiar despre ape dar nu și despre adâncime: despre a lor liniște vrăjită care sosește fără să îți dai seama

uitând fiecare furtună străbătută musoni care amestecă delta cu marea furtuni care erup talazuri de teamă vagabondând înăuntrul oceanelor

Despre ape care se întorc în tăcere fără să te îngreuneze cu frigul ploii care zgârie geamurile unor zile ca pahare întoarse cu susul în jos: stări ale trăitului știute și uitate... Apă proaspătă după o plimbare în vremea verii, nimic nu o poate opri în afara setei

precum timpul, se încheagă și se topește – se poate norul opri? Ape care coboară de-a lungul pietrelor și a potecilor de pământ sau din robinetele caselor în timp ce ne spălăm fața, mâinile făcute căuș, în care alunecă sorbituri de cer: aproape sau departe pielea lumii este la fel

Cuvinte scrijelite

Atât de departe, ce fel de povești tocmai ne depănăm într-o limbă atât de ciudată aici, înăuntru la Ocean's Club la Giava? Mă odihnesc puțin în timp ce încarcă cala navei mele, pietre și lemn sub tălpi, în sfârșit! Ascultă-i bine pe cei care vorbesc în jur... în mijlocul dialectelor întunecate și a unei engleze corcote

bună doar cât să supraviețuiești în orice ținut și în cele patru zări, mă simt străin – față de mine înainte decât față de ceilalți: atunci ce este identitatea?

E farmecul ajungerii acasă, nu acela pe care îl simți când ești pe prag ci întoarcerea care te urmărește

de-a lungul tuturor mărilor străbătute, meleaguri văzute din depărtare, cu granițele lor atârinate în afara griului apelor și a cerului sau țărături așa de aproape încât privirea se duce împreună cu bărbații colorați ce se mișcă sau cu fumul deasupra țiglelor și a acoperămintelor

mirosuri dense de vizuini, cald și aburi, de mângâieri sub cearșafuri asudate: ți se pare că le simți până în jurul navei, amestecate cu aerul ars al motoarelor

Popas

astfel rezolva viața, Doamna

o sesizez din felul în care așază paharul pe tejghea, povara fiecărei toane: își ține ulcica țepăună în pumn — de parcă ar avea de băut un bolovan fierbinte - sau pe palmă ca să încălzească o zi care scârțâie incrustată deja de la prima oră

mă odihnesc după-amiază – rare trenurile și călătorii – înspre seară iarăși în spatele tejghelei: dacă osteneala încetinește lumea, rămâne timpul de pâlăvrăgeală și dacă cineva sosește fără să plece, pe seară, poate o scurtă aruncătură de ochi să se întoarcă înainte ca eu să închid ușa și lumina

dor? nu, mă simt bine aici: toți se mișcă, aleargă, se împiedică în soarta altuia, se încălesc crezând că sunt în jocul însăilării vieții... eu stau nemișcată cândva va veni chiar el să izbească moaca înăuntru, zăpăcindu-se, poate



Angela Szabo *Desert Roses*, acrilice pe pânză, 80x80 cm., 2017



Angela Szabo *Ține-mă blând*, acrilice pe pânză, 100x60 cm., 2023

o omisiune, o blândă ațipire și este atât de ușor să se greșească stația

Fără grabă

Pe când eram fetiță, îmi plăcea să privesc cerul, chiar și acum, dar nu reușesc să preschimb un nor într-un elefant sau o balenă:

câștiga animalul mai mare. Un joc pe care, dacă-l povestești, nepoții râd ca de o amintire excentrică - capul, aplecat pe display și ipad, își ridică când și când ochii în sus, orizontul este prea departe față de puținii lor ani –

Cal în galop, dragon care scuipă foc... dispăruți. Există doar nori în straturi, cumulonimbus, nori ca niște fulgi și nu știu niciodată dacă vor trece fără ploaie, fără vijelie.

Observ, nimic... și totuși astăzi norii sunt mulți și vântul îi destramă și-i reface, îi împinge înspre un alt colț al lumii.

Uită-te mai bine, fără grabă și fără întrebări, niciun gând sau ranchiună: de-un suflet liniștit e nevoie ca să se creeze o viață care – încet-încet – se alcătuieste, se modifică și dispăre.

Traducerea din limba italiană de **Claudia Albu-Gelli**

Selecție texte și prezentare: **Serena Piccoli**

Geo Vasile

Gellu Naum sau tehnica stupefacției

Gellu Naum excelează nu numai prin tehnica uluirii ca efect de agregare a unor secvențe dispart-dadaiste, ci mai ales prin ridicarea la rangul de logică poetică (prin revelație extrasenzorială) a ilogismelor: „Am văzut Călugărița pe-o masă acoperită cu zinc într-o/bucătărie de vară. Era un ger fragil niște păpuși purtau/nume uitate. Totul se îngrămădea ca să absoarbă/să amplifice/era într-o frumoasă murdărie Inalterabilii purtau corsete de/pământ/pe stradă rămăsese numai casa 34. În ea se petrecea aceeași/scenă aceleași personaje moarte sau recăsătorite sub/dărâmături vorbeau la mese pe terasă. Acel brunet îmi semăna leit“. Sunt versete de emiterie a unor mesaje mediumnice, coduri secrete, nostradamice, simbolistică a unor viziuni în regim crepuscular, cu lumini ca sângele negru al aurului roșu, halucinant, spre deosebire de visul nocturn, mistic și cam aglomerat al lui Swedenborg. Transcrierea „cum figuris“ a acelor viziuni gravate de hazardul însuși se materializează în *Avantajul vertebrelor* prin grafo-poemele, caligramele, vitrinele parodice ale consumismului de idei primite de-a gata, locuri comune ce se vor senzaționale.

Războiul poetului cu falsul lamentației figurilor romantice continuă și mai dur în numele codurilor vieții năzuite, ce cuprind, păzesc și ocrotesc adevărul în *Diminețile cu domnișoara Pește*. Spargerea acestor coduri este modul intim de cunoaștere poetică, Gellu Naum adoptând un limbaj scrutător, vrăjitoresc, bazat pe reciclarea zăcămintelor avariate, pe calchierea subtil-parodică a colportajului detaliat, manierist, maniacal. Sub crusta căruia sângerează firescul vieții, misterul spontaneității primordiale. În jurul unui registru prozaic discursiv, uneori melo-oracular, bombastic-digresiv și eseistic, se coagulează revelații ontologice, siderale, erotice cu rădăcini în cel mai anonim și dezolant cotidian. Alimentat cu abstracțiuni frisonante, nu lipsite de teribilism combinatoriu, textul naumian introduce viziunea poetică în interstițiile aceluia, în însăși dinamica percepției și expresiei, urzind o succesiune savantă de avansuri și retractări fabulatorii. Între impuls, cuvânt și sentiment, poetul, covârșit de hagiografia romantică a sentimentului, nu își ascunde efortul deliberat, în fond crezul său artistic: „munceam din greu ca să interzic cuvintelor să devină sentimente“. Sentimente ce prin demonetizare nu mai transmit decât farsa sonorizării aerului. De vreme ce lumea purgatoriului este una a absurdului cacofonic, a înșării babelice, ea nu poate fi abolită decât cu propriile arme contagioase, adoptând frazeologia cu ștaif și comportamente sofisticat delirante. Pe tărâmul nostru de umbre litigioase, de conspirație și expiere, emisarii visatului limb al vieții autentice în firescul libertății și al puterilor misterioase se arată doar poetului expert în magia corespondențelor universale. Gellu Naum recurge, ca și Swedenborg, la starea de *deliquium*, la *somnia* provocată, spre a primi semnele primenirii și accesului la „partea cealaltă“, partea salvată, secretă a Creației.

Între veghe și vis, între lumea naturală și cea spirituală, între vizibil și invizibil, viața și opera lui Gellu Naum înseamnă un slalom neconținut și performant printre coloane fără sfârșit, numite Milarepa, Diogene, Swedenborg, generația războiului, profetică și pierdută, în frunte cu Urmuz, Gherasim Luca, Tonegaru, Stelaru, Voronca, apoi Dimov, post-simboliștii Dino Campana, Seferis, Luzi, Dali (ce l-ar invidia pentru extraordinara metaforă genetică a metamorfozei și damnațiunii din poemul *Calul erotic*). Opera poetică a lui Gellu Naum, cel mai longeviv (1 august 1915 – 29 septembrie 2001) suprarealist român și european, este unică prin matricea stilistică inconfundabilă, dar și prin obstinată aventură ontologică: cea de a descoperi prețul redempțiunii din exilul nostru în istorie. Totodată ea anticipă, impune și legitimează autenticitatea visului poetic fără frontiere.

Grupajul de mai jos a apărut într-o ediție bilingvă, format academic, în anul 2014, la o reputată Editură din Italia, sub titlul *LA QUINTA ESSENZA/ A CINCEA ESENȚĂ*.

Din volumul *Partea cealaltă/Dal volume L'altra parte*

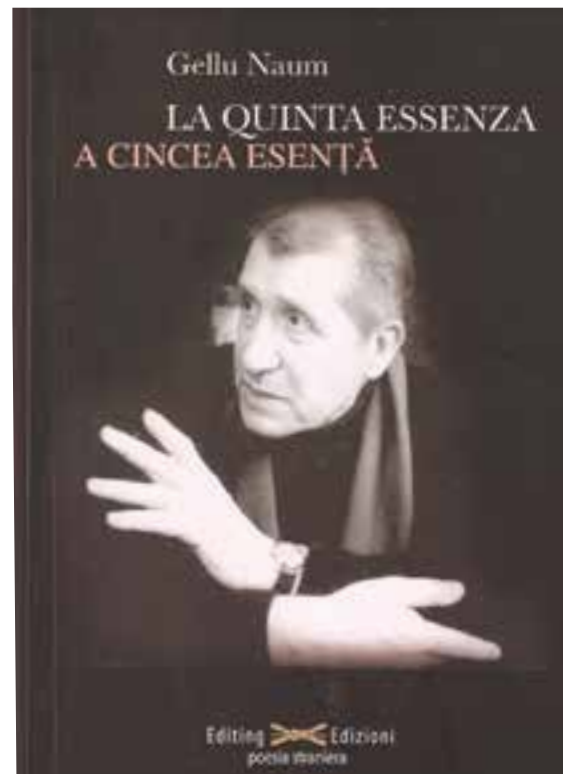
Conținutul de plumb al logodnicilor

să-mi spună c-a avut un vis cu mine pe-o stradă aglomerată Acolo sunt de obicei trei fete două din ele mor de la bun început a treia mai rezistă Șamanul ăsta decoltat are pe cap o splendidă tiară falică un fel de șarpe de argint sau poate brațul unui candelabru încolo arată ca orice nenorocit cu fața zgâriată câțiva de jos (cei care numără cometele) dau cu ochii de el îl amenință cu ciomegele el vine lângă mine îmi pulverizează discursul a treia vrea să plângă spurcatul i-a luat pantofii ei de damă vrea să-i încălze el îi dă inelul atunci de obicei se face întuneric și se produce logodna în sensul că deasupra noastră se răsucește cerul și apar moșnegii ăia în veșminte străvezii ei se

așază unde pot mănâncă din pachete și vorbesc în șoapte unul întreabă de mine se miră că nu sunt acolo își răspunde singur *o veniți el* pe urmă se ridică toți le iau cu ei pe cele două fete și merg să se îngroape aș vrea s-o strig pe Zenobia tu vino lângă mine cu picioarele alea desculțe și subțiri (nici n-am pretenții) să ți le încălzesc cum pot îți dau și pepsi Dar de câte ori încerc gura mea tună

IL CONTENUTO DI PIOMBO DEI FIDANZATI

per dirmi che ha sognato di me su una strada affollata Là ci sono di solito tre fanciulle due di loro muoiono sin dall'inizio la terza resiste ancora Questo scollato sciamano ha sulla testa una splendida tiara fallica una sorta di serpe d'argento o



forse il braccio d'un doppiere oltre a ciò sembra un comune disgraziato dal volto graffiato alcuni laggiù (quelli che contano le comete) l'adocchiano lo minacciano con i manganelli lui mi avvicina mi annienta il discorso la terza vuol piangere lo sporcacione le tolse le scarpe da donna vuol infilarsele lui le dà l'anello allora di solito si fa buio e si svolge il fidanzamento nel senso che sopra di noi si contorce il cielo e affiorano quei vegliardi in abito diafano si siedono dove possono mangiano dai pacchetti e parlano a bassa voce uno chiede di me si meraviglia che non ci sono si risponde da solo *sarà venuto egli* poi si levano tutti insieme alle due fanciulle e vanno a seppellirsi vorrei gridare a Zenobia tu vienimi a fianco con quei piedi scalzi e sottili (né pretendo altro) che io te li riscaldi come posso ti do pure un pepsi Ma ogni qual volta ci provo la mia bocca tuona

Tonul și măsura

Pe cerul extrem de albastru al unui oraș apar uneori imensele globuri portocalii prin transparența cărora se pot vedea ca prin vitralii hărțile celuiialt tărâm atotputernica încetineală a plutirii ne plimbă pe un hipodrom armonios în care explozia de soare ne împospătează și ne spală șorțurile aruncate claie peste grămadă de-a lungul gardului între năucitoarea stare de eveniment și o luminozitate fragilă se recompun ecurile noastre care nu se vor stinge niciodată alteori câțiva localnici intră în panică încă de pe când abia se zăresc siluetele depărtate și cenușii ale unor păsări cu profil de pajure înalte de 400 metri și totdeauna verticale cu aripile strâns lipite și parcă decupate din plăci de tablă groasă ele nu plutesc ci stau acolo sus încremenite între ghețari de aer deasupra creștetului li se mișcă un vârtej de pene viteza încremenirii lor întrece cu mult goana deznădăjduită a stolului de porumbei pe care îl înghit fără să se clinească cum nu ne privesc niciodată în ochi s-ar putea să ne ignore în restul timpului *nathura* e încântătoare

IL TONO E LA MISURA

Sul cielo estremamente azzurro di una città spuntano talvolta gli immensi globi arancione la cui trasparenza lascia vedersi come per vetrate le mappe dell'al di là l'ognipossente lentezza del librarsi in aria ci fa camminare su un ippodromo armonioso in cui l'esplosione solare ci rinfresca e risciacqua i nostri grembiali buttati alla rinfusa lungo la cinta fra lo sbalorditivo stato d'evento e una fragile luminosità si ricompongono i nostri echi che non si spegneranno mai altre volte alcuni abitanti son colti dal panico non appena scorgono i profili lontani e grigi d'uccelli dal sembiante d'aquile imperiali alti 400 metri e sempre verticali con le ali serrate e quasi ritagliate in dure lamiere essi non volano bensì stanno lassù assiderati tra ghiacciai d'aria con sopra la testa un turbinio di penne la velocità del loro assideramento supera di tanto la corsa disperata dello stuolo di piccioni che essi ingoiano senza spostarvisi perché non ci guardano mai negli occhi potrebbe darsi che ci ignorino il resto del tempo la *nathura* è meravigliosa

Bolnavii în spitalul din Nürenberg

Retorica e în vervă bleastă de azi dimineață găinile obiectele rituale s-au îngrămădit în jurul meu (cutia cu tutun desenele dăruite de prieteni vii sau morți soba de fier vopsită cu argint clepsidra scaunul portocaliu cufărul vechi litera U clopoțelul zen atârnat lângă o bardă bine ascuțită oasele scoase din mare și pictate etc.) probabil o să plouă pentru că bolnavii în spitalul din Nürenberg se plâng de dureri reumatice motanul paranoic s-a frecat de scaun până l-a tocit cununa de santal se află lângă fruntea mea (un fruct de plastic galben) și lângă cele două glastre cu busuioc uscat oh micul meu colier de brațe fragile am pus mâncarea pe scară coboară-te puțin am pus-o la îndemână

I MALATI NELL'OSPEDALE DI NÜRENBERG

La retorica è loquace sin dal mattino bestemmia le galline gli oggetti del rituale mi si accalcarono intorno (la scatola del tabacco i disegni offerti da amici vivi o morti la stufa di ferro tinta d'argento la clessidra la sedia arancione il vecchio baule la lettera U il campanello zen appeso accanto ad un'ascia affilatissima le ossa pescate al mare e dipinte ecc probabilmente pioverà poiché i malati nell'ospedale di Nürenberg si dolgono di dolori reumatici il gatto paranoico si strofinò contro la sedia fino a smussarla la corona di sandalo mi sta presso la fronte (un frutto di plastica gialla) e presso i due vasi del basilico secco oh mia piccola collana di braccia soavi ho lasciato il cibo sui gradini scendi un po' l'ho messo sotto mano

Logodna asuprită

Totul se desfăcea într-un vârtej al cărui centru n-am să-l descriu niciodată Lucrurile cele mai obișnuite și mai ușor de trecut cu vederea deveneau puncte de

miră ale unei limpeziri (acesta e un fel de a vorbi) pe cât de vastă pe atât de greu de suportat Atunci lovit însângerat ceream măcar o clipă de răgaz ca să respir ca să nu explodez Iubita se afla culcată pe un pat mă furișam acolo și spuneam ce fel de dragoste e asta m-ai și uitat Ea întindea un braț destul de moale ca să-mi sprijin ceafa nu mă interesa și nu credeam nimic din ce spuneam dar pe același pat (mai spre picioare) se așeza logodnicul în uniformă cu tot echipamentul Vai nu pot vorbi urât despre el îmi e ca un frate a murit acum cinci ani avea o față roză-stacojie fără nici un risc de fapt îndeplineam un minimum de sacrilegiu un simplu exercițiu fără importanță ca să echilibrez sublimul și să înlătur înfricoșătoarea lui tendință de a mă izola

LO SPOSALIZIO OPPRESSO

Tutto si disfaceva in un vortice il cui centro non descriverò mai Le cose più banali e più facilmente trascurabili diventavano bersagli di una chiarificazione (per modo di dire) quanto vasta tanto difficile a subire Già colpito pieno di sangue chiedevo un attimo di riposo almeno per riprendere fiato per non scoppiare L'amata si era distesa su un letto m'insinuavo là per dire che amore è questo se tu m'hai già dimenticato Lei sporgeva un braccio assai molle perché appoggiassi la nuca non m'interessava e non mi fidavo affatto di ciò che dicevo ma sullo stesso letto (verso i piedi) si adagiava lo sposo in divisa completa Ahi non posso parlare di lui di un mio quasi fratello è morto cinque anni fa aveva un volto rosa-cremisì senza alcun rischio infatti compivo un minimo di sacrilegio un semplice esercizio di poco conto per equilibrare il sublime e per rimuovere la sua spaventevole tendenza d'isolarmi

Vine o vreme

Vine o vreme mai amănușită tradiția meșteșugului pare extrem de plicticoasă și așa mai departe Persoana Feminină mă întrebă de ce dai în mine de ce strigi la mine ca un eretic ce ești Carthagineza mea cu umerii sărați cu o ghirlandă pe mediana pântecului îi spun care din noi se mai miră de inverșunata lui țesătură pe ce covor să mă așez cine ghidează întunericul trunchiurilor găsesc mai multe întrebări decât răspunsuri mă simt ca patriarhul mort în brațele manicuristei pe când ea îi curăța cu venerație unghiile vine o vreme până atunci orbim cu încredere pe sub țigle

VIENE UN TEMPO

Viene un tempo più circostanziato la tradizione artigianale sembra estremamente noiosa e così via La Persona Femminile mi domanda perché mi picchi perché mi sgridi da eretico che sei Mia carthaginese dalle spalle salate con una ghirlanda sulla mediana del ventre le dico chi di noi si stupisce ancora del proprio accanito ordito su quale tappeto dovrei sedermi chi guida il buio dei tronchi colgo più domande che risposte mi sento come il patriarca morto sulle braccia della manicure mentre lei gli curava con venerazione le unghie viene un tempo fino ad allora ci abbuiamo fiduciosi sotto i tegoli

Fermoarul

Ignoranța e pe cale de dispariție timiditatea scade din ce în ce Apa are să ajungă până aici ca tot ce e necunoscut sau vid femeia își îmbracă rochia am să-i vorbesc alo alo aici sunt eu mă auzi te aud te faci pe zi ce trece mai frumoasă pieptul tău ar putea să ne înobileze intențiile ea mă respiră cu supremă satisfacție stângăcia gestului umbra gestului (aici e ceva încurcat) ne iscălim pe apă (o îndepărtare o ghiară pe gât un antilucru) oh ce n-aș da să ațipesc sigur ar fi frumos dar milioane de fete își iau de pe atunci lumea în cap fug despletite de acasă atâtea Pythii cu mărgele adorm pe scări acoperindu-și urechile cu marele zgomot al lumii uite că trag fermoarul le ascult cu plăcere

IL FERMAGLIO

L'ignoranza sta per sparire la timidezza diminuisce sempre più L'acqua giungerà presto fino a qui

come tutto ciò che è ignoto o vuoto la donna s'infila il vestito le parlerò pronto pronto sono io mi senti ti sento sei ogni giorno più bella il tuo petto potrebbe ingentilire i nostri intenti lei mi respira con estrema compiacenza il malgarbo del gesto l'ombra del gesto (qui c'è di confuso) firmiamo sull'acqua (un allontanarsi una grinfia sul collo un'antica) oh come vorrei assopirmi certo sarebbe bello ma milioni di ragazze sin d'allora piantano baracca e burattini scappano disciolte di casa tante Pizie adorne di conterie s'addormentano sui gradini le orecchie avviluppate nel gran fracasso del mondo orsù tiro il fermaglio le ascolto con gioia

Confuzia posibilă

E drept că nu se poate ieși nu se poate intra nu se poate zbura nu se poate cădea nu se poate privi cu ambii ochi sau cu un singur ochi albastru negru verde căprui sau violet e drept că mai există și tăcerea dar corpurile lucrurilor ne păstrează cu ferocitate în cadrul lor în care și tăcerea e bună doar pentru nefericiții fericiți că-și pot acționa în ea pohetica lor glandă lacrimală e drept că tot ce spun acum n-are nici un pic de poezie și n-are nici un rost mai bine n-aș vorbi decât să tac așa dar n-am încotro și nu se poate altfel când ai trăit fiecare tresărare a unei mari șapte necunoscute în care totul e posibil

CONFUSIONE POSSIBLE

E' vero che non si può uscire non si può entrare non si può volare non si può cascare non si può guardare con ambedue gli occhi o con un occhio solo azzurro nero verde castagno o viola è vero che c'è anche il silenzio ma i corpi delle cose ci trattengono ferocemente nel loro quadro in cui pure il silenzio serve solo agli sfortunati fortunati di poter farvi agire la loro pohetica ghiandola lacrimale è vero che tutto ciò che dico adesso non ha neppure un pó di pohesia e non ha alcun senso meglio non parlare che tacere così ma non ho scelta e non si può altrimenti quando hai vissuto ogni sussulto di un ampio mormorio ignoto in cui tutto è possibile

(Microeseu de prezentare și traducere în italiană de **Geo Vasile**)

Laura Poantă

Sport, artă și isterie

Am vrut să scriu pe loc despre isteria de la deschiderea JO, apoi a trecut timpul și au curs râuri de cerneală virtuală, așa că încă un articol părea (și este) inutil. Dar a venit un alt circ – sportiva algeriană linșată mediatic, iar zilele trecute Sam Smith îmbrăcat în rochie și devenit brusc mult mai hulit decât alte undiri sexuale sau vorbe de duh de pe la alte scene de la toate festivalurile din toată lumea. În primul rând, vreau să mărturisesc că mă număr printre „sataniștii drogați și nesimțiți” care frecventează Untold-ul de la primele ediții (epitete apărute și grație presei jalnice care bârfește, nu informează). Dacă este mai cool, aș putea să subliniez faptul că merg cu *Dilema* în poșetă și o citesc în pauze. Știu că nu contează foarte mult comentariile de pe *social media*, pentru că sunt mulți *trolli* și *boți* și conturi false. Dar sunt și prea multe persoane reale care par ghidate doar de ură sub atât de generoasa umbrelă monocromă a credinței.

Cina cea de taină nu a fost batjocorită la deschidere – de fapt, tabloul lui Leonardo da Vinci, pentru că despre el este vorba. Nu știu câți cunosc cu adevărat pictura și pe autorul ei, ci mai degrabă s-au inflammat la paralela dintre cele două imagini, paralela creată și distribuită de câțiva privitori nervoși (țin să precizez faptul că fenomenul a fost global, nu românesc). Cu alte cuvinte, mai mulți omeni la o masă lungă înseamnă obligatoriu Isus și apostolii săi. Absolut nimeni altcineva nu mai poate să stea la o masă, împreună cu alți oameni, să mănânce. Petrecerea zeilor, sărbătoarea lui Dionysos, un fragment de vodevil, de teatru colorat și vesel, ideea că la o „masă”, la masa lumii, are loc absolut toată lumea – sunt doar câteva interpretări posibile. Cei de acolo erau toți artiști, femeia grasă e DJ (avea în față un pupitru foarte vizibil, echivalent cu lira lui Apollo din tabloul lui Johann Rottenhammer), Dionysos era interpretat de un actor francez cunoscut la ei, iar stilul acela de spectacol este specific teatrului de vodevil, bâlciului și *show-urilor Drag Queen*. JO nu sunt despre creștinism, nu sunt închinare niciunei religii. Ele s-au născut în Grecia zeilor olimpici și erau practicate de bărbați goi care, uneori, mai și mureau. Francezii sunt puternic ancorați în spectacol, în artă, în suprealism, în sărbătorirea vieții. Vechile jocuri olimpice aveau și această latură artistică, nu însemnau doar sport. În Renaștere, multe picturi care reprezentau petreceri aveau în mijloc o masă și în jurul ei oameni (uneori goi); nimic ciudat în asta (*Williams S, Elizabeth Haigh, Daily Mail Australia*). S-au agățat cu încăpățănare de deschidere toți creștinii jigniți (vorba lui Ricky Gervais: dacă te simți ofensat nu înseamnă automat că ai dreptate!), au luat atitudine, au postat pe FB texte lungi și stufoase despre cel de sus, apocalipsă, calul palid al morții (era, de fapt, un cal mecanic – o capodoperă inginească, ce purta zeița-spirit a Senei, de altfel fiica lui Dionysos), figura „ciudată”, mascată, care ducea la un moment dat flacăra olimpică (care era, în fapt, un personaj din jocul francez *Assassin's Creed*), femeia fără cap văzută ca simbol satanic (Maria Antoaneta, decapitată prin ghilotinare în Revoluția Franceză, conform istoriei). Au fost multe astfel de exemple,

atacate de conservatorii supărați; o mare greșeală au făcut-o televiziunile, care nu au explicat episoadele desfășurate la deschidere, pentru care aveau cu siguranță o legendă. Britanicii au făcut glume și au comentat ironic totul, conform tradiției, mulți au mormăit și s-au indignat, în loc să descifreze pentru public un spectacol artistic. Criticabil din alte puncte de vedere, dar nu al mesajelor transmise – nu din perspectiva creștină.

Au început apoi întrecerile, s-au mai liniștit pe ici pe colo spiritele, deși unii își fac încă cruce și scui-pă în sân, când apare, din nou, șocul – transgenderul care bate femei, italianca plânge pentru că a luat un pumn (la box!), algerianca este făcută praf de toată lumea. Culmea, comunitatea lesbienelor din sport se indignează că un bărbat devenit femeie bate alte femei care mai sunt încă femei (discuția cu participarea în întrecerile feminine a bărbaților *transgender* este serioasă, complexă și complicată, dar nu este cazul s-o analizăm aici). Nu a mai stat nimeni să citească faptul că sportiva s-a născut femeie, are buletin de femeie, cu anumite anomalii genetice care există de mult timp în medicină (dar cine să le bage în seamă?), nu a făcut niciodată schimbare de sex sau tratamente hormonale ba, mai mult, a participat și la Tokyo (când noi eram ocupați să nu ne molipsim de virusul păcătos și nu aveam timp să ne indignăm de așa o bazaconie progresistă). Ca de obicei, comentariile și indignarea au luat-o mult înaintea rațiunii și a logicii, iar faptul că jignești astfel oameni, țări, comunități sau pacienți este absolut secundar. Fata a luat aurul între timp. A trecut și asta, ironiile au continuat, dar mai puțin vizibile, apar și azi personaje cuvicioase, preoți, predicatori și creștini patrioți care îndeamnă la boicot și la strângerea rândurilor oamenilor serioși împotriva sataniștilor în fuste.

Nici bine nu s-a muiat scandalul mondial că apare la *Untold* artistul britanic Sam Smith. Orice fan prezent acolo (tot stadionul îi știa versurile!) ar fi trebuit să știe cum performează el azi. Și-a început cariera ca un băiat timid și cumișel, cu cântece de dragoste și de inimă albastră și a devenit, azi, un susținător al curentului *Drag*, se declară non-binar, se îmbracă în rochii și simboluri multicolore sau în ținute extrem de sexy – ultima melodie din concert a fost lascivă și insinuantă; dar un spectacol absolut memorabil, dansatori perfecți, melodie bună, voce inegalabilă. Bărbat în rochie (sau femei în pantaloni?), șoc și groază! – oamenii sunt clar intoleranți, răi și manipulabili. Jobenul cu coarne este un costum de scenă, nu are cum să fie un simbol satanic, din moment ce satana nu există, furca trecută printre picioare nu este cu nimic mai rea decât dansul la bară de la o emisiune TV extrem de îndrăgită de români, mișcările senzuale ale unui bărbos cu alură de urs îmbrăcat într-o rochie de Oscar nu au cum să jignească pe cineva sau să indigneze decât dacă ești gata pregătit pentru asta. Aștepți dovezi că oculta mondială vrea să distrugă creștinismul și pe toți oamenii cumsecade. Sexul nu este *tabu* din moment ce toți ne-am născut cam așa; religia/biserica e cea care a stabilit la un moment dat că este *păcat* – nu legea omenească. Poliția moravurilor care l-a dat jos de pe scenă pe Elvis prin anii 50 pentru mișcări lascive din



Angela Szabo *Drumul spre Valhalla*, acrilice pe pânză, 50x50 cm., 2016

bazin a dispărut, dar nu și masa constantă de oameni *venerabili, serioși, familiști*, cei care, atunci, condamnau un copil din flori la moarte, cei care alungau de acasă fiicele violate sau le internau în aziluri de nebuni, cei care aveau o nevastă casnică și amante oficiale la servici.

Am scris de nenumărate ori că exagerarea în orice direcție e rea, că ideile impuse și alegerea valorilor pe criterii de rasă sau sex sunt profund greșite, că cei marginalizați și minoritățile sexuale au de pierdut dacă se forțează lucrurile (Nadia este acum acuzată de rasism în SUA pentru că a ajutat România să „fure” o medalie unei femei de culoare!), dar tabăra care se opune este, parcă, și mai irațională. Iar între ei, între extremiștii religioși și așa zișii progresiști, agitați și veșnic asupriți există, pe lângă mulți indiferenți și aparent toleranți, mulțimea selectă a celor net superiori, a celor care sunt scârbiți de toată lumea, care ascultă doar muzica sferelor și văd doar filme foarte, foarte profunde despre viață, a celor mereu ironici, care au rămas *înăuntru* (în loc să plece *afară*), dar critică mereu România asta pe care trebuie să o tolereze. Sam Smith are parte de ură și în UK, probabil că este obișnuit cu genul acesta de comentarii, dacă a fost curios să urmărească unele titluri de a doua zi. S-a analizat această vehemență homofobă (și în general *anti* orice) dintr-un punct de vedere interesant – de ce este permisă sexualizarea și lascivitatea doar femeilor cu trup perfect, eventual siliconate și botoxate? De ce nu are voie să fie sexy un obez/obeză, un bărbat dolofan îmbrăcat în rochie, un *transgender*? Sexul a fost mereu un rol important în *pop* și *hip hop*, Madonna, Miley Cyrus sau Ariana Grande au avut spectacole și videoclipuri similare sau „mai rele”, dar reflexul de apărare și indignarea apar mult mai ușor și mai repede la ceva *altfel*; sexualizarea femeilor în cluburi, dansul lasciv la bară sau în cuști în bustul gol sunt acceptate, normale, masculine, fiziologice (*gendergp.com*).

Prefer să îl văd pe Sam Smith cu portjartier decât să stau cu cineva care scrie „doamne, îndepărtează aceste nații care se pregătesc să ne facă rău și luminează sufletele cele întunecate”; „și desenul cu familia Simpson bagă imagini cu antihristul și apocalipsa”; „doamne tatăl ceresc, arde-i cu puterea ta pe toți îndrăciții”; „să înțelegeți ce urmează, scrie în Biblie că așa va fi, sfârșitul”; „să vă trăsnească Dumnezeu pe toțiăștia care vă luați fuste”. Nu contează *social media*, se spune, e doar un spațiu virtual de refulare, dar aceste sute de mesaje (reale) vin dinspre populație, dinspre oamenii din jurul nostru, dinspre toți cei cu care ne întâlnim zilnic, cu care lucrăm, pe care îi consultăm; și în care clocotește constant ura, indignarea și necunoașterea.

Ștefan Manasia

Un debut romanesc din 1998

Recitit la mai bine de un sfert de secol de la publicare, *Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine* (Nemira, colecția Purgatoriu, 1998), romanul lui Sebastian A. Corn (pseudonimul lui Florin Chirculescu) rămîne un debut de referință. Autorul își făcuse mîna cu povestiri de anticipație în fanzinele vremii, atras fiind deopotrivă de literatura de frontieră și de ficțiunea mainstream. Orgoliul, teama de a nu greși îl vor conduce pesemne la romanul acesta cu subiect medical, oncologic – Chirculescu practică, așa cum aminteam cînd am scris despre romanele sale majore asumate sub numele real, chirurgia toracică la București.

Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine este o poveste despre eroism și dedicare maniacală profesiei de chirurg, plasată într-o zonă mentală mai degrabă decît într-un topos real. Deși detalii, demne de detectivistica unui admirator al lui Corto Maltese (cum se declara autorul nostru într-un interviu de pe DLITE), transparent la tot pasul în text: chirurgul operează într-o clinică dintr-o fostă colonie franceză; populația este neagră, crede majoritar într-un Isus negru – ne-am putea găsi în Etiopia lui Corto, dar cum rămîne cu riul fabulos care irigă zona, cu umiditatea excesivă (de Africa ecuatorială); pacienții și parte din personalul medical sînt negri, cu toate însemnele identitare (de rasă, gen, religie etc.). Colonia, populată cu francofoni, dar și cu alți europeni, va fi carantinată din pricina unei teribile epidemii: necontrolată, letală și scăpînd înțelegerii medicilor, aceasta ne trimite cu gîndul la *Ciuma* lui Camus; nu are însă nimic din armătura existențialistă, pedagogică din romanul francezului alegerian; nimic nu emite (și nu imită) umanismul princiar al eposului & ethosului camusian. Aici, chirurgul încă tînar refuză să trăiască în afara sălii de operație, doar într-o rezervă a spitalului, iar asta zi după zi, stîrnind perplexitatea și, în cele din urmă, resentimentul șefului de spital, francezul Rochechouart, care nu-l poate ademeni nici cu o cină copioasă, nici cu o cafea cu aromă intensă, braziliană.

„Numai că m-am săturat de cuvinte, lui însă nici că-i pasă, continuă să explice, sînt sigur că spune lucruri care au sens, dar tocmai din cauza asta nu sînt atent la ele, pentru că, dacă au sens și sînt evidente, nu mai trebuie să le enunțe, iar dacă n-au sens nu trebuie să le bag în seamă, asta e cheia, de la o anumită vîrstă încolo limbajul se erodează, nu mai slujește și nu mai oferă nimic, ba din contră, mă face să pierd energie cuantificabilă cînd dau replici: buzele care se mișcă, aerul expirat cu o anumită viteză, vibrînd cînd se ciocnește de limba aplicată pe dinți sau pe bolta palatină, corzile vocale care se contractă totul, dar absolut totul se contabilizează în calorii pierdute conversînd fără beneficiu.” Își spune și ne spune medicul excedat de muncă, de inutilitatea luptei cu boala.

Ajuns în ochiul taifunului epidemic, tînarul chirurg se lasă absorbit de muncă și operează adesea cazuri imposibile, cazuri pe care ceilalți, atenți la „carieră”, le refuză: el pierde pacienți, dar învață constant, evoluează profesional cu fiecare pierdere; sau îi salvează și îi și mutilează/alterează, extirpîndu-le tumori de toate tipurile, panicînd cu intervențiile astea asistentele afro, creștine practice și tributare totodată animismelor africane.

În umezeala care face să ruginească ustensilele medicale (pînă și bisturiul ce va ajunge în finalul ineluctabil la uterul Josephinei), sub amenințarea epidemiei (despre care nimeni nu știe cum se transmite), ricanat de colegi și de superiori, investigat mai mult sau mai puțin discret – chirurgul nostru se pierde în mistica & estetica muncii. Bea cafele după cafele, preparate de juna și supla Josephine (însărcinată, sarcina ei evoluează pe parcursul romanului). Operează, lăsîndu-se condus de mîini și retină, încercînd să verbalizeze cît mai puțin – cu sine și cu ceilalți. Alter ego-ul romancierului descrie magnific proceduri, operații, organe distruse sau nu de cancerul omniprezent. Sînt descrieri cinice, de roman visceral-realist, fără pompa acelora din trilogia *Orbitor*, de pildă, nu lipsite însă de poezia pestilențială care irigă, uneori, proza din linia Arghezi-Cărtărescu:

„Între timp, bolnavul dă semne că ar dori să se trezească. Mestecă sonda de intubație, clipește și dă din mîini. Te aștepți de la el să se joace cu degetele de la picioare ca să-și facă gimnastica matinală dinainte de trezire, așa că încasează încă o doză de flax în vene și chestia îl termină din nou, drum bun în țara fără cuvinte, petrecere frumoasă în patria fără imagini, acum și în cele șapte secunde de prezent, amen!

[...]

Bisturiul se afundă în intestin ca într-un calup de unt îmbibat cu sînge și cufund sonda de cauciuc în intestin, iar cineva, habar n-am cine, se apucă



Angela Szabo

Origami, acrilice pe pânză, 90x90 cm., 2019



să pompeze în ea ser fiziologic. Un tsunami de patru-cinci centimetri diametru mătură totul în calea lui intestinală, se involbură pe la coturile maștelor, le face să tresalte anarhic, le purjează și lichidele încep să curgă prin anusul ăla iliac cu WC la purtător.”

Tînarul chirurg din *Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine* ajunge slab ca un ogar, operează într-un fel de transă, tinzînd să atingă măiestria în arta chirurgiei și (la capătul previzibil, nescris al istoriei) propria-i extincție. Mai are ochi doar pentru gleznelor și gesturile Josephinei – singura ființă care îl scoate cumva din sine, din hățîșul mental, din megadepresie, provocîndu-l cu tăcerile ei, cu descîntecele spuse cu gura aproape lipită de plăgile operate ș.a.m.d. Tînăra sălbatică îl intrigă cu micile ei ritualuri și, conștientă de propria sa straniețate, ea continuă să le practice în preajma medicului.

Arbori spectaculoși și vile ale cetățenilor alfa flanchează spitalul, iar spitalul e asediat asediat – cu pauze mici – de elicopterele care aduc pacienți de la izvoarele fluviului, din munte. Epidemia s-ar putea transmite prin aer, umezeala e prietena virusurilor care ar ataca, în zona aceasta a planetei, deopotrivă plante și animale, contaminînd ireversibil totul. Asta pare să fie filosofia finală la care ajunge, după ore de febră și operație, chirurgul (est) european.

Roman de 250 de pagini, *Să mă tai cu tăișul bisturiului tău, scrise Josephine* este construit ca un ping-pong între istorisirile de viață ale Josephinei și ale chirurgului, fiecare povestind evenimentele, operațiile, vindecările din punctul lui de vedere și cu limitele înțelegerii sale. „Epistolarul” mental înregistrat de instanța auctorială ar putea să se transforme într-unul erotic, dar nu o va face, ultima replică a romanului, nerostită, cea care îi dă titlul, aducînd abia ea ceva din frazarea și splendoarea *Cîntării cîntărilor*, impulsul firesc pentru o dicție erotică, inutilă însă în luxurianța cancerigenă a fostei colonii. Stăpînirea ritmului și a materiei epice, scriitura hardcore, lipsită de „floricelă” a romanului acestuia de debut anunțau, încă din 1998, marile romane apărute după 2000, sub numele real al lui Sebastian A. Corn: *Greva păcătoșilor sau apocrifa unui evreu și Solomonarul*.

Istoria Grupului de la Brașov. Perspectiva Școlii de la Brașov

Ioan Șerbu, doctor în litere a Universității Transilvania din Brașov, a debutat în 2014 la Tracus Arte cu volumul *Lego* și a publicat patru ani mai târziu la Max Blecher *krav maga*, un adevărat „manual de supraviețuire printre personaje care se schimbă radical”, după cum îl caracterizează Andrei Dósa. Sibian prin origine și premiat de filiala Sibiu a Uniunii Scriitorilor pentru debut, Ioan Șerbu se simte legat de proiectul *Școlii literare de la Brașov* și publică pe această temă, la cinci ani după susținere, teza de doctorat coordonată de Virgil Podoabă. Cu un titlu simplificat (și mai cuprinzător) decât cel al tezei, volumul lui Ioan Șerbu e unul așteptat, necesar, o lucrare care tratează serios problematica *școlii literare de la Brașov* și care contribuie cumva la repararea unei nedreptăți, a diminuării importanței sau chiar negării acestei grupări de referință pentru literatura anilor '80-'90. *Școala de la Brașov I* e o lucrare care aduce lumină asupra unei mișcări literare de referință, fiind primul text amplu care e dedicată acestui subiect.

Nicidecum ușor de abordat, subiectul e în primul rând neclar, neșezat în percepția comună. În lipsa unor referințe coagulate într-o lucrare capabilă să deschidă pe un alt palier interpretativ subiectul, *școala literară de la Brașov* ar fi putut să rămână în timp o simplă etichetă, cu conținut transportat în mitul cotidian în tipar barthesian. Ceea ce reușește Ioan Șerbu este să pună bazele

unei reconstituiri – urmând a fi parcurse ulterioare etapele analitice aplicate –, adică să propună o reconstituire de istorie literară. Concepția despre lume și artă a membrilor *grupului de la Brașov*, dar și a mentorilor și a colegatarilor, a celor care constituie cumva, arborescent, acel continuum al formării pe care îl evidențiază Ioan Șerbu în partea de încheiere a lucrării, poate constitui, cândva, subiect al unei alte analize, pe un alt palier, în care filiațiile *in intentio operis* să probeze într-un construct unitar continuitatea unor relații umane și profesionale probate prin lucrarea de față. În al doilea rând, subiectul este greu de analizat în condiții de echilibru analitic, de neutralitate epistemică, dar Ioan Șerbu se menține la distanța critică necesară pentru un parcurs care nu poate să nu insufle, pe de o parte, sentimentul de apartenență, pe de alta nevoia de recalibrare în raport cu dezzechilibrele de sistem (raportat la perioada analizată). *Școala de la Brașov* probează, cu alte cuvinte, echilibrul dinamic în receptarea literară, grație contextului reconstituit și echilibrat documentat.

Acest prim studiu amplu dedicat *școlii de la Brașov* este, prin urmare, o consistentă lucrare științifică (de istorie literară), care reconfigurează un întreg volatil fără a se baza pe o „ideologie autoexplicativă”, păstrând termenii lui Dan Țăranu la care face trimitere autorul, dar care reușește, prin reconfigurarea istoriografică, prin analiza documentelor

(inclusiv a dosarelor de securitate ale membrilor grupării și ale mentorilor lor) și prin interviuri să reconstruiască factualitatea raportată la un cadru analitic riguros documentat. Clarificarea unor concepte cheie, utile în studiu, precum generație, grup, școală literară, inclusiv a unor termeni mai vagi, cum ar fi cel de promoție, servind lui Laurențiu Ulici să împartă mai precis vârstele creației unei generații literare (dar fără rigoare, după Bodiou), ori cel de direcție, concept mai amplu, mai profund și cu importanță încărcătură estetică în completarea celei ideologice, propus chiar de Andrei Bodiou, este necesară, cu atât mai mult cu cât întregul analizat nu ar fi putut să fie prezentat coerent în lipsa operaționalizării conceptuale. Acest prim capitol al lucrării dedicat clarificărilor de ordin conceptual e o bună dovadă de angajare echilibrată în problematică și de coerență parcurgere a sferei de acoperire semantică, în condițiile în care chiar în lucrările teoretice ale *școlii de la Brașov* există poziționări diferite și o continuă încercare de menținere a fragilului echilibru estetic-ideologic care a contribuit la conturarea identității grupării.

Autorul nu se ferește, așadar, să plece de la fundamentele de ordin biologit în definirea generației, adică de la studiul omonim al lui Mircea Vulcănescu, să consemneze parcursurile definirii unor termeni mai riguroși și mai aplicabili câmpului literar, precum cel de „generație de creație” al lui Tudor Vianu, fără a evita să ia în calcul modul în care conceptul aplicat în câmp literar își pierde valențele biologice pentru a fi dislocuit, în același spațiu biologit definit de 30 de ani, și acoperit cu mentalități, psihologii sau idealuri (I.B. Lefter). Cu aceeași neutralitate privind, tratând echidistant problematica generațiilor, Ioan Șerbu ia în calcul și argumentul Dan Culcer, care nu ține cont de vârsta scriitorilor în definirea unei generații și care exemplifică prin intermediul spațiului cultural francez forța estetică raportată la convergența ideologiilor: „o țară ca Franța, eminentă culturală, nu are într-o perioadă doar grupuri de un prestigiu atât de mare încât să le umbrească pe toate celelalte, iar fiecare grup în parte întrunește condițiile (mentalitate, scopuri) punctate de Culcer” (p.18). Analiza temeinică a acestor concepte, în special a termenului generație, permite o apropiere naturală de perspectiva mentorului *școlii de la Brașov*, care nota în numărul 12/2000 al *Intervalului* brașovean că termenii precum generația '80 sau postmodernism sunt simplă demagogie literară: „Luptele dintre generații, promoții, promoțiuțe din ultimi zece ani sunt ridicole forme de refulare a vinei, a păcatului de a fi trăit și acceptat, internalizat ca regim inuman dezonorant” (p.26). De altfel, și cealaltă etichetă, de generație '90, este una artificială, un construct propus în organele de presă comuniste (suplimentul literar al ziarului *Scânteia tineretului*) cu scopul de a se il opune generației '80, după cum observa I.B. Lefter. Concluzia lui Ioan Șerbu este cu adevărat remarcabilă și merită tot interesul analitic: „Probabil că problema generațiilor, începând de la Mircea Vulcănescu până la *nouăzeciști*, a intrat în atenția favorizată și de necesități contextuale, social-politice, precum lega Vulcănescu apariția generațiilor de astfel de evenimente, sau precum a fost nevoie de o forță mai mare decât a unui singur scriitor pentru a întrerupe o dominare conservatoare a câmpului literar în comunism” (p.42).

Evident că această clarificare terminologică nu rezolvă problematica studiului, dar limpezeste traseul în încercarea de a defini *școala de la Brașov* în sens extins și în sens restrâns. Înțeles în acord cu proiecția lui Vulcănescu, grupul literar – iar exemplul celui brașovean, analizat de Ioan Șerbu este concludent – depinde de un context social-politic



Angela Szabo

Suflete în lumină, acrilice pe pânză, 100x150 cm., 2023

în care se formează și la care se raportează, iar școala depinde de relațiile pedagogice care modelează o viziune: „Dacă grupul literar spuneam că e, pe scurt, o asociere spontană între tineri care se regăsesc în mentalități, idealuri comune, școala literară se formează pe baza unor relații pedagogice, în care un individ experimentat transmite cunoștințele către o serie de tineri dornici să le preia” (p.55). Școala de la Brașov se configurează ca atare pe baza relației de mentorat, iar personalitățile care au format-o, având contribuție în ponderi diferite în configurarea acestei mișcări încă producând valuri, după cum subliniază autorul, sunt Alexandru Mușina, Gheorghe Crăciun și Ovidiu Moceanu, fiecare venind cu o experiență formativă distinctă și contribuind prin tocmai această experiență la așezarea patului germinativ pentru gruparea de scriitori care avea să definească, astfel, apariția (mai precis reapariția după aneantizarea comunistă) unui centru cultural cu identitate literară: „Dacă Crăciun a adus cu sine experiența cenaclului *Junimea* și a grupării *Noii*, și Mușina pe aceea a *Cenaclului de Luni*, Moceanu a venit cu experiența *Echinoxului*, luând parte la acest club de literatură încă de la înființare sub președinția, pentru scurt timp, a lui Eugen Uricaru, apoi pe termen lung a lui Ion Pop” (p.73). Pe cei trei îi vom regăsi ulterior în punerea bazelor filologiei brașovene, adică în proiectul care va prelua și duce mai departe ideea unei noi forme de expresie literară, dându-i consistență academică și pedagogică, întărind tocmai conceptul de școală asociat pe bună dreptate amplei mișcări brașovene. Foarte interesant este, comentând în afara lucrării lui Ioan Șerbu, cum cei trei își împart expertiza pe genuri literare: Alexandru Mușina în poezie, Gheorghe Crăciun în critică literară și eseu și Ovidiu Moceanu în proză, fiecare acoperind cel puțin încă un domeniu: Mușina – eseu/ teorie literară, Crăciun – proză și Moceanu – eseu/ critică literară, dar și în arii formative diferite. Alexandru Mușina va excela ca mentor în cenaclu, Gheorghe Crăciun ca editor și Ovidiu Moceanu ca om de catedră (el va deveni, de altfel primul decan al Facultății de Litere din Brașov), fiecare în parte compensând cumva și în celelalte domenii (să nu uităm, de exemplu, proiectul publicistic *Interval*, prima serie, al lui Mușina, sau tot proiectul lui editorial, *Aula*). Grație prezenței celor trei și conjuncturii favorabile, în contrapondere cu cenaclu *Astra* condus de Ion Popescu Topolog, la Casa de cultură (actualul Centru Cultural Reduta), unde metodist era Adrian Munteanu, se înființează *Cenaclul 19* (sau *Cercul literar 19*, denumirile diferă, se amestecă și contribuie cumva la transferul factualității în mitul barthesian amintit), la care sunt invitați în principal profesori brașoveni și la care participă și elevii de la Unirea, Simona Popescu, Andrei Bodi, Marius Oprea și Caius Dobrescu. Tinerii se alătură unui nucleu consistent de profesori/ scriitori, ei înșiși urmând să confirme ulterior, printre care Angela Nache (care va conduce, de altfel, ședințele cenaclului), Alexandru Mușina, Gheorghe Crăciun, Ovidiu Moceanu, Vasile Gogea, Paul Grigore, Ioan Pop Barassovia, Claudiu Mitan, Petru M. Haș. Pe o parte a acestor scriitori îi vom regăsi, de altfel, și în cenaclu *Astra*, suficient de politizat, dar nu la dimensiunile la care este prezentat prin mărturia celor care au participat ocazional (argumentul consistent pe care nu îl ia în calcul Ioan Șerbu este acela al prezenței în cenaclu a scriitorilor Darie Magheru și George Boitor, indubitabil anticomuniști, primul târât prin închisorile comuniste și exclus din Uniunea Scriitorilor). De altfel, privind *Astra* în ansamblul său, revistă literară plus cenaclu, perspectiva se schimbă întrucâtva. Iau drept referință punctul de vedere echilibrat al lui Ovidiu

Moceanu, care frecventase și cenaclu *Astra*, și care s-a exprimat pe marginea lui ca fiind un mediu care admitea amatorismul. Să notăm, totuși, ceea ce o face și Ioan Șerbu – iar acestea sunt punctele critice în care își păstrează echilibrul analitic în ciuda tendințelor de a se manifesta în calitate de colegatar al Școlii de la Brașov – că revista brașoveană va găzdui articolele programatice ale lui Alexandru Mușina, va reprezenta motorul schimbării din perspectiva proiecției unei viziuni reformatoare, iar redactorul-șef al grupării, Daniel Drăgan, va manifesta o oarecare deschidere, corect expusă de autor: „Cu toate că *Astra* era extrem de politizată, directorul ei, Daniel Drăgan, a încercat să promoveze tineri scriitori care, la schimb, aveau menirea să învieze paginile revistei, dansând însă tot timpul printre nevoia de promovare a ideilor și presiunile de ordin ideologic” (p.73). Perspectiva echilibrată asupra a ceea ce s-a produs la Brașov, prin înființarea cenaclului și prin puternica presiune de impunere a unor concepte și viziuni poetice noi în paginile politizatei reviste *Astra*, permite apariția școlii. Revenind la necesara operaționalizare conceptuală pe care o propusese Ioan Șerbu în primul capitol, în accepțiunea de grup există două modalități de raportare, în sens extins și restrâns, cel larg incluzând pleiada de scriitori care au participat la întrunirile *Cenaclului 19*, în scurta sa existență, apoi a cenaclurilor alternative (cel condus ulterior de Al. Mușina purtând chiar acest nume), iar cel îngust ca sintagmă proiectată în București pentru a desemna grupul alcătuit din poezii Simona Popescu, Marius Oprea, Caius Dobrescu și Andrei Bodi, pentru a îi diferenția (estetic) de ceilalți. Participarea brașovenilor la *Cenaclu de Luni* (la două ședințe ale acestuia), apoi la *Universitas*, va determina pe de o parte asocierea acestei etichete specifice unui grup autonom, „recunoscut cumva la comun, deși personalitatea, stilurile, tematicile lor poetice sunt sensibil diferite” (p.106), iar pe de alta menținerea coeziunii, în ciuda fricțiunilor inerente între membrii grupului și între aceștia și mentorul Mușina: „Chiar dacă tinerii încep să se desprindă de „maestru” – prin disensiuni, prin contre – acesta din urmă judecă acțiunile impersonal, conjunctural, și analizează mai curând demersuri, direcții și potențialități decât temperamente și orgolii” (pp.123-124). În afara prezenței la cele două cenacluri bucureștene (și a continuării dialogului, deși Bodi studia la Timișoara), Ioan Șerbu găsește ca element definitoriu pentru grupul brașovean, în înțeles restrâns, o formă de ideologie stilistică, *mașscriisul* propus de Caius Dobrescu, pe care o definește cuprinzător: „*Mașscriisul* însemna, de fapt, o asumare sinceră a realității și a experienței, o ponderare a ei dincolo de reflecțiile teoretice ale unora dintre optzeciști, jucate doar pe jumătate în textele lor, neduse până la capăt. Era un refuz al bizantinismului și al barocului din poemele promotorului «poeziei realului», Mircea Cărtărescu, și o altă cale față de ermetismul și absurdul din poemele celui alt mare teoretician optzecist, promotor al «poeziei cotidianului», Alexandru Mușina. (pp.125-126).

Ioan Șerbu continuă analiza mărcii identitare a *mașscriismului* brașovean, din care se va naște peste circa cincisprezece ani *fracturismul* ca emulație a aceleiași școli („un *mașscriism* updatat”, va sublinia Șerbu, p.132), dar esența lucrării este aceea că aduce lumină în înțelegerea celor două concepte interșanjabile anterior apariției lucrării sale. „*Grupul de la Brașov* este parte a Școlii de la Brașov”, subliniază autorul (p.149). Un grup cu identitate, etichetat ca atare la *Universitas*, este parte a unui proiect pedagogic mai amplu, Școala de la Brașov, un proiect neîncheiat în ciuda discrepanțelor, poziționărilor diferite, perspectivelor nuanțate (unele dintre ele



Angela Szabo

Morgana, acrilice pe pânză, 80x80 cm., 2017

emise conjunctural) ale celor care se raportează la mișcare mai degrabă prin memoria afectivă decât probând rigoare și neutralitate analitică. Meritul incontestabil al acestei lucrări, sper prima dintr-o serie de studii dedicate fenomenului, este acela de a clarifica lucrurile în condițiile în care *Grupul* și *Școala de la Brașov* au fost menținute mult timp într-un soi de confuzie, într-o ceață care a permis crearea mitului și îndepărtarea de factualitatea producerii fenomenului. Dacă cenaclu lunedist s-a bucurat de numeroase studii critice, dintre care unul dintre cele mai importante este cel al brașoveanului Daniel Puia-Dumitrescu, *Grupul de la Brașov* trebuia extras din „ideologia difuză”, cum o numește Simona Popescu, și adus în prim-planul analitic, supus investigației și comparat cu fenomenul amplu, neîncheiat, al Școlii de la Brașov care încă mai produce, chiar dacă armonicele noii generații se îndepărtează de armonica *Grupului* înființat pe nucleul *Cenaclului 19*.

Note

- 1 Ioan Șerbu. (2024). *Școala de la Brașov*. București: Casa de Pariuri Literare. 358p.



Angela Szabo

Unda verde, acrilice pe pânză, 70x50 cm., 2023

Alexandru Sfârlea

Între amprenta ecologică și biografismul costeliv



Angela Szabo

Plaur, acrilice pe pânză, 80x120 cm., 2020

mihok tamas, *aes alienum*
Casa de Editură Max Blecher, 2024

Avem de-a face cu un poet și traducător din aria minorităților etnice, care s-a dovedit a fi hărnicuț ca un cocoșel tenor, ajungând chiar să obțină titlul de *dottore* în lirica bihoreană. În teza cu pricina, însă, a făcut exces de zel în prezentarea poezilor co-etnici (bravo lui), dar a fușerit (eufemistic spus) prezentarea poezilor români, epuizându-și obiectivitatea și energia critică prematur, așa zice, abuzând și de unele penibile inexactități. Să-i fie de bine, *egisz-seget!* Actualmente – după ce l-a slujit pe fostul „paralelist” 45 câțiva ani, pe Dâmbovița) – este redactor la revista devenită anexă a Bibliotecii Județene Bihor, *Familia*, unde, ce să vezi, îi publică pe acoliții săi, juni și junese, ignorându-i cu frenezie pe autorii locali. Bănuiesc, cumva, că întemeietorul Iosif Vulcan s-ar cam ciupi de mustăți (dl. Bolojan, „reformatorul”, și le-a ras, doar surâde malițios). *aes alienum* este al cincilea volum de versuri al poetului Mihok Tamas, oarecum în continuarea precedentului, *biocharia. ritual ecolatru*, din 2020, care abunda în pledoarii lirice pro Natura, osârdia autorului dovedindu-se excesiv de închistat-rigidă, dar și cu oaze mai lizibile, pe alocuri. Asta, spre deosebire de cel pe care-l semnalez aici, care, preponderent, are, tematic, specificități ale unui biografism ce nu poate fi... „excentric-ostentativ”, tocmai pentru că timpul trăirii și-al mărturisirii, biografia în sine a poetului, sunt suficiente de

precar-costelive. Când viața preopinentului este liniară și lipsită de șocuri și provocări, nici n-are cum fi altfel. Când era într-un tren de noapte (irn 1744), neicursorul liricosof îi spune partenerii: „nu te teme iubito voi dezvoltă un plan/ (...) nu te teme nervii mei stomacali/ încă mai pot duce nedreptăți/ *căci ei scriu poeme* (subl. mea A.S.)/ care chiar dacă nu au capacitatea/ să ne plătească facturile/ se mai întâmplă să ne lumineze tenebrele” (pag. 19). Este, probabil, explicația cerebralității expansive a poeziei lui M.T., coroborată, nu-i așa, cu mainstreamul aferent poezității actuale, ca atare. Tot în poemul amintit, autorul își folosește inteligența pentru a... trage de urechi (și de păr) un soi de iepure lexical, printr-o trimitere la subsol după sintagma *părinți nu am*, trimiterea având și titlu: *the ecological footprint of redemption* (amprenta ecologică pentru mântuire), din care citez: „tata a devenit părinte adoptiv la zoo/ mama e mândră de el/ a fost ambiția lui/ pe care a bifat-o cu brio/ tata a adoptat un dromader/ fictiv – cum se face/ și l-a botezat whisky/ mama e mândră de el/ tata e alcoolic abstinent (...)/ zi de zi whisky e hrănit/ prin bunăvoința lui tata/ (...) whisky are 16 mp/ pe care îi împarte cu hossu/ un iepure antilopă/ care nu e al lui tata/ (...) tata când empatizează/ îl șterge pe celălalt/ de pe fața pământului”. Pfiii!, mai rar asemenea iubitor de animăluțe și „amprente ecologice”.

Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem că poetul Mihok are un simț de observație abra-dabrant în unele împrejurări incomode, de nu

chiar sedițioase. Ai fi zis că nu se va formaliza, nu va reacționa de-a dreptul virulent din teritoriile subsidiarităților lui juisând în luxuriance și inflexiuni ecologist-atavice; nici pomeneală însă de vreo reticență cât de pricajită, ori vreo moșmondeală iconodul-fariseică: „și nu bombardierii mahalalelor tale mă-nspăimântă/ [...] pe mine intelectualii tăi mă cutremură/ doctorii în umanioare angajați la corporații/ ei precum odinioară numai cerșetorii spun și mie/ vrând să spună te rog/ ei precum odinioară numai cerșetorii spun și tu/ vrând să spună te rog căci îmi ești dator/ mânzi căcat îmi spun intelectualii tăi amical/ marș de-aici că dai de belea spun ei eliptic” (*la tine în metropolă se circulă cu fler și vag empiric*). Monșerul bihorean „transplantat” la (com)pătimitorul C. Vlasie cu redactoreala, hălăduind prin Berceni sau prin Obor, la doamna moanță, „profa de mate profund îndatorată”, în sălașul căreia se-ntâmplau chestii apte a-l obnubila și mai multe nu, pe sensibilul chiriaș adâncit în ritualuri ecolatre: „doamnă moanță/ [...] cum te sfădeai mata cu hermina/ chiriașa de la ale cărei crize/ și pătrunzătoare vocalize/ făceam la inimă boală mai urâtă ca hernia/ m-ai întrebat odată/ dac-au anunțat pe bune la știri/ amnistie și grațiere,/ dar tu, tamaș, n-ai în gură fiere,/ ești cu *iohanis* și *coveși*,/ ești,/ ca orice ardelean, plăpând. [...] prea-ndatorată doamnă moanță,/ la mata, pe intrarea vaselor,/ îți spun drept,/ era să-mi înec flota./ azi poate ești bine – sănătoasă,/ c-un plan de *infringement* deștept,/ și urmelor de canapea de pe pereți/ le trasezi voioasă asimptota” (*intrarea vaselor*). Poetul Tamas știe să creeze atmosferă și să-și transfigureze pățaniile din variațiuni pe aceeași temă, în (pseudo)hiperbolicizări nu lipsite de un anume șarm psihedelic, neezitând să-și expună cu sârg intempestivitățile survolate de inclemente și ataraxiile care nu mai par decât niște trucuri lingvistice. În aventura lui dâmbovițist-miticismă, poetul Tamas are prilejul, în *Delta Văcărești* (observ că asta e scrisă cu majuscule) să mai râcâie în constructul heteroclit al *biochariei*, întrucât „erau în toi confruntările de pe taluz/ se răsuceau subspecii rubinii în simbioze” dar realitatea neechivocă îi distrage atenția („și-n stufărișu-n care băieți și fete preorgasmic chicotesc”), după care își dislocă surmenajul „cu o bruscare de chakră” (ingenioasă formulare, nu?) apoi ne informează despre „Gică Enache, cel care s-a luptat/ cu braconierii parte-n parte/ și care a salvat / trei țânci dintre flăcări/ dintr-un mic observator de păsări”. Tot în habitatul ecologist al deltei artificiale din burgul lui Bucur, poetul Mihok afirmă că venise să-și termine poemul, iar aici dăm iar peste o trimitere la subsolul de după finalul acestuia (să nu uităm nici de salcia Yggdrasil, în care se urca autorul), o poezie cu formă fixă – o *vilanelă*, din 18 versuri, a câte trei rânduri, versurile unu și trei rimând -, închinată (amprentată ecologic, așa zice) miceliului (dacă vă plac ciupercile, înghițiți în sec, scuze): „sunt bun cu miceliul i-am dat azi trei piste/ părea prea singuratic în ardei/ și prea sfios în lume să existe” etc. (pag. 96). Hmm... dacă ar fi citit această vilanelă, cred că însuși Ion Barbu ar fi intrat la... idei. Conchid, spunând că, în acest volum de Mihok Tamas, echilibristica poeticească între amprenta ecologică și biografismul precar-costeliv (încă) este – dacă mizăm și pe un dram de indulgență, totuși - de bun augur.

O nouă lectură și interpretare a *Mioriței* (Victor Ravini)

Probabil numai *Lucașfărașul* lui Eminescu are mai multe comentarii critice, înregistrate de-a lungul anilor, decât *Miorița*, capodopera care a intrat în marele circuit cultural-literar național și universal din momentul în care Vasile Alecsandri a cules textul folcloric, l-a stilizat, publicându-l și dându-i astfel notorietatea pe care o merită. Dar, pentru adevărata cunoaștere a sensului ideatic al poeziei, trebuie să recurgem la cercetarea tuturor variantelor (a celor cunoscute) și la hermeneutica detaliată a acestora, spune Victor Ravini într-un studiu, de fapt într-o nouă lectură și interpretare a *Mioriței* – *Miorița până la stele* (Editura Academiei Române, București, 2024): „Pentru a înțelege *Miorița*, trebuie să pornim de la toate variantele (...) iar nu numai de la varianta lui Alecsandri, cum au făcut majoritatea cercetătorilor, inclusiv Lucian Blaga sau Mircea Eliade”. Și adaugă pro domo: „Am făcut o analiză sinoptică a 973 de variante din trei antologii. Se zice că am avea peste două mii de variante ale *Mioriței*. Unde sunt? Cea mai cuprinzătoare este antologia lui Fochi, din 1964”. Fără a-i face vreo observație în acest sens, îi recomand să cerceteze și antologia variantelor macedoniene (*Miorița la dacoromani și aromâni, texte folclorice*. Antologie de Tatiana Gălușcă-Crășmaru, Emilia Șt. Milicescu, Nicolae Saramandu și Tudor Nae. Ediție îngrijită de Nicolae Saramandu; introducere de Emilia Șt. Milicescu. București, Editura Minerva, 1992), care prezintă o altă viziune asupra destinului ciobanului decât cel din variantele maramureșene, de pildă.

Demersul întreprins de Victor Ravini este, fără îndoială, original nu atât prin comentarea cu amplitudine susținere bibliografică, necunoscută sau puțin cunoscută la noi (se apelează esențial la cercetători străini de primă importanță), a tuturor elementelor componente ale poemei (Portretul ciobanului...; Legea ciobanilor...; Omorul...; Cine e „mândra crăiasă, a lumii mireasă”, etc., ample capitole analitice), cât prin propunerea înțelegerii religioase a acesteia: „*Miorița* nu prezintă o acțiune juridică, ci un ritual sacru de inițiere în cele mai înalte și luminoase sfere pline de poezie ale religiei pre-creștine a ciobanilor noștri arhaici”. Se denunță astfel atitudinea polemică directă („cei mai mulți savanți văd în *Miorița* un text exoteric, adică concret, profan, accesibil oricui / *logos*/, o acțiune cu caracter juridic și cu un conținut tragic, cu un cioban incapabil de acțiune și laș, care ar fi reprezentativ pentru toți românii. Această interpretare juridică jignește demnitatea de român și este o insultă la adresa întregii națiuni /.../ *Miorița* este un text ezoteric, cu conținut abstract, sacru, tainic /*mytos*/, plin de fantezie poetică și cu sens luminos, care ne înalță sufletul până la soare și la puritatea cerului înstelat. *Miorița* a fost concepută ca un text sacru, plin de simboluri și abstracțiuni, cu mai multe înțelesuri, astfel încât conține mai multe idei decât cuvinte”) sau implicită, care definește, de

altfel, demersul autorului în ansamblul exegezei sale, față cu majoritatea cercetătorilor consacrați (nu numai) de până acum: „Mulți încearcă să ne convingă că resemnarea ciobanului ar fi o filozofie înaltă și vor să vedem grandioasa lui măreție datorită faptului că acceptă moartea. Prea puțini au afirmat că la români moartea e o fericită nuntă cu divinitatea”. Aceasta este ideea pe care se organizează întreaga cercetare a lui Victor Ravini, pe care o demonstrează cu subtil aplomb, ajungând la concluzia care dă *Mioriței* un alt orizont problematic de înțelegere existențială: „toate variantele prezintă experiența sufletească a ciobanului de a se detașa de cele lumești și a se înălța sufletește în cele mai luminoase sfere spirituale”. Observația că, de fapt, în text moartea nu este una faptică, reală, ci o cale de împăcare a ciobanului cu sine și cu divinitatea, eseistul ne propune o meditație de esențială reflexivitate religioasă: „dacă citim *Miorița* ca pe un text esoteric, cu valoare de mit, și dacă înțelegem abstracțiunile, *Miorița* nu mai este o tragedie, ci este un ghid spiritual de înălțare sufletească spre cele mai înalte sfere ale poeziei și spre trăiri luminoase sublimе, una din cele mai înălțătoare capodopere din literatura universală. Oricum am citi-o, ca mit luminos sau ca tragedie întunecată, *Miorița* este cea mai veche operă literară, anterioară perechii de Gânditori de la Hamangia”. Trimiterea originii poemei într-un *illo tempore* se face cu argumente comparative la opere literare dintr-o asemenea vechime: „În *Miorița* se planuiește un simulacru de ucidere, un sacrificiu simbolic, teatral, iar nu



Angela Szabo *Made of Water*, acrilice pe pânză, 70x50 cm., 2022



Angela Szabo *Vibrație*, acrilice pe pânză, 80x100 cm., 2019

sângeros, ca la indo-europeni. Uciderea ciobanului din *Miorița* are aspectul unui sacrificiu religios, dar nu corespunde cu felul în care făceau indo-europenii sacrificiile religioase (...) Nunta ciobanului nu corespunde cu niciuna din nunțile vreuniei dintre cele trei clase sociale ale indo-europenilor (...) Așadar omorârea, cât și nunta ciobanului în cer sau pe munte pot fi ritualuri religioase anterioare venirii indo-europenilor”.

Ca punct nodal în cercetarea sa, Victor Ravini stăruie asupra morții ciobanului, accentuând faptul că aceasta nefiind una reală și, tocmai de aceea, interpretarea trebuie să treacă dincolo de naratologia evenimentială. Dialogul cu *oaiă năzdrăvană* probează tocmai dialogul cu sine, introspectiv: „Vorbind cu mioara, ciobanul își închipuie propriul său ritual cu sacrificiul părelnic și îngroparea simbolică, indiferent dacă aceasta va fi un fel de teatru popular sau totul va rămâne o viziune poetică. Eul ciobanului încredințează Animei să desăvârșească procesul de distanțare față de viața lumească, pentru că el mai are ceva în vedere. Așa numitul testament al ciobanului nu poate fi privit ca un testament real, cu funcție epică și care să fie îndeplinit. Acest testament este o declarație lirică (...) Dorul uranic îl face pe cioban să simtă o atracție către soare, lună și către stelele de care vorbește. El are ca țel suprem să se unească în cer cu o ființă supranaturală, pe care o numește *mândra crăiasă, a lumii mireasă, fată de crai pe-o gură de rai, sora soarelui* (...) Mândra crăiasă e termenul concret ce simbolizează partea uranică din Anima lui și dorul lui către puritatea și nemărginirea cerului. El își proiectează Anima chtonică pe mioară și Anima uranică pe divinitatea din cer”. Toate momentele de viață ale ciobanului sunt interpretate în cheie religioasă, liturgică, moartea acestuia fiind, de fapt, „un sacrificiu religios (...) un ritual simbolic, un fenomen liturgic cu aspect teatral, ce se repetă periodic”.

Frumoasă și incitantă e interpretarea relației ciobanului cu mioara, cu oile sale, cântatul din fluiet fiind unul echivalent mitologic cu gestul orfeic: „Ciobanul e înconjurat de oi, simbol universal al nevinovăției și purității morale. El suflă în fluiet pentru animalele sale, la fel cum Orfeu la umbra unui copac cântă la liră, pentru cele 20 de jivine simbolice care îl înconjoară”.

Totul este simbol și mit în interpretarea lui Victor Ravini, în cadrul unui ritual sacrificial religios. În această viziune religioasă a ideaticii *Mioriței*, ca operă de artă dintr-un areal mitologic universal, constă și originalitatea interpretării, hermeneuticii pe care o dezvoltă eseistul. E o deschidere a unghiului de cunoaștere a operei, sub raport mitologic în universalitate de care viitorii exegeți ai *Mioriței* vor trebui să țină seama, cu folos.

Cristina Struțeanu

Dinte de lapte

- Ce mama naibii? Mergem așa, orbește?!
- O tot ținem glonț înainte, de parcă ne fugărește cineva!
- Nici nu ne-am dumirit bine ce și cum și am șters-o la vale.
- Eu aș fi vrut să pricep lucrurile ca lumea. Să văd limpede ce era de văzut.
- Ai văzut și tu?
- Se putea să nu... ?
- Dar tu?
- Mă făceam că nu, fiindcă mă lua cu fiori.
- Da' parcă ne înghițisem limba, cu toatele...
- Păi, eram tulburate. Rău...

Tot felul de pietricele, care mărunte, care măricele bine, împroșcau copacii din jur, în lături, ca din pușcă, zurliau pe cărare, țopăiau aprig, de-a dreptul ca niște boabe de grindină. Iar bicicletele săltau, se scuturau, scrâșneau. Că, firește, biciclete treceau pe potecă, la vale, și încă vijelioase tare. Roțile lor stârneau tăvălugul cu pietriș de munte. Până au răsunit sec, dur, frânele. Scrrrrrr...

Din senin. Aproape în același timp, ca la comandă. Și răsete. Potop de răsete. Eliberatoare, izbucnite cu țipete vesele. Țâșnite. Cu icnet, cu năduf, din rărunchi. Scăpate din gătuire. Ropot

de răsete, gălgâite, eliberate, nestăvilite. Fetele, Ciprienele Mici, se trântiră în iarbă. Nu le-ar fi putut nimeni opri. Se rostogoleau, se tăvăleau, chicoteau. Își umpleau părul de ierburi, de cetină și de frunze. Ba și de găze și de furnici. Nu le păsa. Descătușate de opreliști neștiute. Se feriseră una de alta se vede. Cu bicicletele culcate alături, cumiști, ostoite de alergat. De parcă-și trăgeau sufletul și ele. De parcă pufăiau, respirau cu oftat și bicicletele, într-o nesperată pauză, cu botul pe labe. Cumiști nevoie mare.

- A ha ha ha, ha ha ha, ha ha...
- Chiar așa!
- Cale întoarsă! Acum. Pe loc...

De data asta, răsufările erau găfâite și întretăiate. Voci gătuite și de efort și de emoție. Vorbeau în timp ce urcau înapoi. Nici nu simțeau greul. Deși acum târau bicicletele de coarne și se tot loveau de bolovani, de rădăcini, de gropi, de adâncituri și ridicături. Nu slăbeau ritmul de loc. Oare ce le mâna?

— Să mori, nu alta. Ziceai că Cipriana noastră, Miezuria, era drogată...

— Toată povestea aia aiuritoare cu frunzele de brusture fluturând din cer.

— Cu mesaje fantastice, neobișnuite, ce mai! — Povestea cu întrupătorii și cu destrupătorii! Cu desfacerea, cu descheierea magnetismului ce leagă lumile văzute și cele nevăzute. Ce-i fermoar? Nasturi, bumbi?!

— Cu vămile văzduhului... — Dumnezeu! Brrr... — Cine a priceput? — Nu v-a luat durerea de cap? — Cu lumina din peșteră, din beznă, în Muntenegru, haida de!

— Parcă berzele ce cusur au avut? — Cireașa a fost bebelușul, sigur. — Și ce, nu se putea să fie așa, în transă adică? Ea, nu prunca, sigur.

— Și acea naștere, imatură cică, sau avortare, ce-o fi fost... , ce-a fost?! Ce?

— Dragostea ei pură, fără „prihană”, cum sună la biserică tot soiul de cântări, ne-a aiurit de cap. N-am înțeles nimic. Clar era drogată.

— Dar Zgrumbir ăla chiar exista? — Hotărât, era drogată, absolut așa. Ce dragoste absurdă, ireală.

— Toate la ea erau când reale, când ireale, de parcă trecea un hotar înainte și înapoi. Între lumi, nu? Ca un balans. Trăia pe prag, pe muchie!

— Și curcubeul-punte și aurora borealo-australă, lumină lichidă, colorată...

— Și Fata Morgana venită la comandă pe aripi de vânt saharian, că tot suflă uneori, până și pe aici, cu nisipurile lui care fac să ne usture ochii...

— Curat drogată! — Păi, Baba, minunea ei de babă, avea salbe întregi de ciuperci uscate, înșirate pe sfori, atârna-te de bordeiul ăla, la soare și la vânt. Cine știe ce fierturi ieșeau. O fi învățat-o...

— Cum nu? Absolut. — Da, și să zboare. Și să viseze. Să se decorporeze?! Să ajungă în te miri ce spații neomenești. Straniu.

— Ca șamanii... — Tobă cu ritmuri, ha ha, ...primordiale, cu energii vitale n-am văzut să fi avut, doar dacă o căpătase de la micul toboșar cu bălciul lui... Și aia, ce întâlnire!

— Dar de dansat, da, se învățea sub lumina lunii, asta da!

— Era ca un vârtej lent, alunecos, o plutire. Dar credeam că visez, că nu e aieva. N-am bănuțit că și voi vedeți.

— Ne tot vorbea de taina viselor, este? Că țin locul oricăror leacuri și licori magice, fie și ayahuasca aia, care te scoboară în Sinele lăuntric, nu cel de suprafață. Mișcare pe verticală, nu pe orizontală.

— Ei bine, da! Amazonul și abisul? Numai că a cam ajuns afacere... Prea mulți intermediari...

— Doar toți șamanii lumii, din Siberia în Anzi, din Indochina în Patagonia, au aceleași puteri. Formidabil e că oamenii le uitaseră. Și acum...

— Le redescoperă? — Eu am citit, fiindcă mai citesc, da, credeți ce vreți!, cum că Hristos e socotit Marele Șaman al tuturor timpurilor. Tămăduia prin atingere, prin punerea mâinilor sau prin simplu cuvânt, ba scuipa pe capul bolnavului, pe fața lui... Așa vindeca.

— Ah, și eu am văzut filmulețe de călătorii, de vacanțe exotice, cu astfel de practici, prin Mianmar parcă, da. M-am cam uluit.

— Oare Cipriana Mierie să...? — Ați băgat de seamă și că animalul ei de putere, cerbul, se transformase?



Angela Szabo

Fabrica de amintiri, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2015

— Sigur, întâi mi-am zis că poate-i căzură coarnele, o veni și o astfel de vreme, mai știi. Sau se rupseră prin pomi. Sau se bătuse cu altul, pe viață și pe moarte.

— Ei bine, nu, de când plutea peste poiană așa, ca o boare, starea aia, cum să-i zic, de... maternitate, de mister adânc, da, atunci a fost clipa, și cerbul a devenit Cerboaică.

— Poate se cuvenea astfel, să dea sens ideii de Mamă, ce părere aveți?

— Chiar nu m-am gândit, dar da, e chiar special ce zici. Strașnic.

— Hai că mă ia cu fiori!

—

— Numai că, vezi, când ne-a adus acasă prima oară cerbul, copitele lui rămăseseră întipărite în potecă, fiindcă ploua cu clăbuci și torenți, dar acum nu se mai văd neam. Doar de urmele alea ne-am folosit să ajungem iar în poiană, nu? Când am plecat de la asfalt și am apucat-o pe poteci, în sus. Iar acum, parcă nici urmele proaspete de roți ale bicicletelor noastre nu se mai zăresc.

— Asta ar lipsi, să ne rătăcim!

— Nu cumva, de data asta, e vrerea Ei, să nu aflăm ce mai pune la cale?

— Da, zicea că vrea să ne inițieze, mă rog, dar cu picătura se vede, în ritm tainic, de șoaptă a pădurii, nu pe repede înainte cum ne-am dori noi.

— Ne ține în șah.

— Și în clipa asta ce facem? Horbocăim mai departe sau ne lăsăm păgubașe și coborâm la asfalt?

— Cât se mai vede, doar în pădure se întuneacă mai iute și nu prea mai e vreme de hălăduț și de cotrobăit, când nu știi ferm drumul, nu?

— Bântuim noi pe aici, dar să nu ne bântuie pe înnoptat alte alea. Ființe ciudate. Că n-or fi doar spiriduși simpatici, nu?

— Când te gândești că de la spiriduși și elfi, pe care-i puteam doar noi zări, ne-a dibuit Cipriana... Și uite-ne unde am ajuns.

— Doamne, parc-a fost în altă viață. Câte nu s-au întâmplat de atunci, c-am și uitat întâlnirea noastră, sus, la tău, la iazul dintre stânci. Ochiul muntelui îl numesc solomonarii, știți?

— Păi n-a fost în alta, ci fix, absolut în aceasta. Debutul ei. De atunci încoace s-au rostogolit câte toate, s-au derulat cele care ne-au sucit mințile. Am lunecat din starea de fete de oraș în asta bizară, a Felor de pădure. Cam hibride însă.

— Crăp să aflu ce mai pune Ea la cale. Nu pot pleca așa, cu traista goală. O admir cu foc, aproape o iubesc, dar îmi și stau în gât toate misterele astea. Una-i una și alta-i alta. Mă blochează neînțelesul. Total. Necunoscutul se oprește la poarta mea. Îmi stă-n gât, cum am spus. Mi-e ciudă, ca să zic așa, că tot vorbești de ciudățeniei ce ne pot ieși în cale pe întuneric.

— Drept, curiozitatea roade mai rău ca foamea. Hotărât.

Da, le cam rămăseră răsetele în gât. Au făcut popas în sfârșit, s-au privit în ochi cu sinceritate năstrușnică, dar și cu gânduri nerostite. Le râdeau ochii, dar se și întunecau vremelnice cu umbre și spaime. S-au pus pe ronțait frunze dintr-alea ca trifoiul, de măcrișul iepurelui, să se mai răcorească, să-și astâmpere setea iscată de efort și de teamă. Zâmbeau, fiindcă Ea le învățase să cunoască mica buruiiană miezoasă și acrișoară, ca o limonadă. Când deodată, una dintre ele a oftat din adânc de suflet.

— Am auzit-o zicând ceva despre Dintele de lapte... Că trebuie neapărat să se ocupe de asta. Și...

— Al cui dinte? Al micii ființe abia născute? Doar n-o crește Mărunțica aia ca-n basme.



Angela Szabo

Imagini suspendate în Alam al-mithal, acrilice pe pânză, 120x120 cm., 2024

— Ați băgat de seamă că pruncul „se naște”? Adică el însuși, la vrerea lui. Dar nu zicem că „se moare”?

— Ai început și tu cu filosoficale? Zău că se ia, e contagios. Stofă să ai.

— Auzi tu! Dinte de lapte, zău așa, că n-o fi doar unul.

— La ea, totul pare posibil. I-a transferat coana Babă puteri, științe și cunoștințe...

— De ce nu?

— Am auzit-o zicându-i bebelușei - Căpriana. Frumos tare. Și Cipriana Mărunțică, dar și astfel. Poate Cerboaică-i de vină, poate de acolo îi vine numele, e ca o nașă sau o ursitoare a pruncei, nu?

— Aaaaaa... Au!

Deodată, una dintre Fete se puse să-și strângă brusc glezna și să geamă icnit. Înăbușit, de parcă își ascundea suferința. Culmea, cumplită. Își freca piciorul stâng c-o mișcare repetitivă, de neoprit. Ca-n transă, ca sub comanda unor forțe neștiute, de nebiruit. Ieșeau din ea, din miezul ființei sale, sau o pocniseră din aiuri, din aburul înșării? N-o văzuseră când s-a împiedicat. Nu răsunase niciun zgomot. De fapt, nici nu se aflau în mers, ci tolănite la odihnă. Se ghemuia toată, se făcea când arc în sus de durere, când se strângea colac asupra ei însăși, ca un fetus. Celelalte, după o clipă de spaimă, au luat-o de umeri, au potopit-o cu mângâieri, și au făcut un mare bandaj dintr-o eșarfă, strâns, strâns. Și iar s-au schimbat priviri. Înfricoșate, acum.

Ultime raze de soare se răsuceau înapoi, de după creasta ce tocmai o trecuseră, parcă să mai aline lumea de pe astă parte de pământ sau să se alinte ele înde ele, într-o joacă dulce, răsfățată, aburită roșietic preluuung. Să mai pipăie ce-a fost să fie și să se petreacă înaintea seriei, ce tocmai se înălța șerpește din văi. C-o răcoare înflorată, încet-încet mai rece, mai rece. Brrr...

Iar culmea muntelui se desena acum limpede pe cerul de cobalt. Arăta ca un dinte, un dinte ieșind dintâi din alveola sa, os înmugurind.

Li se năzărise? Se pare că nu. Dar numai la anumite ore apărea astfel conturul stâncii, altminteri era mai tot timpul învăluit în nori și păcle. Și-și schimba în mod bizar linia, părelnic sau nu, se ivea când un colț de canin fioros, de lup, când un gingaș dințișor de ființă pipernicită, sfielnică. După lumini și mai ales după umbre.

— Mă tem că înnoptăm aici. Uite, uite patul ăsta de mușchi fraged, îmbietor, cum ne-a ieșit în cale. Pe loc. Cât de bun și de mare folos ar fi fost acum cerbul, sau Cerboaică... Dar nu-i. Noroc că-i o seară dulce, fără vânt și umezeală. Ne-om culcuși, ce să facem? Încăpem numai bine pe saltea de mușchi verde.

— Totuși, la coborâre, nu era aici pic de mușchi... Cum așa, acum? Hmmm.

Se cuibăriră una într-alta, cum făceau nu demult, copile mici fiind. Adică se luară una pe alta în „coșuleț” și, mai târziu, ca la o comandă, se răsuciră, precum soldații în cazarmă. Chicoteau ca să-și facă un strop de curaj.

Respirațiile s-au adâncit, s-au rărit a somn, întâi dulce, apoi profund. Și nu se știe care dintre ele bombăni șoptit, mai mult neauzit,... „dinte de lapte, dinte de lapte”...

Dintele de piatră, cel de calcar, al muntelui prinse pe încetul să lucească tainic, poleit, aurit din spate ca de-un tainic foc uriaș, ca de vâlvătaia unui incendiu al codrului bătrân. Pur și simplu pâlăia. Se apropia cel mai fascinant moment al seriei, fiindcă noapte neagră nu era încă și părea că nici n-o să fie. Doar răsărea, iată, luna. Acum, îndată. Întreagă pădure aștepta cu un răsufu de nerăbdare, cu un suspin.

Claudiu Groza

Zile teatrale bucovinene

Din ce în ce mai amplu și mai efervescent, catalizând o energie artistică și socială pozitivă în Bucovina, Festivalul Internațional Zilele Teatrului „Matei Vișniec” a reunit și anul ăsta la Suceava o mulțime de evenimente, de la spectacole teatrale la concerte, expoziții, conferințe sau lansări de carte. Un mare festival comunitar, care a și adunat în sălile de spectacol mii de oameni.

Am văzut, din cauza timpului, doar câteva din multele spectacole din program, dar înainte de a le comenta succint aș puncta din evenimentele conexe inedita expoziție *Văz-duh* a lui Marian Zidaru, o tentativă de hermeneutică metafizică, dacă se poate spune așa, concertul lui Cări Tibor de la Cetatea Sucevei (de care am auzit ca de un moment aparte al festivalului) sau expoziția-atelier de bijuterii a lui Andrei Stoica – chiar și numai evocate, ele denotă diversitatea festivalului bucovinean, organizat de Teatrul Municipal „Matei Vișniec”.

Programul a debutat cu o premieră (națională) a teatrului-gazdă, pe un text cu titlu incitant și provocator: *Cum l-am îngropat pe Stalin*, de Artur Solomonov, în regia lui Theodor-Cristian Popescu.

Spectacolul are o atmosferă cumva anxioasă, foarte în ton cu subiectul său, un spectacol cu tentă demitizantă despre Stalin, cenzurat și de noile autorități. Regizorul a încercat – și a și reușit, pe partea sa de lectură – să redea absurdul și angoasa unui univers încă marcat de reflexele concentraționare, de mitologia unui trecut intangibil la chestionări, de toate poncifele spaimei și terorii cotidiene.

Textul lui Solomonov, însă, are o construcție derutantă (l-am cerut pentru lectură, ca să mă lămuresc). În primul rând, nu e delimitată clar limita dintre planurile acțiunii. Fiind vorba de o structură de „teatru în teatru”, riscul confuziei planurilor este destul de mare. Or, dramaturgului îi scapă frâiele încă de la început, granița dintre personajele „civile” și cele istorice fiind laxă și impietând astfel asupra acurateții intrigii. Senzația asta domină de altfel întreaga curgere a piesei, care provoacă spectatorului oboseala de a încerca să refacă mental logica registrelor dramaturgice.

Sunt convins că și echipa de creație a avut câteva semne de întrebare despre limpezimea poveștii, dar actorii au făcut față cu brio provocării, jucând în cea mai mare parte cu aplomb, convenita „schizofrenie” scenică și chiar mici detalii savuroase de interpretare (Cosmin Panaite în rolul lui Stalin, Delu Lucaci în cel al lui Beria sau Cătălin Ștefan Mîndru în Lenin – au mai jucat Clara Popadiuc, Diana Lazăr, Cristina Florea, Horia Andrei Butnaru, Răzvan Bănuț, Iulian Burciu, Alexandru Marin, Bogdan Amurăriței și Johannes Raimund Onesciuc la pian). Scenografia Ralucăi Alexandrescu reproduce inspirat și ușor parodic faimoasa *dacha* a lui Stalin (spațiu poate nu destul utilizat în spectacol), iar muzica lui Ovidiu Iloc se dovedește, ca de obicei, un amestec de experiment sonor și melodicitate.

Cum l-am îngropat pe Stalin face parte din seria de producții ambițioase și curajoase a dinamicii teatrului sucevean, care cultivă și limbajul teatral *off-mainstream*.

L-am regăsit pe regizorul georgian Andro Erukidze cu un spectacol montat la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani: *Iubesc! Iubesc! Te iubesc!* de



Cum l-am îngropat pe Stalin

Avtandil Varsimașvili, o comedie dramatică cu inflexiuni etno, foarte atrăgătoare, simplă și emoționantă în construcția ei dramaturgică și edificarea scenică. Un spectacol fără mari pretenții decât să atingă sufletele spectatorilor, o poveste de dragoste dintr-un sat georgian în timpul războiului ruso-georgian din 2008, cu acel amestec de flirt juvenil pasionat, presiunea tradiției comunității rurale și orizontul amenințător al războiului.

Erukidze a realizat un spectacol muzical, cu mult umor dar nu lipsit de un acut palpitar emoțional, insistând pe elementele care definesc mentalitățile și contextul istorico-social, dar într-un registru foarte accesibil și agreabil, fluent și fluid pentru receptare. Un spectacol construit ingenios și simplu, cu un decor sugestiv de sat montan, cu planimetrie subtil etajată (Vera Kipiani). Efectul este atrăgător în ansamblu, și cu ajutorul jocului scenic onest al echipei actricești (Oana-Maria Tudoran, Răzvan Amitroaei, Marius Rogojinschi, Cezar Amitroaei, Gheorghe Frunză, Lenuș Moraru, Gina Patrașcu-Zamfirache, Sorin Ciofu, Ioan Crețescu, Al. Dobynsiuc, Dana Bucătaru, Irina Mititelu, Volin Costin).

Am profitat să revăd la Suceava *Cine l-a ucis pe tata?*, un spectacol remarcabil pe care-l văzusem deja la sediu, la Teatrul Metropolis. Noua viziune a montării lui Andrei Măjeri după romanul lui Édouard Louis (dramatizat de Mihaela Michailov), mi-a confirmat și întărit senzațiile și gândurile inițiale: avem de-a face cu un spectacol excepțional prin lectura regizorală, joc actoricesc și spațiu scenic, viciat însă de un tezism neconform în plan literar. Evident, asta nu dezechilibrează valoarea producției, cât derutează niște impulsuri semantice și un anume orizont de receptare al spectatorului.

Pentru că Andrei Măjeri edifică cu o acuitate magistrală a lecturii și o implicare empatică impresionantă un spectacol care te face, ca spectator, nu doar martor, ci și partizan, frate, confident al naratorului poveștii, un băiat ce-și rememorează copilăria atipică, sensibilă până la durere, într-un spațiu social și un orizont istoric abraziv, prea puțin dispus la nuanțe și neiertător cu „marginalii”. O copilărie de cartier muncitoresc, în care se cultivă machismul și orice puseu de sensibilitate, de vulnerabilitate e pedepsit ca neconform cu lupta pentru supraviețuire, cu imuabila dualitate tradițională a sexelor. O poveste emoționantă, acută, în care mulți privitori se pot oglindi în mai mare sau mai mică măsură, căci e o istorie comună multor clase sociale defavorizate din toată Europa.

Măjeri conduce impecabil intriga, o nuanțează subtil sau manifest, rotunjește fiecare moment dându-i o profunzime uneori explozivă, alternează

scenele extroverte, turbionare, tensionale, cu altele poematice, hieratice aproape, tătăduitoare uneori, într-un discurs scenic alert, gimnastic, energetic și energic, dar nu precipitat, ci dimpotrivă, greu de semnificații adesea doar sugerate. O echipă splendidă de actori ce combină prezența fizică, anduranța sportivă, cu finețea umbrelor interioare, redă povestea lui Louis: Adelin Tudorache, Alex Iezdimir, Eduard Chimac, Hunor Varga, Iustin Danalache, Vlad Ionuț Popescu. Fiecare interpretează mai multe partituri, ipostaziindu-se natural, șarjat când e cazul, în personajele pe care le joacă, apoi revenind la starea inițială. E un amestec de hărjoneală și traumă, de abuz și îndurerată supunere în jocul acesta ce surprinde o lume întreagă.

Remarcabil spațiul de joc (Adrian Balcău) ce imaginează o sală de sport (exact idealul macho, nu?, al forței masculine, al individului-mașinărie de supraviețuire), cu spaliere, inele, saltele, aparate de gimnastică. Un ring vital, dacă vrem, în care e musai să fii, măcar o dată, câștigător ca să-ți meriți locul în lume. Coregrafia Andreei Gavrilu conturează universul belicos dar și contrapunctele grațioase ale acestuia, iar sound-designul lui Adrian Picioarea reproduce, la fel, cele două registre, într-un melanj sonor cuceritor.

Stridența de care pomeneam – justificată, să spunem, în ordinea sociologică a discursului literar – apare în diatriba social-politică a autorului, păstrată ca atare și în spectacol. Ideologic, ca om de stânga, rezonoz cu ea, dar artistic vorbind, nu face decât să destructureze, prin brutalitatea tezei, un ansamblu de semne și senzații mai subtile pe care spectatorul le va fi deja înmagazinat sufletește și rațional. E apodictică și pleacă de la premisa că privitorul e cam troglodit, deci trebuie avertizat pedagogic. O gafă narativă, după opinia mea.

Dincolo însă de această buclă auctorială, spectacolul de la Metropolis e o lecție de viață, de privire deschisă spre sine și spre lume, de ideal ce merită urmărit, de luptă, până la urmă, dar o altfel de luptă, cu altfel de demoni. Un spectacol antologic și de ținut minte!

În fine, am apreciat în festivalul sucevean și spectacolele trupelor de liceeni animate de actorii Teatrului „Matei Vișniec”. Jucate cu o prospețime și o dedicare admirabile, cu aplomb și ritm, cele două producții au dat seama de o generație care știe să sesizeze rizibilul realității, care a exersat – măcar indirect – traume existențiale și care are un notabil simț al poeziei (o altfel de poezie decât o știm din manuale de școală, însă).

Dacă ăla e cu aia, aia a lui cu cine-o fi? de Mimi Brănescu (Asociația Fălticeni Cultural, direcția de scenă Alexandru Marin) s-a remarcat prin tempoul foarte alert al jocului și buna punctare a dimensiunii grotești, „negre”, a intrigii de thriller amoros. Protagonisti: Martha Costandache, Antonia Tocănel, Elisa Nechifor, Rareș Gînju, Eduard Filip.

Mai amplu și elaborat, cu o intrigă post-dramatică și poetică, excelent asumată de interpreți, a fost *Fiecare cu spațiul său*, după Teona Fărmatu (Trupa de teatru Pi a Colegiului Național „Ștefan cel Mare”, regia Cătălin Ștefan Mîndru). Un spectacol care sondează, într-o manieră ce combină ingenios maturitatea juvenilă forțată cu nevoia irepresibilă de afecțiune, fracturile social-familiale ale tranziției care desparte copiii de părinți. Un spectacol jucat cu un firesc emoționant, cu o naturalețe și un calm al reprezentăției cu totul de apreciat. Protagonisti meritoși: Laura Nestor, Iustina Manolache, Iulia Hrițac, Fabian Stanciuc, Dimitrie Ieremie, Larisa Babalean, Bianca Rotaru Ieremie, Simona Elena Roibu, Matei Rusu, Paula Maria Bolescu, Răzvan Cîmpan, Ștefan Leonard Semeniuc, Denis Andrian, Șerban Constantin Ionașcu.

Vania - pe muchia imposibilului

A XVIII-a a ediție a Festivalului „Teatrul Lumii la Sofia”

Festivalul „Teatrul Lumii la Sofia” este un eveniment teatral anual care are loc în capitala Bulgariei. Scopul festivalului este de a prezenta locuitorilor și vizitatorilor Sofiei cele mai bune producții scenice europene și mondiale, pe parcursul unei luni. Festivalul se desfășoară din 2007 și a prezentat spectacole de teatru regizate de figuri renumite precum Peter Brook, Declan Donnellan, Oskaras Koršunovas, Steven Berkoff, Jernej Lorenci, Ivo van Hove, Robert Wilson, Patrick Marber, Jamie Lloyd și mulți alții. Selecția este în mod tradițional bine echilibrată, cu titluri curatoriate critic atât din dramaturgia clasică, cât și din cea modernă. Include și producții greu accesibile sau mai puțin cunoscute ale companiilor private, și producții devenite capodopere după premierele lor ca parte a repertoriului teatrelor renumite. Spectacolele sunt jucate în direct pe scenele capitalei, difuzate ca proiecții prin satelit în cinematografele din Sofia, iar unele pot fi urmărite pentru o perioadă limitată de timp în spațiul online al festivalului.

Programul din acest an a prezentat o bogată varietate de genuri din opt țări. Următoarele producții s-au remarcat ca fiind demne de interes: *Pescărușul*, regizat de Oskaras Koršunovas (Vilnius, Lituania); *Chaplin Pianissimo* - un concert dedicat vieții lui Charlie Chaplin, cu participarea specială a lui Eugene Chaplin (Elveția); *Teroarea și mizeriile celui de-al treilea Reich de Brecht*, regia Timofei Kuliabin (Tallinn, Estonia); *Peach Blossom Fan* - o operă tradițională chineză (Kunqu, China); *Othello*, regizat de Oskaras Koršunovas (Vilnius, Lituania); *Vania* de Cehov, regizat de Sam Yates (Londra, Anglia).

Aceste titluri au stârnit interes și curiozitate prin alegerea textului, motivația din spatele realizării lor și maniera modernă a concepției.

Similar cu ediția de anul trecut, al cărei program a inclus două proiecții prin satelit de la Teatrul Național din Londra (*Viața lui Pi*, regizat de Max Webster și *Pescărușul*, regizat de Jamie Lloyd), anul acesta favoritul clar al publicului și al criticilor din Bulgaria a fost *Unchiul Vania* de la Teatrul Ducelui de York din West End.

Regizorul producției este Sam Yates, în vârstă de 40 de ani, care a lucrat anterior pe texte de Tennessee Williams, Tom Stoppard, David Mamet și alții. Adaptarea piesei originale a lui Anton Cehov *Unchiul Vania* este opera autorului Simon Stephens, iar remarcabilul actor irlandez Andrew Scott interpretează toate personajele.

Consultând cronologia și arhiva muncii echipei putem constata că atât Sam Yates cât și Simon

Stephens au lucrat cu Scott la proiecte anterioare celui cu Cehov. În 2016, Yates a regizat scurtmetrajul *The Hope Rooms* în care a jucat Scott, iar în 2012 Stephens a scris piesa *Sea Wall* special pentru actor. În *Vania*, cei doi îl conduc pe Andrew Scott spre o provocare interpretativă ce va atinge noi culmi în privința potențialului artei performative.

Criticii britanici au lăudat unanim spectacolul, caracterizându-l ca o realizare actoricească fără precedent. În ziarul *INews*, autoarea Fiona Mountford îl descrie drept evenimentul teatral al anului. Cele mai multe cronici se concentrează pe performanța lui Scott și pe abilitățile sale incredibile, cu care reușește să construiască toate personajele din piesă și să le interpreteze integral, doar el, pe scenă. Adaptarea și regia creează condițiile pentru ca Andrew Scott să intre confortabil în pielea tuturor personajelor și, în același timp, să dea senzația miilor de voci din capul uman care coexistă împreună într-un singur corp. Singurul partener de scenă al actorului este pianul, care uneori începe să cânte de la sine. Clapele se apasă, creând un sentiment de confort fantomatic - foarte potrivit pentru atmosfera lui Cehov.

Scott construiește fiecare personaj printr-un ton diferit al vocii, varii expresii faciale, comportament ironic și motivație încorporată în unele dintre acestea și, nu în ultimul rând, prin elemente gestuale și corporale foarte fine și detaliate. Câteva dintre numeroasele tehnici ale lui Scott pentru a crea personajele feminine includ atingerea ușoară a lanțului de aur de la gât, priviri peste umăr, brațe încrucișate, unul din ele mângâind timid bărbia și fața, și priviri ambigue, inocent-feroce, umede, cu care își observă interlocutorul.

Producția a câștigat patru premii, inclusiv două pentru cea mai bună interpretare actoricească a lui Andrew Scott de la London Critics' Circle și *Evening Standard*, precum și pentru cea mai bună adaptare de la premiile Olivier și What's On Stage.

Cea mai evidentă și mai importantă realizare a acestei versiuni a piesei lui Cehov este capacitatea echipei de a surprinde nemărginitul univers uman, redându-l printr-o singură otheadă. Este incredibil cum reușește actorul să provoace spectatorul să creadă în dragostea dintre doi oameni, să te faci să empatizezi cu dorul lor, singurătatea locuitorilor acestei moșii, pe care o împărtășesc prin tăcerea lor. Și în pofida vidului scenic ce apare uneori, pentru că până acum a vorbit Alexandru, dar imediat după el curg din gura lui Andrew Scott cuvintele Soniei, e neîndoelnic că spectacolul este în stilul și maniera lui Cehov.



Vanya

Foto: Marc Brenner

Andrew Scott reușește să scoată în evidență psihologia profundă, drama personală nedeazăluită a fiecărui personaj, iar momentele în care monologurile individuale se împletesc între ele prin întâlnirea oamenilor, scena devine o sonată a fantomelor. Toți sunt prezenți, dar numai cel care are cuvântul poate fi auzit și văzut. Acest lucru nu împiedică în niciun fel configurarea unei imagini colective a oamenilor ce conversează: dimpotrivă. Atenția și concentrarea de care publicul are nevoie ca să urmărească și să observe acțiunea este mult mai solicitantă și permite ca situațiile în care eroii interacționează să fie simțite mult mai intime.

Scena dintre Elena Andreevna și Mihail Lvovici este incredibilă. Frisoanele lor trec din cuvinte în gesturi, lumina se concentrează pe mâinile lui Andrew Scott, care-și împletesc degetele ca niște străini și se cufundă în mângâieri. Actorul își dezgolește un umăr din spate, jucând o Elena ușor anxioasă, și imediat îl acoperă la loc cu cămașa. Apoi își trage cămașa cu totul peste cap, acum ca Mihail. Cele două personaje posedă corpul lui Scott ca niște fantome, iar el începe dansul iubirii cu lumină. Uneori, mâna lui, ca un străin, i se înfășoară în jurul gâtului, un picior începe să-urce, lipit de perete - imaginea duală a scenei conturează însingurarea cehoviană tipică a corpului și o timidă împărtășire a conștiinței.

În paralel cu psihologia dramatică a reprezentăției, există o dimensiune comică jucată ca o clipire către public. Este înglobată în unele personaje, în personajele feminine din piesă și mai ales în modul în care Scott le interpretează - pozițiile târăgănite, rostogolirea ochilor, unduirea taliei, felul în care ține țigara cu mâna întinsă spre exterior. Aceste gesturi evocă genuin un sens comic care nu rămâne la nivel de recuzită și nici nu este un scop în sine. Este mai degrabă o cheie a autenticității lumii lui Cehov și ajută la crearea unei atmosfere realiste cu emoții diverse.

Într-un interviu cu compania de teatru „Paines Plough”, Simon Stephens spune că „scriitorii cu adevărat mari cristalizează și articulează adevăruri care au fost ascunse de sine”. În această versiune scenică din *Unchiul Vania*, echipa reușește să recreeze lumea umană până la ultimul detaliu, așa cum a intenționat Cehov - tainică și neștiută.

Aceasta este, fără îndoială, cea mai incitantă interpretare a piesei lui Cehov pe care am văzut-o. Andrew Scott recreează o viață umană, un val care crește încet, mătură totul în jurul lui și apoi se retrage în liniște odată cu refluxul. Un spectacol incredibil care provoacă, mai presus de toate, uimire în ceea ce privește actoria.

Mircea Moș

Sfaturi, scrisori și vocație literară

S-a spus de multe ori că Eminescu l-a sfătuit pe Ion Creangă să scrie, a făcut-o firește și nu avem de ce să ne îndoim. Îndemnuri s-au făcut și ceva mai înainte prin acel „Scrieți, băieți, numai scrieți”, dar ceea ce trebuie să reținem este că Eminescu nu l-ar fi îndemnat pe Creangă să scrie dacă nu ar fi întrezărit la masivul humuleștean pâlparea vocației. Vorbele lui Creangă ascultate de Eminescu la ceasuri de grație prevesteau opera, urma doar pasul dificil prin care Creangă trebuia să schimbe cuvintele în „cuvinte potrivite”, așa după cum o va face, mai târziu, meșterul Arghezi. Creangă face pasul hotărâtor și trece pragul dintre oralitate și scris și din momentul în care a făcut-o oralitatea contează la el ca un stil elaborat subtil și inteligent. L-o fi sfătuit Eminescu pe Creangă, dar ceea ce contează hotărâtor, modelator, este că prin apropierea de Eminescu Creangă se apropie de geniu și de opera genială care l-a sedus pe modestul dascăl. Fiindcă a seduce are și sensul de a abate pe cineva de la drumul său. Dacă nu a avut puterea invenției deosebite, Creangă nu și-a uitat în schimb copilăria ale cărei întâmplări se cuvin nu relatate, ci transcrise. Înainte de a conta prin imaginația sa, humuleșteanul contează așadar prin cuvintele sale, care îl apropie de o altă vârstă a literaturii. Un serviciu enorm îi face lui Ion Creangă B. Fundoianu. „Creangă, notează acela care mai târziu va semna B. Fondane, nu scria așa cum vorbea sau, în tot cazul, nu cu un grai la îndemâna oricărui popă sau dascăl din Humulești. Iubea cuvintele, și cuvintele sunt alese în fraza lui, cum aleg furnicile în *Harap Alb* mierța de cânepă din aceea de nisip”. În ultimă instanță, Creangă se atașează aici de cuvinte, își asigură față de ele distanța necesară pentru a le putea contempla, conștient că ele însele constituie o realitate demnă de a fi luată în seamă; el le izolează chiar, pentru ca acestea să devină obiect al unei atitudini ce implică în mod vizibil conștiința scrisului și obligatoriu rigoarea construcției personale în spațiul limbajului însuși. Concluzia lui Fundoianu trebuie reținută cu atât mai mult cu cât, în viziunea lui, Creangă „se manifestă” pur și simplu în spațiul și în realitatea limbajului, în care sculptează forme contând prin propria geometrie, ceea ce ține deja de o altă vârstă a literaturii. Pentru poetul *Priveliștilor*, Ion Creangă este „un artist – și un artist al cuvintelor – în același sens în care poate avea o semnificație arta lui Mallarmé”.

Pe la începutul secolului al douăzecilea, Rainer Maria Rilke îi adresează tânărului Franz Xaver Kappus zece scrisori, cunoscute ca *Scrisori către un tânăr poet* (apelez la volumul publicat la editura timișoreană *Facla*, în 1977, cu admirabila traducere de Ulvine și Ioan Alexandru, cel care a scris de altfel și densa prefață a cărții).

După cum însuși mărturisește, tânărul poet îi trimite „însemnările mele poetice lui Rainer Maria Rilke spre a-i cere părerea”. Ceea ce trebuie reținut este faptul că cele zece scrisori, după cum o spune și Kapus, sunt „importante pentru cunoașterea lumii în care a trăit și a creat Rainer Maria Rilke”, fără a se

neglijă că scrisorile sunt de asemenea „importante pentru mulți ce sunt în creștere și devenire”.

Rainer Maria Rilke este pe deplin conștient că orice sfat este inutil pentru cel care scrie, după cum nici ajutorul venit din afară nu este deloc util. Poetul austriac vorbește în schimb de o semnificativă sondare a lumii lăuntrice, referindu-se la un metaforic „locul cel mai adânc al inimii”, anterior formei, fiindcă acolo se cuvine căutat imperativul actului creator: „Nimeni nu vă poate sfătui sau ajuta, nimeni. Nu există decât o singură cale. Cufundați-vă în dumneavoastră înșivă. Cercetați cauza ce vă îndeamnă să scrieți; cercetați dacă aceasta își întinde rădăcinile până în locul cel mai adânc al inimii, recunoașteți față de dumneavoastră de-ar trebui să muriți dacă vi s-ar interzice să scrieți. Asta, mai cu seamă: întrebați-vă în ora cea mai de taină a nopții: *trebuie să scriu*”. Nu exteriorul contează, fiindcă poetul nu este obedient reflectării lumii reale, câtă vreme el însuși este univers sieși suficient, care se cere întemeiat prin expresie: „creatorul trebuie să fie o lume pentru sine și să găsească toate în sine și în natura la care a aderat”. Sau: „Nu puteți să stingheriți mai tare decât uitându-vă în afară și așteptând de afară răspunsuri la întrebări la care nu poate răspunde decât poate cel mai adânc sentiment al dumneavoastră în ora cea mai de taină”. Incursiunea în sine contează ca autentică valorificare a vocației creatoare: „Poate însă va trebui să renunțați a deveni poet după coborârea în adâncul și solitudinea dumneavoastră”.

Marele poet austriac insistă în mod deosebit asupra singurătății care nu trebuie percepută ca izolare de lume, ci ca o cale prin care tânărul poet devine mai puțin sensibil la impulsurile realității imediate: „Ceea ce e necesar rămâne doar atât: singurătatea interioară. Să te cufunzi în tine și să nu întâlnești pe nimeni ore în șir - asta trebuie să fii în stare să faci”.

Singurătatea interioară despre care scrie Rilke i-ar permite lui Kapus înțelegerea unui semnificativ început, nelipsit de accentele genezei: „Nu vedeți oare că toate câte se întâmplă sunt iar și iar

început și n-ar putea putea fi începutul Lui, pentru că începutul e mereu atât de frumos în sine”. Rilke își susține admirabil perspectiva: „Suntem singuri. Poți să te înșeli asupra acestui lucru și să faci ca și cum n-ar fi așa. Asta-i tot. Cu cât însă e mai bine să ne dăm seama că noi suntem totul, ba chiar să plecăm de aici. Atunci de bună seamă vom ameți, căci toate punctele pe care ochiul nostru obișnuia să se odihnească ne sunt luate, nu mai e nimic aproape, și toate cele îndepărtate sunt infinit mai departe”. Iarăși ideea solitudinii prezentă în ultima scrisoare adresată lui Kapus: „nu pot decât să vă doresc să fiți răbdător, ca marea solitudine să lucreze la dumneavoastră”. Rainer Maria Rilke pune punct. De aici încolo lui Kapus îi este rezervată marea experiență a solitudinii și a scrisului.

În sfârșit, Mario Vargas Llosa, cu admirabilul său volum *Scrisori către un tânăr romancier* (Humanitas Fiction, 2024). Nu mai este prezent aici un concret Kapus, ca în celebrele scrisori ale lui Rilke, ci un destinatar ce nu-și dezvăluie identitatea, contând în felul acesta ca pretext pentru laureatul premiului Nobel de a-și expune concepția despre creație și despre condiția romanului în special.

Aș aminti mai întâi ceea ce scrie autorul în finalul volumului (*În chip de post-scriptum*): „nimeni nu-l poate învăța pe altul să creeze; poate doar să scrie și să citească. Restul îl învață omul de unul singur, împiedicându-se, căzând și ridicându-se neîncetat”. Mai mult: „ce încerc eu să-ți spun cu asta e să uiți degrabă tot ce ai citit în scrisorile mele despre forma romanească și să te apuci odată de scris romane”. Știe Mario Vargas Llosa ce știe! Scrisorile sale sunt o atentă prezentare a Operei, scriitorul peruan fiind convins că aceasta îl va ademni pe cel capabil să o urmeze. Este o ritualică seducere, cu același sens de a abate de la un drum previzibil pe acela care este chemat.

Cum era de așteptat, Maria Vargas Llosa are ca punct de plecare vocația literară: „Vocația mi se pare a fi punctul de plecare indispensabil în discuția noastră despre ceea ce pe dumneata te însuflețește și te neliniștește totodată”. Vocație pe care marele scriitor o concepe „evitând mitologia vanitoasă”, acea mitologie a romanticilor care făceau din scriitor „o forță supraomenească”. Dacă nu crede că indivizii se nasc cu un „destin prestabilit”, după cum nu poate crede nici în voința individului de a deveni scriitor, Llosa nu se îndoiește de „o anumită predispoziție de a fantaza”, pe care o consideră „punctul de plecare al unei viitoare vocații”. Cu mențiunea că această predispoziție trebuie materializată prin scris. Este vorba în fond de alegerea între adevărul realității imediate și acel adevăr al minciunilor care face obiectul unei alte admirabile cărți, *Adevărul minciunilor*.

Dacă nu mă înșel, Mihail Sadoveanu afirma despre celebra școală de literatură „Mihai Eminescu” că de acolo vor ieși scriitori exact atâția câți au intrat. Nicolae Labiș, Fănuș Neagu sau Gheorghe Grigurcu au intrat scriitori în celebra școală și tot scriitori au ieșit (unii mai devreme fiindcă vorbeau de Bлага ori îndrăzneau să-i facă vizite meșterului Arghezi la „Mărțișor”). Tot conul Mihai le-a atras atenția „studenților” că nu trebuie să pună niciodată virgula între subiect și predicat! Asta în vreme ce alți lectori le predau netulburată lecții de „măiestrie artistică”.

Revenind, Rilke și Mario Vargas Llosa știu că tinerii nu pot fi învățați să creeze! Contează vocația și contactul cu Opera, care îi seduce numai pe cei cu vocație autentică.



Angela Szabo *În inima furtunii*, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2020

Pictura totemică a Angelei Szabo



Angela Szabo Alchimia vietii, acrilice pe pânză, 70x60 cm., 2021

frecventă pe simezele galeriilor, muzeelor, teatrelor, saloanelor de artă organizate în țară (Cluj-Napoca, Timișoara, București, Oradea, Târgu Mureș, Brașov, Satu Mare etc.), dar și în străinătate, în țări precum Japonia, S.U.A., Egipt, Franța, Spania, Italia, Anglia, Germania, Austria sau Olanda. Peste trei sute de lucrări ale sale se află în colecții private din S.U.A., Brazilia, Noua Caledonie, Japonia, Australia, Germania, Austria, Franța, Marea Britanie, Egipt, Hong Kong, Ungaria și, firește, România. Angela Szabo este membră a Uniunii Artiștilor Plastici din România, filiala Bihor.

Prima reacție pe care o poți avea în fața lucrărilor Angelei Szabo este una de surpriză, dublată de încântare, având în vedere că efectul cromatic este cel care generează un prim impact asupra privitorului. Desenul său, cu personaje care amintesc de o lume a basmului, a miticului, se conturează clar sub puzderia de tușe colorate și e chiar întărit de ele. Prin îndrăzneala și, în același timp, extrema finețe a acordurilor cromatice figurile își mențin rolul decorativ, devenind chiar mai semnificative, pictura artistei reușind să adune pe suprafața pânzei adevărate povești suspendate, străbătute de lumină.

Sursa lor pare a fi mitologia popoarelor, basmele, credințele și ritualurile unor timpuri străvechi, ori pur și simplu o simbolică atent aleasă de care pictorița se folosește pentru a iniția dialogul său cu iubitorul de artă. Evocând mituri și figuri totemice, pictura Angelei Szabo împletește frânturi de legendă, de credințe ale unor culturi îndepărtate în timp, cu propriul bagaj imaginar, extrem de bogat după cum se poate vedea, dând valoare simbolică lucrărilor, ceea ce le pune în evidență sensul profund. O atmosferă psihedelică îmbracă acest univers populat cu figuri intens colorate, cromatica fiind elementul care, prin jocuri, prin sensibilitate, ritmuri și contraste creează ritmicitate în desfășurarea scenelor pe pânză.

Artista inventează forme și combinații surprinzătoare. Realitatea presupune, în viziunea sa, proiectări în trecut, prezent și imaginar deopotrivă, lucrările sale desfășurându-se pe mai multe planuri: al ochiului, al închipuirii, al visului, al anamnezei și chiar al rațiunii. Nu doar culoarea este cea care colorează cu adevărat, nu doar perspectiva este cea care conferă adâncime, nu doar lumina și umbra pun în evidență subiectul, este nevoie și de o viziune proprie a artistului asupra lumii. În unele lucrări, pictorița ne propune să vedem lumea cu ochii copilăriei. Personajele amintesc în aceste cazuri de basmele care ne-au stimulat și format imaginația. Asistăm la un amestec de elemente anecdotice, stranii și pitorești reprezentate nu recunoscutibil ci recreându-le, dându-le o nouă suprarealitate. În alte tablouri apar evocări lirice de flori împletite cu figuri, liniile profilându-se pe mase de culori vii, îmbrăcând compozițiile într-o poezie încântătoare. Figuri, cu predilecție feminine, purtând desene pe chip și corp ce amintesc de cultura africană, cu ochii alungiți și buzele în formă de inimă, conviețuiesc alături de animale ciudate, cu trăsături umanizate, o desfășurare de personaje ce par a străjui hotarele unei lumi nevăzute în care doar cei care dovedesc că posedă suficientă imaginație pot intra, ceea ce conferă picturii un caracter ezoteric.

Există situații când lucrările unui artist expuse împreună nu reușesc să dea impresia de unitate, părând chiar a avea creatori diferiți. Nu este și cazul Angelei Szabo. Și chiar dacă nu am avut ocazia de a-i vizita o expoziție, selecția făcută pentru *Tribuna* îmi întărește părerea că, oricât de multe tablouri ale artistei aș vedea adunate la un loc, impresia de întreg rezultat din îmbinări fără fisuri ar persista. Aceasta face ca, în ciuda aparentei uniformități a subiectelor, o asemenea expoziție să nu dea niciodată impresia de monotonie și de repetiție, ci



Angela Szabo

mai degrabă de complementaritate și sintetism. Întrebată, cu vreme în urmă, într-un interviu, despre personajele care migrează în lucrările sale, pictorița afirmă: „Da, fiecare tablou este o filă dintr-o poveste al cărei final nu-l cunosc nici eu, deoarece povestitorul este personajul. El este același, dar ni se înfățișează de fiecare dată într-o altă ipostază, adecvată «episodului»”.

O poveste care merge mai departe și, indiferent de punctul de plecare al inspirației, artista reține doar esențialul, parcurgând un proces de descompunere a subiectului și de recompunere apoi, în funcție de ceea ce mâna, ochiul, mintea și sensibilitatea sa au ierarhizat și clasat. Din acel moment structura devine coloana vertebrală a unui nou tablou, pe care artista îl îmbogățește cu tot ceea ce se dezvoltă treptat în câmpul imaginației sale, recurgând sistematic la construcția spectaculoaselor planuri cromatice, pentru a se împlini însuși laitmotivul creației sale, exprimat de asemenea în interviul acordat cu ani în urmă: „[...] am învățat că nu trebuie să renunț niciodată la ceea ce știu eu să fac cel mai bine și anume să transmit celor din jurul meu bucuria de a trăi într-un univers plin de culoare”.



Angela Szabo

The Magic of Life, acrilice pe pânză, 70x200 cm., 2017

editorial

Mircea Arman
Imaginativul poietic plotinian - sinteză 3

filosofie

Viorel Igna
Enigma dialogului Parmenide de Platon (II) 6

din Caietele lui Mircea Eliade

Isabela Vasiliu-Scraba
Mircea Eliade despre Rudolf Bultmann 8

diagnoze

Andrei Marga
Noua metafizică. Controversa
Dieter Henrich - Habermas 9

eseu

Christian Crăciun
Cum cad poezii pe pământ 13

Iulian Cătălui
Postmodernismul în literatură
și filosofie (II) 14

Nicolae Iuga
Fenomenul sinuciderii din perspectiva
antropologiei culturale (X) 16

Victor Neumann
Culturalism și Naționalism înainte
de 1944 și după 1971 (II) 18

istoria literară

Radu Bagdasar
Urâtenia feminină și tentația scrisului 20

poezie italiană contemporană

Nelvia Di Monte 21

meridian

Geo Vasile
Gellu Naum sau tehnica stupefacției 22

medicină și alte arte

Laura Poantă
Sport, artă și isterie 24

comentarii

Ștefan Manasia
Un debut românesc din 1998 25

Adrian Lesenciuc
Istoria Grupului de la Brașov.
Perspectiva Școlii de la Brașov 26

cărți în actualitate

Alexandru Sfârlea
Între amprenta ecologică
și biografismul costeliv 28

Constantin Cubleșan
O nouă lectură și interpretare a Mioriței
(Victor Ravini) 29

crochiuri

Cristina Struțeanu
Dinte de lapte 30

teatru

Claudiu Groza
Zile teatrale bucovinene 32

Mihail Tazev
Vania - pe muchia imposibilului
A XVIII-a a ediție a Festivalului
„Teatrul Lumii la Sofia” 33

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Sfaturi, scrisori și vocație literară 34

plastica

Ani Bradea
Pictura totemică a Angelei Szabo 36

plastica

Ani Bradea

Pictura totemică a Angelei Szabo

Încă de la originile sale, arta a fost pentru om atât modalitate de exprimare, de a ajunge la înțelegerea propriei ființe, cât și modalitate de cunoaștere, de a accede la marile taine ale lumii, care-i devin astfel mai inteligibile. Folosindu-se de imagini, așadar de simboluri, arta pătrunde în zonele sufletești profunde, transformându-se într-un receptacul al unor influențe multiple - de ordin social, filozofic, moral, estetic etc. - un canal de comunicare preferat de receptori dacă ar fi să ne gândim fie și doar la interesul mereu crescând al omenirii pentru tot ceea ce este vizual. În acest caz, artistul este călăuză, povestitorul care ghidează privitorul prin grădina de simboluri, lăsându-i totodată libertatea deplină în descifrarea și/sau interpretarea operei. Pentru că, în final, nimic nu se mai interpune între spectator și lucrarea de artă, nici măcar modelul inițial, uitat sau voit ascuns în procesul creativ, din care este sublimată ideea.

Arta ca modalitate de cunoaștere prin decodificarea simbolurilor este propunerea pe care ne-o face și Angela Szabo, pictorița ale cărei lucrări ilustrează prezenta ediție a *Tribunei*. Clujeancă prin naștere, stabilită de o vreme pe plaiuri pitorești bihorene (unde nu se ocupă doar de creația proprie ci și de organizarea unor activități culturale, rezidențe de artă etc.), Angela Szabo a absolvit cicluri de formare artistică încă de timpuriu, începând cu Școala Populară de Artă la Cluj-Napoca, secția pictură, continuând cu Facultatea de Arte Plastice și Decorative la Timișoara, promoția 2001, culminând, în 2019, cu un masterat în pictură la Facultatea de Arte a Universității din Oradea. A avut expoziții chiar din perioada studiilor, dar îndeosebi după absolvirea lor, fiind o prezentă

Continuarea în pagina 35 →



Angela Szabo

Ad astra, acrilice pe pânză, 100x100 cm., 2020

Tiparul executat de: TIPOGRAFIA ARTA Cluj



ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 66 lei – trimestru, 132 lei – semestru, 264 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un an cu o singură expediție pe lună este de 402 lei.