

T

serie nouă • anul II • nr. 17 • 16-31 mai 2003 • 10.000 lei

TRIBUNA

revistă de cultură

Apare sub egida CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ



Ilustrația
numărului
Ștefan Balázs

PHANTASMA -
CENTRUL DE
CERCETARE A
IMAGINARULUI

Dezbateri:

Ștefan Borbély
Corin Braga
Ruxandra Cesereanu
Sanda Cordoș
Anca Hațiegan
Marius Jucan
Ovidiu Mircean
Mircea Muthu
Doru Pop
Mihaela Ursa

TRIBUNA

Director fondator:
IOAN SLAVICI (1884)

Revista apare bilunar, cu sprijinul
Fundăției Culturale Române
(Centrul de Studii Transilvane)
și al Ministerului Culturii, Cultelor
și Patrimoniului Cultural Național.

CONSILIUL CONSULTATIV
AL REDACȚIEI TRIBUNA

DIANA ADAMEK
MIHAI BĂRBULESCU
MIRCEA BORCILĂ
AUREL CODOBAN
VICTOR R. CONSTANTINESCU
ION CRISTOFOR
CĂLIN FELEZEU
MONICA GHEȚ
ION MUREȘAN
MIRCEA MUTHU
IOAN-AUREL POP
ION POP
PAVEL PUȘCAȘ
IOAN SBĂRCIU
ALEXANDRU VLAD

REDACȚIA

I. MAXIM DANCUI
(redactor-șef)

OVIDIU PETCA
(secretar tehnic de redacție)

IOAN-PAVEL AZAP
CLAUDIU GROZA
ȘTEFAN MANASIA
OANA PUGHINEANU

NICOLAE SUCALĂ-CUC
AURICA TOTĂZAN

Tehnoredactare:
EDITH FOGARASI

Redacția și administrația:
3400 Cluj, Str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 19.14.98
Fax (0264) 19.14.97
E-mail: cst@easynet.ro

ISSN 1223-8546

Opinii

Despre Oaia sacră

■ Richard Proctor

Visiting lecturer la catedra de engleză a
Facultății de Litere din cadrul Universității
„Babeș-Bolyai”, Richard Proctor este o perso-
nalitate cu multiple fațete. Scriitor, dascăl, un pasionat
al istoriei Angliei și un împătimit al lui Geoffrey
Chaucer, pe care nu-l consideră un scriitor bun numai
pentru a completa marele canon englez, ci un autor
suculent și un mare povestitor demn de atenția veacului
nostru, Richard Proctor este și un cunoscător al superbe
arte a circului. Implicat în activitatea unor organizații
caritabile care organizează activități educative pentru
copiii străzii sau pentru cei din taberele de refugiați,
Richard Proctor oferă acestor dezmoșteniți ai soartei
bucuria jongleriei și a bufoneriei, ca mijloc de uitare a
urâtului sau câștigare a existenței.

Cu renumitul umor englezesc, fără maliție, dar cu
un pragmatism sceptic în bunăvoința sa, Richard Proctor
încearcă să-și explice atracția românilor pentru oaia sacră
și ne oferă o viziune proprie asupra binecunoscutei
balade mioritice.

Am aflat de Miorița cu mulți ani în urmă. O
prietenă de-a mea, o profesoară, mi-a spus
poveștea despre oaia care poate să vorbească.
Firește, am crezut că am înțeles greșit.

– O oaie care vorbește?!

– Da.

„Uite”, m-am gândit eu, „aceasta este o
poveste care cere să fie parodiată.”

Așa s-a și întâmplat. Am trimis Miorița mea
profesoarei și m-am pregătit pentru fulgere și
trăsnete, dar, surpriză, i-a plăcut. Era, mi-a spus
ea, reușită.

Ah... altă prietenă. N-a râs.

– Este o parodie!

– Știu.

– Nu, este un travesti. Miorița, mi-a explicat
ea, este cultura română cea mai pură.

– Zău?!

– Da. Este foarte veche. Spune mult despre
caracterul românilor. Este încărcată de sim-
bolism...

– Mda, se poate. Eu, un filistin străin, prefer
glumele cu baci medievali și cu oi care vorbesc.

În povestea răzeșului din *Poveștile din
Canterbury* a lui Chaucer, clovnul îi spune regelui:
„Doamne, pentru mine, nimic nu e sfânt”!
Chaucer n-a avut vaci sacre, eu n-am nici vaci,
nici oi.

Celălalt a dat din cap.

– Imposibil, frate. Soarta noastră e prinsă ca-n-
tr-o cursă, pentru vecie, în balada aceasta veche,
care-a mai și dat un prost renume bacilor din
Transilvania și Valahia. Nu putem renunța la viața
de baci, în schimb ar trebui să-l ucidem pe
moldovean și să-i furăm pământurile și oile. La
urma urmei, există un precedent literar și istoric.
În plus, mai facem o favoare și literaturii române,
vreau să spun, tipul e un erou, dar nimeni nu-i
știe numele! Știi că mai și vorbește cu oile? E
clar că e dus cu vaca. Și încă ceva: mormăie tot
timpul despre o prințesă, dar nimeni n-a văzut-o!
Sunt sigur că e doar o poveste ca să-și ascundă
relațiile prea apropiate cu turma, știi tu, ceva ca
s-o ducă de nas pe bătrâna lui mamă. Să fim
serioși, toți facem așa ceva din când în când, dar
el e obsedat.

Și așa au umelit ei, dar, neștiută de ciobanii
cei vicleni, Miorița, oaia preferată a moldoveanu-
lui, a tras cu urechea la discuția lor și a fugit să-i
spună stăpânului ei.

– Bee! Bee! Oh, stăpâne, tocmai vin de la
ceilalți baci și veștile sunt, bee, reele! Vor să te
omoaie și să-ți ia totul! (O oaie care vorbește poate
părea neverosimilă, dar așa era pe vremea aceea.)
Blândul moldovean stătea pe o piatră adâncit în
gânduri și a cugetat o clipă.

– Oiță iubită, dacă asta mi-e soarta, așa să fie!
O să-i aștept aici.

Și asta a fost tot ce-a mai spus.

Și abia și-au ascuțit cuțitele și unde n-au sărit
cei doi baci cu ucigașe socotinte, și aflându-l ei pe
moldovean stând liniștit pe o piatră, așa i s-au
deslușit:

– Ne pare rău, bătrâne, o să te omorâm și o
să-ți furăm averile: pământul, turmele, totul. Nu
e o chestie personală.

Moldoveanul a oftat.

– Așa să fie, bacilor fătați, dar faceți-mi un
hatâr: îngropați-mă lângă oi și spuneți măicuței că
m-am însurat cu o prințesă, știți voi, aia cu nasul
mare cu care am fost de mai multe ori.

Cei doi au chicotit încă nu îndeajuns de con-
vinși de existența prințesei.

– Astea-s două hatăruri, dar o să ți le-mplinesc.

Și astfel își încheie moldoveanul zilele în mod
tragic, în vârful a două pumnale.

Să fi pierit dreptatea? – ne întrebăm noi pe bună
dreptate, crima a folosit celor doi baci ucigași și nici
prințesa nu s-a arătat.

NOTĂ

1. Referința autorului este o glumă postmodernă la adresa
pasiunii academice pentru citate din autorii canonizați.
Celebrele *Povești din Canterbury* nu conțin nici o istorisire a
vreunui răzeș.

Traducere de
MIHAELA MUDURE

ERATA

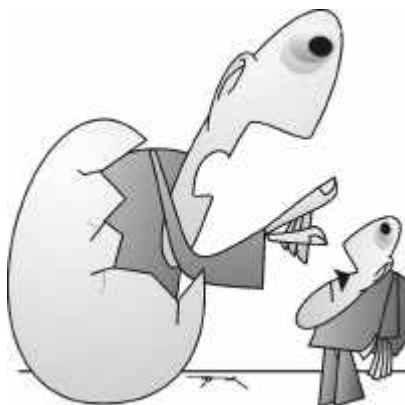
Dintr-o eroare de culegere, în articolul lui
Horia Ursu din numărul 15/2003, la pagina 6,
în poezia lui Octavio Paz dedicată lui Milan

Kundera, primul vers se va citi:

Între a pleca și a rămâne, ezită ziua,
în loc de Între a pleca și a pleca, ezită ziua.

Ne cerem scuze pentru eroare (red.)

bour



Miorița

Odată demult, departe, peste șapte oceane,
peste șapte munți și peste șapte codri, pe frumu-
sul plai al României, au fost trei păstori: un
moldovean, un muntean și un ardelean. S-a
întâmplat ca moldoveanul să fie obiectul pizmei
geloase a celorlalți doi, deoarece turmele sale erau
mai mari, oile lui mai grase și pământurile lui
mai întinse decât ale invidioșilor săi tovarăși. În
cele din urmă, unul dintre ciobanii cei ranchi-
noși a zis:

– Frate, nouă nu ne merge prea bine aici
încercând să ne încropim un rost din produsele
oilor. Cred că ar trebui să investim timp și bani
în tehnologia modernă: roata hidraulică e
viitorul.

Blaga și Coșeriu

O conjuncție pentru eternitate

■ Mircea Borcilă

Retragerea în lumină a lui Eugeniu Coșeriu reprezintă, fără îndoială, semnul istoric sub care se înfiripă, astăzi, reflecțiile privind destinul disciplinelor umane, într-un moment în care semnificația „integralismului” coșerian este descifrată, în întreaga ei gravitate, pe marile meridiane științifice ale lumii ori semnalată, doar, cu dureroasă discreție, în presa culturală românească a ultimelor luni. Din unghiul în care ne situăm, gândul se îndeamnă, în acest moment, cu mai acută stringență, spre conjuncția în eternitate a universurilor conceptuale ale celor doi mari aștri ai umanioarelor românești din secolul abia încheiat. Conexiunea lor, de mare altitudine și îndepărtată perspectivă, poate fi întrezărită deja, dincolo de configurația vremelnică a întâlnirii marelui savant cu opera filosofică și poetică a lui Lucian Blaga, în câteva repere semnificative, al căror sens, încă prea puțin dezvăluit, mi se pare merit dăinuirii perpetue.

Eugeniu Coșeriu este, cum se știe, cel care a realizat, împreună cu Mircea Popescu, cea dintâi înscriere a gândirii blagiene pe orbita unei limbi de circulație universală, prin traducerea în italiană, încă din anii Războiului, a primului volum din *Trilogia culturii*. Cartea a apărut la Milano, în 1946, sub titlul *Orizzonte e stile*, beneficiind și de excepționala prefață a marelui gânditor italian Antonio Banfi, la care Eugeniu Coșeriu tocmai își lua doctoratul în filosofie! Chiar dacă entuziasmul proiect inițial nu a putut fi împlinit, prin traducerea și editarea celorlalte volume preconizate, cel care avea să se impună, în curând, drept unul din marii fondatori ai științei moderne a limbajului va purta întotdeauna, în zarea lăuntrică a gândirii sale inovatoare, conștiința sigură a importanței capitale a filosofiei blagiene a culturii pentru procesul istoric de reînnoire a disciplinelor socio-umane. Această conștiință va fi afirmată, în cele din urmă, în câteva linii mari, într-un text fundamental, *Estetica lui Lucian Blaga în perspectivă europeană*, cu care inițiatorul mișcării integraliste a onorat Sesiunea internațională „centenară”, din 1995, a Societății Culturale „Lucian Blaga” (vezi *Eonul Blaga*, București, Albatros, 1997) și despre care se poate spune că a devenit, deja, un „loc clasic” pentru evaluarea de ansamblu a celor doi mari gânditori (vezi, în acest sens, Mircea Flonta, *Unitatea sistematică a filosofiei lui Lucian Blaga*, în *Meridian Blaga*, II, Cluj, Casa Cărții de Știință, p. 20-21).

Dincolo de această „întâmpinare” directă și explicită a operei marelui filosof în scrierile lui E. Coșeriu, mi s-a părut, de mai mulți ani, că se poate detecta, în însăși doctrina „gigantului de la Tübingen”, o dimensiune implicită și de mare profunzime a întâlnirii sale virtuale cu *spiritul* gândirii lui Blaga. Am în vedere, anume, sensul temeinic și cuprinzător în care este conceptualizată *capacitatea creatoare* sau „competența culturală” umană în teoria integrală și care conferă, pentru prima oară, științei limbajului demnitatea autentică de „disciplină pilot” a umanioarelor. În mod mai strict, această componentă centrală a concepției integrale se manifestă exponențial în/prin inserția, ca dimensiune nucleară a „competenței lingvistice” și a celei culturale, în general, a ceea



István Balázs

ce Coșeriu definește drept „creația metaforică în limbaj”. Într-adevăr, studiul fundamental cu acest titlu, datând încă din 1952, mi se pare că deschide, pentru prima oară, zările explorării semantice riguroase a fenomenului „lărgit și generalizat” asupra căruia Blaga însuși atrăsese atenția, în mod stăruitor, cu (numai) 15 ani înainte, în *Geneza metaforei și sensul culturii* (din 1937). Mai precis, convingerea mea este că noul concept coșerian al „creației metaforice în limbaj”, *deosebit în mod esențial de cel al tradiției retorice și stilistice*, preia, în fapt, și elaborează, cu toată rigoarea științifică necesară, întreaga sferă conceptuală inițială a „dimensiunii metaforice”, pe care genialul filosof o întrezărise ca „aspect fundamental” al creației culturale umane și o proiectase, dincolo de „toate manualele de stilistică și poetică din lume”, în chiar zona centrală, de „importanță imensă”, a *antropologiei*.

Conjuncția liniilor de gândire ale celor doi mari exponenți ai culturii române, sub zodia noului concept (antropologic) al metaforicului, poate pune în revelație lumină, cred, implicațiile mai adânci ale unui aport original, unitar și nebănuit de fecund, în planul universal al științelor omului. După cum se știe, ultimele decenii au ajuns să consenmeze, într-adevăr, la nivel internațional, o spectaculoasă „cotitură metaforică” în domeniul antropologic, prin redescoperirea „dimensiunii cognitive” a expresiei metaforice din viața noastră cotidiană, ca și a celei situate în spațiul „artei verbale” din textele „poetice”, în ansamblul acestora. Acesta este sensul în care cei mai pătrunzători dintre exegeții actuali nu s-au sfiit să proclame că „trăim chiar momentul metaforic în științele umane” și să anticipeze „amorsarea unei noi paradigme” în acest domeniu, întemeiate *nu* pe categoria *semioticului* sau a *simbolicului*, ci pe cea, exponențială și transgresivă, a „metaforicului” (Pentru întreaga dezbateră, vezi, acum, volumul special consacrat integralismului, Dacoromania, V).

Maria și crucifixul

Conexiunea axială Blaga-Coșeriu își descoperă, după convingerea mea, în acest context, nu numai acuta ei actualitate, ci și o ascendență de principiu, a cărei întreagă relevanță mi se pare, încă, pentru moment, foarte greu de estimat. Simplificând foarte sever lucrurile, cred, anume, că viziunea blagian-coșeriană, pe care am putea s-o definim ca pe o „soluție românească” în metaforologia contemporană de orientare antropologică, prezintă două avantaje capitale în raport cu marile direcții actuale, de sorginte semantic-cognitivă și hermeneutică: ea beneficiază, pe de o parte, de o explicație incomparabil mai profundă a „creației metaforice” (ca *înrădăcinată*) în *mediul cognitiv al limbajului*, pe care o furnizează teoria lingvistică integrală; și ea beneficiază, pe de altă parte, de o aproximare esențială a *specificului creației metaforice în poezie*, pe care o furnizează teoria blagiană a dimensiunii „revelatorii” a textelor culturale. Alianța fericită între profunzimea intuiției, din opera teoretică a unuia dintre cei mai mari poeți și filosofi est-europeni ai veacului încheiat, și rigoarea conceptuală a celui care a fost numit, cu temeinică justificare, în Japonia, „lingvistul secolului XXI”, ne îndreptățește, cred, să putem spera în șansele unui nou început de drum, sub astfel de zodii înalte și de cel mai bun augur pentru viitorul științelor noastre umane.

Jurnal de poet

■ *Dinu Bălan*

TEOFIL RĂCHÎȚEANU
Efulgurații (pagini de jurnal 1967-1990)
Editura Sedan, 2002

Teofil Răchîțeanu trăiește de peste treizeci de ani, într-un exil autoimpus, în Munții Apusului, cum îi place lui să-i alinte. Legenda este vie printre noi, ea iradiind în aceste „Efulgurații”, care, de fapt, sunt niște confesiuni. Câtă suferință, însă, cuprinsă sub corzile sufletului. Câtă durere în spatele unei legende! Teofil Răchîțeanu s-a așezat în timpul său (Heidegger), în ceasul secular al stejarilor, în mersul cerbilor plin de tropot, deprinde alura unui copac – demnă metamorfoză ovidiană –, urmele pașilor apucă rădăcini și «marmoreean» șoptește muzica aceea înaltă a tăcerii... Din văi de chaos, din întuneric de codru se leagănă luminșiuri pălănice. Ca un vajnic romantic ne uimește cu imagini inedite din laboratorul exilului său. Totul se amalgamează *hic et nunc* ca un vis colbit în vraja ierburilor fragede.

Jurnalul de față, intitulat *Efulgurații*, pare să conțină niște „rămășițe” lirice de excepție, rezultate din arderile Poemului. Parcă este scris cu foc și cenușă. După demersul apolinic al Poemului, după sublimări repetate, țâșniri dionisiace neepuizate sunt revărsate în acest mic op. Totul e o anatomie a tristeții și a obsesiei. Poetul parcă l-ar conține, ca profil spiritual, pe Cioran și vice-versa, fără o contaminare directă, ci adăpându-se amândoi din noianul melancoliei. Teofil

Răchîțeanu însă e un Cioran *întors înspre izvoare*. Teofil Răchîțeanu are dorul de a se descompune până la stadiile ultime ale naturii, ca parte integrantă. Atunci ingenuul captează imagini smulse din rai. Focul e locul în care se întreamă din nou umanul din deruta elementară în care intrase.

Țărâna îi urcă în trup. Apa – brațe lungi ale plânșului (Lăcrimarium) – topește Muntele într-un diluviu al Melancoliei. Cerul e o mare întoarsă. Sufletul e într-o continuă prăbușire în sine. Natura îi copiază biografia: Buteaza un sfînx de bazalt năruit în el însuși. Codrul (sufletul) se prăvălește, în galop, în dezastre. Acheronul încinge cu brațul dorului Munții Apusului într-o tragică înserare. Scriitorul înfulecă, în năucitoare evadări, spații ca pe niște stepe, topindu-se astfel în elementar și fericire. Căderile în copilărie pline de pitoresc și sfâșiere sunt litanii parcă venite din hăul istoriei. Dacii sunt încorporați în copaci, iar codrul e o istorie latentă. Tatăl său e un brad uriaș a căruia amintire nu se va stinge niciodată. Natura e, de fapt, un eveniment. Prin amplexare, Muntele e comparabil cu Oltul din *Cartea Oltului* a lui Geo Bogza, dar de o profunzime aparte. Muntele e mai întâi un ținut interior sub care Istoria doarme (dacii sub copacii din codru). Amploarea confesării – patima ieșită din țâțâni, hybridul, demonicul iubirii, însuși rolul epistolei ca salvare de la dezastru interior amintesc de *Scrisorile portugheze* ale Marianei Alcoforado. Și e de mirare că munții își sapă atâtea prăpăstii, iar vulturii în zbor, „și clatină abisurile”? Natura e Paradis. Munții de senzații se cațără din potopiri de văi. Natura, însă, e pernicioasă (trăsnete, țâșniri ale



Ștefan Balázs *Flacăra Sfântului Duh*

apelor, viscole), are părți seducătoare, cu florile – clipiri de fericire –, cu poienige ca un sân proaspăt de mireasă, dar atâtea impulsuri, atâtea otrăv dulce sapă sufletul încât acesta s-ar culca în Moarte. Aceasta e dragostea propusă de o Erinie apocaliptică. Sufletul devine anarhic, pornit înspre bezele însingurării și ale tristeții. Muntele e o geografie intimă care se scrie mereu. Poetul e îndrăgostit de primăvară, de soare, de fulgurile florilor, de adieri și foșnete, de arome „*precum fumul jertfelor unui Dumnezeu*”. Poetul e un senzual, mângâie mieii ca un copil, e însetat de tandrețe. Încorporează anotimpurile în amintire și prăbușirile lor îi stănesc nori de melancolie.

Muntele reprezintă în cele din urmă un act estetic, existențial. El e puterea care îi însuflă sens și viață, este chiar *Poesia* în stare naturală. Jurnalul e inepuizabil, stratificat pe falii lirice de esență rară. Există în el o mitizare ca o aură a realităților sufletești proprii cu un Zamolxe tronând enigmatic după perdele de nori, cu atâtea feerii, dar și atâtea dramă.

Portret de grup cu modelul clasic

■ *Mihai Lisei*

MARIAN BARBU
Fuga de sub model
Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 2002

Principalele formule narative ale prozei scurte contemporane rămân deschise și se supun unor multiple exerciții de lectură. Nuanțarea uneia sau alteia dintre aceste direcții conduce inevitabil la... *fuga de sub model*, cu atât mai mult cu cât provocarea vine din partea unui avizat al genului, cum este criticul și istoricul literar Marian Barbu.

Este cunoscut faptul că atunci când un critic sau istoric literar publică poezie, proză ori teatru, opera acestuia este supusă unei examinări în concordanță cu principiile estetice emise de teoretician. Cu alte cuvinte, se încearcă să se stabilească în ce măsură respectivul și-a pus în practică ideile, cât și natura rezultatului la care a ajuns. În cazul de față, nici Marian Barbu nu se poate susține unei astfel de examinări, fiind suspectat de verificare a propriilor criterii estetice. De aceea nu trebuie să ne surprindă vocea lucidă a criticului care, pe coperta IV, conchide: „Prin structura sa, volumul *Fuga de sub model*, intitulat inițial *Iertare Domnului Caragiale*, reunește doar câteva

proze scurte, ca exerciții de lucru, întreprinse cu ani în urmă, pe când pregăteam pentru tipar voluminoasa antologie *Învingătorul lui Napoleon*”.

Dincolo de simpla etichetare – *exerciții de lucru* – prozele reunite în actualul volum semnat Marian Barbu ilustrează încă o dată că epicul rămâne un admirabil generator de literatură.

Lumea stranie desenată pe retina ochilor a doi cai ce visează la vara care le-a crăpat oasele și le-a înstrăinat limba (*Căii nimănu!*), rănile din sufletul unui fierar survenit prin simplul fapt că satul s-a mutat la șosea („Acolo roțile autobuzelor nu au nevoie de apa fierarului”), râpa în care se ascunde un jurământ de seară (*Jurământul de la râpă*) – constituie tot atâtea deschideri spre posibile evadări. Cititorul se poate delecta în preajma unui joc de idei condus ingenios de autor, care propune o viziune supraetajată a discursului narativ. Stilul alert face casă bună cu expresivitatea limbii române, pe care Marian Barbu o stăpânește și o valorifică în mod desăvârșit.

Fuga de sub model, proză ce dă și titlul volumului, se deschide abrupt, printr-o dispută privind împărțirea unor loturi de pământ: „A venit o vreme când frăția de grup a început să se destrame și oamenii să se ia la harță”. Dar, spune autorul în subtext (ca un *recurs la memorie*), „câmpia nu e singură”. Dorița de confirmare

este singurul viciu al personajelor plecate în căutarea unui autor. Finalul *Fugii...* poate fi asociat unei farse... tragice, numele lui Faulkner, pronunțat de unul dintre personaje, venind în sprijinul acestei afirmații. Dialogul este seducător și merită a fi reprodus integral:

– Parcă l-ai citit pe Faulkner, așa ai închis vitele, fermierule?!

– Cine e ăla, mă Culiță, că eu mă tot frământ să nu zică lumea că ala meu seamănă cu al lui Valore, că mă-mpușc, auzi, de câte mi-a făcut el mie. Mai zi, o dată, dacă nu e asta!

– Faulkner!

– Și ăsta, tot fermier?

– Nu, scriitor care a vorbit despre fermieri.

– Așa ca mine?!

Fiul începu să rădă de unul singur. Apoi îl îmbrățișă pe tatăl său și răsări amândoi, până îi găsi Vuța îmbrățișați.

– Da' ce ați câștigat, mă, de vă străngeți așa?!

– Uite ne-am descoperit rude cu un american, răspunde printre lacrimi Stan Păduraru”.

Peste toate cele 42 de proze (microsiioane, schițe, nuvele, portrete) tronează, ca un semn al maturității, seninătatea autorului – o briză marină pentru nisipul fierbinte al cărții fără de sfârșit. Poate un recital în multiple registre la care își pot da întâlnire, sub semnul blând al soarelui de toamnă (citește „modelul clasic”), toți profesioniștii genului.

O lume cuantificabilă

■ Oana Pughineanu

VILÉM FLUSSER
Pentru o filosofie a fotografiei
Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2003

Ne-am obișnuit să spunem că ceea ce s-a străduit arta să introducă de mai bine de două secole în lume a fost *neunoscutul*: felul neobișnuit de a vedea lucrurile obișnuite, alteritatea radicală a naturii, al celui alt... în principiu tot ceea ce ar fi putut supune lumea unui proces de „re-vrăjire”, după disoluția reprezentării. Poate că în acest sens, arta a amortizat prăbușirea tradiției, a fost un fel de ancoraj fascinant al lumii laicizate în căutare de noi forme (de la cele de organizare a puterii la cele de simbolizare). Toate acestea sunt valabile și pentru fotografie ca formă de artă.

La început fotografia servea fie pentru a reproduce cu exactitate natura, fie pentru a relua în imagini o dorință mai veche a oamenilor: de a părea mai importanți și mai lipsiți de defecte decât erau în realitate, desigur, urmând ceea ce era „respectabil” după cerințele vremii. Cartea lui Flusser se referă însă la o cu totul altă față a fotografiei, sau mai degrabă a procesului fotografierii. După cum ne anunță chiar titlul lucrării, nu avem de a face cu o estetică, ci cu o filosofie a fotografiei, cu o nouă critică a ei; una care nu se mai produce urmărind „binele”, „frumosul” și „adevărul”, dorindu-se a fi o critică *postideologică*, ce ține de *societatea informațională* și de *imperialismul postindustrial*. Dacă scrierea este semnul istoriei, fotografia este *postistorică*, ea este *lupta împotriva textolatricii*. De aceea *actul fotografierii nu are de-a face cu ideologia, ci cu programarea, care este o manipulare postideologică*.

Până acum critica s-a preocupat doar de fotograf, de intenția umană care stă în spatele producerii acestei arte. Avertismentul lui Flusser țintește tocmai în acest punct: el ia în considerare aparatul însuși pentru a demonstra această diminuare a importanței intenției umane. Aparatul de fotografiat, această „cutie neagră”, producătoare de imagini (producătoare prin capture), instituie

un nou fel de magie în lume: *noua vrăjitorie nu privește lumea exterioară ci vrea să schimbe conceptele noastre privind lumea. Ea este o magie de gradul al doilea, o scamatorie abstractă. ... Intenția aparatului nu e de a schimba lumea, ci de a schimba semnificația lumii*. Eco remarcase deja în *Tratatul de semiotică generală* faptul că nu putem controla semnele pe care mașina sau aparatul ni le arată. Exemplul lui era unul simplu: un tehnician poate primi de la aparat informația conform căreia complexul hidraulic în care lucrează se află în pericol. Problema e că el nu poate controla această informație (nu poate intra în bazin pentru a stabili nivelul apei). Important de reținut este faptul că între planul expresiei și planul conținutului se intervine aparatul, iar aparatul e incontrolabil. Nu putem ști niciodată dacă „minte” sau nu. La fel stă situația și în cazul aparatului de fotografiat căruia fotografii îi acordă o încredere totală, abandonându-și cu totul intenția artistică sau de orice alt fel, puterii programului de a în-forma. Programul încadrat în aparatul de fotografiat, virtualitatea practic infinită pe care o conține îl transformă într-o „monadă” care include în ea toate posibilitățile pe care un *homo ludens* le poate visa. Programul aparatului de fotografiat (și a oricărui aparat performant) e în mod paradoxal un cod care te închide oferindu-ți libertatea. De aceea fotografii nu este un muncitor, *el este un jucător, iar lumea îi servește ca pretext pentru realizarea posibilităților aparatului. Pe scurt: el nu lucrează, el nu vrea să schimbe lumea, ci caută informații. El stăpânește un joc pentru care nu este competent*.

De aceea critica postideologică pe care Flusser o propune e una care reiterează o veche întrebare: unde își găsește loc în acest univers libertatea umană? Cum se mai poate insinua spiritul printre cuantele imaginii tehnice? Răspunsul e unul simplu de gândit, dar din ce în ce mai greu de înfăptuit: *Libertatea e strategia de a supune întâmplarea și necesitatea intenției umane. Libertatea este să joci împotriva aparatului*. Și asta cu atât mai mult cu cât programul este ceea ce omoară ideologia: nu mai e vorba de susținerea unui anume punct de vedere ci de epuizarea a cât mai multe puncte de vedere. Vom ajunge poate în situația personajului



Ștefan Balázs *Complex sculptural (Germania)*

din povestirea lui Adolfo Bioy Casares (*Invenția lui Morel*) care își găsește „libertatea”, își îndeplinește dorința de a rămâne pentru totdeauna cu ființa iubită inserându-se într-un program care rulează la infinit pe o insulă părăsită.

Nu în ultimul rând critica ar trebui să se ocupe de ceea ce Flusser numește „alunecarea de la frumos la drăguț, de la neobișnuit la obișnuit”, un punct critic în care „mărima redundanței” transformă imaginile în kitsch, în opere care „se afundă în oceanul obișnuinței, entropiei, mergând în întâmpinarea morții termice”. Este încă o dovadă a faptului că în această epocă a *digesturii* programul cu capacitatea lui de a produce imagini „en-gros” învinge inspirația. În plus, categoriile de spațiu și timp se află pe fața exterioară a aparatului de fotografiat, pot fi manipulate de acolo, iar *timpul reconstruit prin scanare este cel al veșniciei reînțoareri a aceluiași*. Memoria noastră nu mai trebuie să se aventureze în căutarea unui timp pierdut: totul este înmagazinat. Esteticienii au remarcat de altfel că fotografia a devenit o artă a reamintirii sentimentului prin detalii, iar portretul, în special, se supune poate la ceea ce Jacobi spunea: teroarea de a te gândi pe tine ca nemuritor.

La fel, gustul nostru poate deveni nesemnificativ: „în viitor e posibil o critică de artă cuantificatoare, sprijinită teoretic pe fizică și informatică”. Ea va putea calcula elementul de surpriză pe care o fotografie îl aduce *cu ajutorul unei bude în care vor fi înscrise zonele urât-frumos-drăguț-kitsch, iar măsura va fi alunecarea operei în lungul acestei bucle*. Adevărul, binele și frumosul s-au dezumanizat pentru că ele nu sunt idealuri de neatinz ci criterii de programare. ■



Ștefan Balázs

Complex sculptural (Germania)

Spiritul Europei

■ Nadia Manea

ANTOINE COMPAGNON, JACQUES SEEBACHER
Spiritul Europei, vol. I, *Date și locuri*
traducere de Claudiu Constantinescu
vol. al II-lea, *Cuvinte și lucruri*
traducere de Bogdan Udrea și Dan Stănescu
vol. al III-lea, *Gusturi și maniere*
traducere de Mihaela Zoicaș și Bianca Bentoiu
Iași, Editura Polirom, 2002

Împreună cu Ambasada Franței în România și Fundația Concept, prestigioasa editură Polirom a publicat, în colecția *Ideea europeană*, în a doua parte a anului trecut, traducerea lucrării *L'Esprit de l'Europe*, apărută la editura pariziană Flammarion, în 1993, sub coordonarea lui Antoine Compagnon și Jacques Seebacher. Ediția în limba română are titlul *Spiritul Europei* și cuprinde, ca și în ediția franceză, trei volume.

Coordonatorii acestui proiect ambițios sunt profesori de literatură: Antoine Compagnon, la Universitatea Paris IV și Columbia University (New York), fiind deja cunoscut publicului român datorită unei traduceri din 1998 (*Cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinocțiu, București, 1998); Jacques Seebacher la Universitatea Paris VII, fiind coordonatorul reeditării întregii opere a lui Victor Hugo.

Elaborarea acestei lucrări – aflăm din *Cuvântul înainte* la ediția franceză – a început în 1988, astfel încât, în 1993, când a fost finalizată, subiectul ei se schimbase fundamental, iar certitudinile simple ale celor plecați în căutarea „spiritului Europei” se spulberaseră. „În 1988, cu toții ne gândeam la acea perspectivă care avea să se deschidă efectiv în 1993, atunci când piața unică urma să devină o realitate în cadrul Comunității Economice Europene și când frontierele aveau să fie șterse în interiorul Celor Doisprezece... Europa urma să existe – acea Europă, cel puțin – se confesează cei doi coordonatori, adăugând apoi: „contextul s-a schimbat, dar întrebarea a rămas în picioare”. (I, p. 5).

Sub semnul definițiilor lui Pierre Larousse și Fernand Braudel, construite pe dimensiunea particularului ce primează în Europa, concepția lucrării promovează „o Europă văzută ca un puzzle, ca o enigmă, ca o dorință”. (p. 6). Parcurgerea titlurilor reunite în fiecare volum confirmă, într-adevăr, ideea de puzzle. De aceea, deși coordonatorii nu vorbesc nici unde de postmodernism, concepția metodologică aplicată plasează lucrarea în această arie de interpretare. De altfel, aspectul postmodern este vizibil nu numai în ideea de puzzle, ci și în dorința de a scrie o carte „diferită de toate celelalte... nu o enciclopedie, un dicționar, un manual de istorie sau de geografie, dar nici o simplă culegere de eseuri sau de omagii ori o creștomatie”. Observă, cu ușurință, că definiția negativă a proiectului este mult mai ușor de construit decât cea pozitivă. Autorii știu foarte clar ce nu vor să facă, referindu-se la concretizări ale efortului intelectual (enciclopedii, dicționare, manuale), dar, când vor să spună ce vor să facă, ei se refugiază în metafore: puzzle, enigmă, dorință și, în final, tapiserie.

În ceea ce privește credința că „trebuia ca, în concepția și redactarea sa, această lucrare colectivă să fie cât mai cosmopolită (sau mai... internațională) cu putință, pentru a reuși să surprindă câte ceva din ideea de Europă” (p. 6), parcurgând *Listele autorilor* aflate la sfârșitul fiecărui volum, constatăm că la realizarea proiectului, istoricii francezi au fost, de departe, cei mai numeroși. Din păcate, o statistică putem face numai pentru proveniența autorilor primului volum, căci aici am aflat singura listă care indică și țara de origine. Astfel, din cei 37 de autori ale celor 40 de studii, 25 sunt din Franța, câte 2 din Italia și Germania și câte unul din Portugalia, România, Marea Britanie, Elveția, Spania, Rusia, Australia și USA.

Avem aici reprezentanți din toată lumea care a avut ca model al evoluției sale istorice „spiritul Europei”. Având în vedere, însă, că inițiatorii demersului general s-au străduit să evite pericole precum: europocentrismul, ridicarea unui „monument funerar” pentru ideea europeană sau

îngroparea ei sub cele mai nobile sentimente, ca și compunerea panegiricului „unei Europe defuncte și închise asupra ei înseși” (p. 8), poate câteva puncte de vedere din zona Indiei și Chinei ar fi introdus un fir relevant în țesătura „tapiseriei”. Aceste puncte de vedere ar fi putut fi situate în prelungirea celui exprimat de Marcel Bénabou, care exprima opinia evreului din Maroc: „Niciodată nu am iubit atât de mult Europa, niciodată nu am crezut atât în virtuțile ei ca în anii pe care i-am petrecut în Maroc” (*Coloniile visează Europa: metropola*, I, p. 338-345). Avertismentul din *Cuvânt înainte*, „chiar dacă prezenta carte nu este o istorie a Europei, ea se dorește totuși a fi o lucrare istorică” își găsește confirmarea, în primul rând, în partea I a volumului I, unde sunt selectate, în ordine cronologică, mai multe evenimente, începând cu 480 î.Hr. și terminând cu 1989-1993, toate fiind considerate momente de cotitură ale conștiinței europene. Fiecărui eveniment din cele 23 i se restituie „dimensiunea europeană” care, a priori, n-a fost percepută ca atare.

Investirea cu noi semnificații a unor evenimente ce acoperă o plajă cronologică foarte largă confirmă că scrierea istoriei este o aventură niciodată încheiată, la care fiecare generație își aduce aportul său. De asemenea, *Spiritul Europei* demonstrează că după o perioadă de dizgrație, evenimentul revine în atenția specialiștilor, fără să aibă greutatea conferită de pozitivisti, dar ca o parte, în absența căreia, imaginea fatalmente imperfectă a trecutului ar rămâne decisiv incompletă. Reținem câteva din interpretările care au mari șanse de a fi reținute de viitoarele tratate sau ghiduri de istoria Europei: „Victoria de la Salamina a ferit, așadar, Grecia de căderea sub dominația Asiei, fapt extrem de important. În plus - și acesta este al doilea element de noutate - grecii au avut atunci, pentru întâia oară, sentimentul că apără o civilizație împotriva alteia” (Jacqueline de Romilly, I, p. 18); în secolul al III-lea d.Hr, Imperiul roman, nu este „decât un ansamblu de teritorii pacificate. Granița internă dintre învingători și învinși se șterge. Acesta este, poate, momentul în care se naște Europa” (J.P. Vallat, I, p. 30); „Tratatul de la Verdun este un reper care marchează sfârșitul unei linii de dezvoltare și începutul alteia: o dată cu prăbușirea marelui Imperiu Carolingian începe procesul consolidării interne a Franței și a Germaniei.” (J. Fleckenstein, I, p. 59); „Dintre numeroasele popoare noi care au contribuit la edificarea Europei moderne pot fi amintiți goții, lombarzii, saxonii și, ceva mai târziu, normanzii”, „Istoria normanzilor ne arată că libertatea poate sta la baza ordinii și că unitatea nu distruge diversitatea” (Marjorie Chiboull, I, p. 69, 77); „Victoria împotriva ciumei constituie, așadar, primul exemplu de reușită al cooperării europene” (J.N. Birabeu, I, p. 90); „Zdruncinând creștinătatea medievală a cărei unitate se rupe, Luther deschide calea pluralismului religios, caracteristic Occidentului modern și contemporan. Acest pluralism va face posibilă toleranța și va stimula critica” (M. Lienhard, I, p. 113); „Ajuns pe ordinea de zi evenimentul (cutremurul de la 1 noiembrie 1755, de la Lisabona) a avut o mare rezonanță în mediul intelectual european... Amintirea dezastrului... avea să răsune încă, în plin secol al XIX-lea, ca un simbol al unității spiritului european” (Ana Cristina Bartolomeo de Araujo, I, p. 131); „oricât de complex ar fi bilanțul său, Congresul de la Viena conduce la speranța unei apropieri între ramurile orientale și occidentale ale civilizației europene, la construirea unei „entități paneuropene”, în conformitate cu visul kantian de «pace eternă» într-o «Europă unică»” (A. Tartakovski, I, p. 155); „din 1871... Prusia își vedea împlinit, așadar, dialecticul program al combinației dintre revoluție și contra-revoluție, pe care l-a



Ștefan Balázs

Atelier

inițiat în 1848” (W. Petter, I, p. 168); „Veritabilă răstălmăcire a realității, mitul Yaltei a constituit, din 1947 și până în 1989, un element al argumentării și al evoluției istoriei mai puternic decât însuși evenimentul cărui i s-a substituit” (Y. Durand, I, p. 184).

Desigur, autorii nu au subscris la realizarea unui ghid de istorie europeană, dar tocmai pentru geneza ideii europene, lista de evenimente ar fi putut să rețină și următoarele date: 732 – victoria francilor conduși de Carol Martel împotriva arabilor (momentul este invocat, dar destul de puțin interpretat, în vol. II, de R. Greenacre în *Crezul. Europa și credința*, p. 70); 25 Decembrie 800 sau 2 Februarie 962 – restaurarea Imperiului roman în concepția creștină prin încoronarea lui Carol cel Mare și, respectiv, Otto I. De asemenea, această secvență cuprinde și studiul *Anul 1000 nu a avut loc* (D. Milo, I, p. 60-68), o prelungire a polemicii în jurul anului 1000, care a antrenat nume celebre ale istoriografiei franceze, în special Georges Duby (vezi argumentația în jurul anului 1000, ca bornă cronologică în Occident, în *Arta și societatea, 980-1240*, vol. I, Ed. Meridiane, 1987 și *Anul 1000*, Ed. Polirom, 1996) și Dominique Barthélimy („Mitologia a câștigat din nou teren, îndeosebi în marile eseuri ale lui Duby și în lucrările pe care acesta le-a inspirat”. - *Anul o mie și Pacea lui Dumnezeu*, Ed. Polirom, 2002, p. 13, vezi și *La Mutation de l'an mill a-t-elle eu lieu?*, Fayard, 1997).

Câteva întrebări, unele doar retorice, altele problematizând, rețin atenția: „suprapunerea Ierusalimului, Atenei și Romei într-o cetate nouă, unică, era ea grevată din start de contradicții ireductibile sau, dimpotrivă, purtătoare a unui ecumenism promițător?” (E. Morin, I, p. 37); „cum se putea trece de la acest univers reconstituit, mai unitar ca niciodată, care este consecința imediată a călătoriei din 1492, la dualitatea și chiar pluralitatea lumilor, imaginată de Montaigne?” (F. Lestringant, I, p. 92); „În noiembrie 1989, Zidul și Cortina se prăbușesc. Reunificarea Germaniei, deschiderea Europei, reconcilierea celor două mari puteri: să fie vorba, într-un fel de o «revenire la Yalta», la cea adevărată, din februarie 1945?” (Y. Durant, I, p. 189); „înstituirea regimurilor comuniste în Europa de Est a avut ca efect dispariția oricărei revendicări teritoriale între «democrațiile populare». Nu deveniseră ele «țări surori»?” (Y. Lacoste, I, p. 179); „Europenizându-se excesiv, comunitățile evreiești (din Maroc) nu riscau oare să pună în pericol privilegiile europenității?” (M. Benabou, I, p. 345); „Ce limbă se vorbea în Grădina Edenului: orientală, occidentală, meridională sau septentrională, ebraica ori flamanda?” (M. Olender, II, p. 19); „După prăbușirea comunismului a apărut întrebarea: de ce și împotriva cui construim Europa?” (D. Wolton, II, p. 137); „A instrui sau plăcea, sau amândouă, care este scopul poeziei?” (A. Compagnon, III, p. 39).

În a doua parte a volumului I (*Măsuri, poli, rețele*) și volumul al II-lea și al III-lea, centrul tapiseriei creat prin selecția unor evenimente semnificate este umplut cu ceea ce reprezintă liniile de forță ale spiritului european: calendarul unic, sistemul metric, imaginarul comun, conștiința demografică, orașul născut din sat, orașul-capitală, orașul-frontieră, ordinele monahale, casele princiere, credința, dreptul și libertatea, formele regimului politic și spațiul public, nașterea conștiinței moderne și a conștiinței patrimoniului, eurocentrismul, știința, rațiunea și revoluțiile tehnice, războiul și închisoarea, mitul lui Don Juan și cel al lui Don Quijote și legendele feminismului, masa și alimentația, melancolia, sensibilitatea și vinovăția, cartea, arta râsului și dansul cuvântului, avangarda și prezențele cotidi-



Ștefan Balázs

Atelier

ene din viața omului contemporan (mașina, filmul, banda desenată, radioul, publicitatea). Altfel spus, extinderea obiectului tematic al istoriei este operată cu consistență, urmărind „înțelegerea Europei ca spațiu-timp imaginar”, prezentarea unei „liste de categorii din sfera sacralului, a vieții civile sau domestice” și identificarea seriei „de coincidențe care atestă existența unei realități estetice europene” (I, p. 8,9).

Fiecare studiu este, în sine, o provocare, o invitație la lectură și meditație, uneori chiar un manifest, așa cum încheie Mireille Calee, *Legendele femininului*: „Să refuzăm să tăcem ca pământul, să facem pământul” (II, p. 62). Potrivit lui François Terré, „așa cum a fost gândit și construit în Europa, dreptul este în același timp polemicogen (în sensul că afirmă drepturile adesea antagoniste ale persoanelor) și irenic (pentru că tinde tocmai să pună capăt conflictelor)” (II, p. 64), în timp ce Roger Greenacre, abordând problema credinței, are în vedere miza „inculturății” – veche problemă care reflectă „necesitatea de a găsi moduri de exprimare ale teologiei, liturghiei și spiritualității Bisericii creștine capabile să se articuleze în mod pozitiv cu diferitele culturi în care trebuie să evalueze și să opereze” (II, p. 75). În privința construirii și reconstruirii trecutului, formula europeană este urmărită de J. Seebacher (*Istoria. Nașterea conștiinței moderne*, II, p. 164), în timp ce A. Schnapp conchide: „oamenii Renașterii au pus bazele unei sensibilități europene față de antichități: dacă ideea de patrimoniu, de conservare, de restaurare este atât de profund ancorată în conștiința noastră asupra trecutului, lor le datorăm acest lucru” (II, p. 163).

J.L. Flandrin înfățișează în *Masa. Scaunul și furculița* (II, p. 301), rezultatele cercetării asupra evoluției normelor statului la masă: grecii, ca și femeile în vârstă la etrusci și romanii în epoca imperială, mâncau lungi în pat, sprijiniți pe cotul stâng; doar femeile tinere, copiii, sclavii și oamenii grăbiți stăteau pe scaun; norma a supraviețuit în Bizanț până în secolul XI, iar în Occident a fost înlocuită ceva mai devreme cu statul pe bănci sau taburete; în secolul al XVII-lea, scaunele sunt obiecte curente în rândul elitelor, ca și fața de masă, cuțitul, furculița și șervetul. Convins că istoria europeană stă sub imperiul retoricii și atrăgând atenția că „sloganul

despre o Europă «casa comună» a fost lansat de Mihail Gorbaciov, la capătul unei demonstrații cu mai multe popasuri (topos-ul, forum-ul, școala, salonul, *locus amoenus*, biblioteca), A. Compagnon stabilea: „Teroarea noastră contemporană poartă și ea numele tuturor centrismelor puse astăzi sub acuzare – etnocentrism, eurocentrism, logocentrism, căci locul lor comun nu este poate altceva decât apoteoză retorică” (III, p. 62). Pretextul urmăririi cursului unei ape, așa cum face Jean Berengar în cazul Dunării, este un precedent ce merită urmat, poate chiar în spațiul istoriei noastre (Oltul, Mureșul, Prutul ar putea reprezenta astfel de pretexte), dacă se operează o delimitare temporală mai precisă.

În ceea ce privește prezența firului românesc în tapiseria europeană, în afara faptului că un studiu (*Primăvara popoarelor trezește la viață Europa*, I, p. 156-164) aparține istoricului Dan Berindei, referirile sunt sporadice: în *Un mare fluviu reunește Europa*, în primul studiu apoi în celelalte contribuții găsim doar mențiuni despre Biserica Ortodoxă Română, România în 1918, regimul politic la sfârșitul perioadei interbelice, prăbușirea regimului comunist.

J.L. Backés începe *Ritmul. Dansul cuvintelor* (III, p. 9) cu următorul comentariu: „uneori este bine să pui întrebări absurde – cu condiția ca ele să fie tratate cu metodă și meticulozitate, cu acea seriozitate a îmbălsămătorului. Nu știi ce poate ieși la iveală, pe neașteptate”. Fără să fie absurdă, întrebarea pe care A. Compagnon și J. Seebacher au adresat-o colaboratorilor a fost: „ce înseamnă pentru dumneavoastră, în domeniul propriu de activitate, ideea de Europa” (I, p. 7).

Elaborarea independentă a răspunsurilor a afectat într-o oarecare măsură coerența lucrării, după cum a favorizat, în câteva cazuri, revenirea la același subiect cu referințe identice, dar, la limită, acest aspect poate să fie tocmai o manifestare a *spiritului european*.

Din perspectiva exilului

■ Grigore Scarlat

TITU POPESCU
Din perspectiva exilului
Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2002

Cînd, în 1987, Titu Popescu a părăsit Țara, stabilindu-se la München, criticul literar și esteticianul sibian era pe deplin realizat, fiind un nume important al literaturii române. Publicase mai multe volume de critică literară, își luase strălucit doctoratul (*Mihail Dragomirescu estetician*), era coleg de redacție, la *Transilvania*, cu Mircea Ivănescu și alții, iar cărțile sale – *Ideii estetice în scrierile lui Mihail Ralea* (Cluj, Ed. Dacia, 1974), *Specificul național în doctrinele estetice românești* (Cluj, Ed. Dacia, 1977), *Necesitatea esteticii* (Timișoara, Ed. Facla, 1979), *Concepte și atitudini estetice* (București, 1987) ca și altele, reușiseră, așadar, să impună un estetician demn de luat în seamă. Fostul meu coleg de la Filologia clujeană fusese și un strălucit student al profesorului nostru Liviu Rusu. Titu Popescu refuza „temele generoase” ale momentului în favoarea studiilor aprofundate – după cum se vede într-o simplă și incompletă enumerare.

Stabilindu-se în Germania, în capitala Bavariei, Titu Popescu își va continua activitatea de critic literar și estetician, rămînînd fidel preocupărilor sale din Țară, încît, la el, nu se va vedea, remarcă acea „fractură” specifică celor care au ales exilul. Este vorba, desigur, de acea „fractură” survenită în scrisul, în textele sale. În Germania va scrie eliberat de orice fel de complexe, rețineri, ducîndu-și gîndurile la împlinire. Va publica multe și valoroase cărți în Germania, suferind alături de noi, bucurîndu-se poate mai mult decît noi de prăbușirea comunismului. Titu Popescu știa mai mult și mai bine decît noi care sînt foloasele să scrii și să gîndești într-o țară unde toate zăgăzurile cenzurii au fost abolite. Numai în Germania se putea tipări o monografie dedicată lui *Horia Stamatu*, în 1993, la care autorul lucrase ani buni. După 1989, Titu Popescu va publica volume în țara care i-a dat găzduire în anii comunismului european, dar și la noi. Scrierile sînt numeroase. Vom aminti doar cîteva: *Estetica paradoxismului* (București, Ed. Tempus, 1995), *Sibiu – album sentimental* (Ed. Triton, 1998), *Convorbiri despre exil și literatură* (București, Ed. Jurnalul literar, 2001). În străinătate fiind, Titu Popescu își „va da drumul” și va publica două cărți de ficțiune, două cărți de povestiri: *Povestiri din Italia* (München, Carnetele Observator, 1993) și *Calul troian*, în aceeași editură, un an mai tîrziu.

În 2002, la Editura Dacia din Cluj, Titu Popescu publică un volum intitulat simplu, lipsit de orice „morgă” scriitoricească: *Din perspectiva exilului*. Cu alte cuvinte, dintr-o altă perspectivă decît a noastră. Iar detașarea sa, datorată și noului mediu de viață – cel al exilului – îi va da posibilitatea să stabilească, să identifice și alte conuri de lumină la unele creații artistice de excepție ale românilor, să descifreze gîndurile unor compatrioți mai limpede decît ar fi făcut-o acasă. Aceste deslușiri ale lui Titu Popescu au, pe lîngă adîncimea analizelor, și o prospețime pe care numai depărtarea le evidențiază, le nuanțează. Fără îndoială că despre sculptorul Brâncuși s-au scris numeroase studii mai mult sau mai puțin docte – și se vor mai scrie! – dar Titu Popescu îi

va reliefa, cu precădere, nostalgia paradisului și decorporalizare: „una din dimensiunile sculpturii brâncușiene, încă puțin relevantă în numeroasele comentarii care i-au fost închinare, este nostalgia paradisului – adică a formei ideale și a beatitudinii primordiale, transmise sărbătorește contemplorului”; la aceeași pagină, 19, vorbind de o bucurie a ascendenței, accentuează preocuparea artistului „spre o puritate transmandană, în care forma se confundă cu un ritm ascendent unitar și continuu, identificîndu-o într-o lume spirituală, într-un empireu al esențelor”. Și iață o observație menită să dea măsura înțelegerii artei marii sculptor: „Decorporalizarea modifică metafizic obiectele, depărtîndu-le de imanență și apropiindu-le de transcendență. Decorporalizarea este începutul accesului paradisiac”. Și la aceeași pagină 20: „Efectul la Brâncuși este perpetuarea umanului în metafizic, vizualizînd formele angelice”.

Marile capodopere oferă, de data aceasta nu criticului literar și esteticianului cunoscut aceste iluminări, prin cuvinte, ale universului brâncușian, ci unei firi extrem de sensibile, mereu strunite, de a fi în miezul acestor creații. Pentru că aceste apropieri de creațiile brâncușiene ar merita fiecare, în parte, transcrise pe aceste pagini, redăm doar una din percepțiile autorului volumului *Din perspectiva exilului*: „Ochii mari și opaci ai domnișoarei Pogany sunt suprafirești, iar caligrafia fină și înaltă a nasului pare stilizarea unui arbore în care ochii stau ca roade, în echilibru fericit” (p. 21).

Dacă la Brâncuși accentul cădea pe reliefarea aspirației paradisiace, la Cioran, Titu Popescu va sesiza chiar „reversul” medaliei: „În filosofia existenței, angoasa dezvoltată de Emil Cioran destramă dur idealul paradisiac transcendent, iar pe cel mundan îl disprețuiește ca pe un vis derizoriu prin improbabilitate” (p. 34). „Nostalgicul Cioran”, și nu altfel, cum îl mai cataloghează unii, l-a fascinat pe Titu Popescu, după ce, mai înainte, l-a admirat fără rețineri. Simțirea profundă revădescă a celui mai tîrnăr plecat din Sibiu, avea să deslușească, în străinătate, de ce Cioran a rămas definitiv atașat Sibiului. Un Sibiu pe care nu l-a mai revăzut după plecarea sa din Țară. „Retrăirea Sibiului are, la Emil Cioran, fervoarea cu care poezii ardeleni deplînseseră mai înainte pierderea Clujului. Idealitatea orașului istoric se lega direct de idealitatea adolescenței a biografiei sale și rămîne pe harta lui interioară cel mai intens și luminos reper” (p. 38). Și pentru că Titu Popescu are acea calitate – tot mai rară – de a caracteriza printr-o metaforă o carte, un tablou, un autor, iață în ce vechime îl „fixează” Titu Popescu pe ilustrul său concitadin: „Emil Cioran rămîne pictorul flamand al unui Sibiu domestic și imemorial – paradisul lui pierdut” (p. 39).

Ceea ce Titu Popescu a văzut mai bine decît noi, din acea depărtare, a exilului, au fost tocmai acele mari creații artistice, din diferite domenii, cărți de sinteză asupra culturii noastre, a unor români care s-au afirmat – afirmîndu-ne deopotrivă pe noi – în lumea europeană și americană. În lucrările sale, Basil Munteanu „îmbină fructuos perspectiva umanist-filosofică și cea specializată estetic, tot așa cum privește fenomenul cultural european în organicitatea contribuțiilor convergente” (p. 31). Oare s-ar fi putut îmbina într-o societate comunistă „fructuos perspectiva umanist-filosofică...”? Întrebare retorică, dar este

bine să ne o adresăm cînd vorbim ori scriem despre cei plecați în lumea liberă.

Paginile cele mai numeroase din acest volum sînt dedicate cvasinecunoscutului – pentru foarte mulți –, poetului și omului de cultură Horia Stamatu. De la Vintilă Horia la Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Lovinescu, Eugen Ionescu și alții, poezia lui Horia Stamatu a fost remarcată încă de la debutul său. *Memnon*, volumul său de debut, a trezit simpatiile din partea celor numiți mai sus, dar, în spiritul vremii, și unele rețineri. „Poezia autoreferențială și lirică pastelat-decorativă, acesta este *Memnon*, conchide Titu Popescu. În aceste pagini, un compendiu probabil al monografiilor apărute la München, 1993, definește cele patru direcții tematice care, așa cum spune autorul, „pot fi urmărite cronologic și stilistic, părți componente ale unei opere unitare, indestructibile în marca ei de expresivitate [...] poezia inițiativă (pătrunderea misterului și sensului firii, comunicarea cu divinitatea, raportul dintre cosmic și particular), poezia existențială (situarea omului, ultragierile venite din social și politic, drama individuală, tehnicismul alienant), poezia de dragoste și poezia hispanică”. Scrise în exil, marea majoritate în Spania, versurile lui Horia Stamatu au rămas profund atașate de mirajul, specificul poeziei noastre, de influențe autohtone ce au sfidat orice bariere, fel de fel de „cortine de fier” și de alte metale. Și, printre multe alte exemplificări, Titu Popescu ne reține atenția cu aceste versuri din poemul *Îngerul a plîns*, reluat în volumul *Recitativ*: „cu te-am chemat/și toate ușile mureau stinghere/la răsucile închipuirii”. Nu amintesc aceste versuri, așa cum susține Titu Popescu, de „Tragicul antagonism dintre aspirații și limite”, de Tudor Arghezi? Și exemplele ar putea continua.

Volumul emblematic, un fel de antologie lirică, este *Kairos* (adică „timp împlinit – timp socotit – timp fericit”). Din păcate, poezia lui Horia Stamatu continuă să ne fie necunoscută. Unele poezii publicate în *Vatra* nu au reușit să ne dea o imagine clară a poeziei stamatiene datorită numărului – firesc – redus de titluri. Dar, iarăși din păcate, receptarea ei nu ar beneficia de acel orizont al așteptării, de acea „primire” din partea cititorilor de poezie. Cînd poezia este astăzi suprasaturată de acele lungimi ale versurilor mai mult decît prozaice, aflată sub „teroarea celor trei ☹”, cum îi definește Laurențiu Ulici, adică, „citadin”, „colocvial” și „cotidian”, este greu de crezut că acel *Kairos* va fi receptat cum se cuvine. Dar, oare, nu sub o totală tăcere au trecut și *Sonetele* lui Radu Gyr?

Fiește că din această perspectivă a exilului, autorul scrie despre „I.P. Culiuan și teoria extazului”, făcîndu-i un portret lui Wolf von Aichelburg, pe care l-a cunoscut atît de bine în Țară, pentru ca umorile, dezamăgirile sale în această „tranzizie” să cuprindă atîtea componente asemănătoare cu ale noastre. Criticul literar și esteticianul Titu Popescu este de părere că fiecare caz în parte – fiind vorba de scriitorii care au suportat ori au fost mai atenți cu privilegiile oferite de mai-marii zilei – trebuie analizat cu mare atenție. Cu alte cuvinte, Titu Popescu ne propune acea întoarcere la *sine ira et studio*.

Din perspectiva exilului este un volum ce se reține prin analizele, percepțiile, revenirile, delimitările, aprofundările asupra creațiilor artistice văzute din depărtare. Văzute cu alte cuvinte – mai bine, mai temeinic și – de ce nu? – mai românește în suplețea lor.

Se împlineste un an de când, la Facultatea de Litere din Cluj, a luat naștere Centrul de Cercetare a Imaginarului. Integrat într-o rețea internațională de asemenea centre, cu peste treizeci de laboratoare în întreaga lume, Centrul de la Cluj desfășoară prin membrii săi (Corin Braga, Ștefan Borbély, Ruxandra Ceseareanu, Mircea Muthu, Vasile Voia, Ovidiu Pecican, Marius Jucan, Sanda Cordoș, Mihaela Ursu, Horea Poenar, Ovidiu Mircean, Nicolae Turcan ș.a.) mai multe activități: un program masteral interdisciplinar "Istoria imaginilor - Istoria ideilor", o colecție de carte "Mundus Imaginalis" în colaborare cu Editura Dacia, revista "Caietele Echinox" în colaborare cu Fundația Culturală

Echinox, Cercul de studii "Eranos", un Atelier de creative writing. De asemenea, el organizează o serie de programe de cercetare colectivă, individuală și doctorală, pe teme de Balcanologie, istorie a imaginarului, psihoistorie, imagologie etc. (activitatea Centrului poate fi consultată pe website-ul acestuia: www.lett.ubbcluj.ro/~phantasma).

Cum o arată și titlatura, Centrul investighează, din perspective conjugate, câmpul deocamdată atât de puțin explorat al imaginației umane, atât cultural-artistic cât și social-ideologic. Domeniul, problematica și metodologia cercetării imaginarului fac în continuare subiectul interviului luat de Oleg Garaz lui Corin Braga, directorul Centrului.

■ Corin Braga



Sărbători galante și ritualuri oculte ale imaginarului

Oleg Garaz: Domnule Corin Braga, ce este imaginarul? Un panteon de ansambluri simbolice care, similare divinităților antice, supra-specializate în exercitarea anumitor funcții, determinând astfel bunul mers al lucrurilor sub soare (sau sub lună), își exercită de undeva din subconștient sau inconștient înrăurirea determinată asupra conștientului? Este imaginarul un spațiu al conștiinței în care se deversează resturile nedigerabile ale realității pentru o mai bună „mestecare” sau din contră, un spațiu „gestant” din care decurge multitudinea aspectelor motivaționale, atitudinale, volitionale care înfăptuindu-se definesc specificul configurației existentei comunitare de zi cu zi sau, poate chiar mai mult, a mentalului colectiv înșiși?

Corin Braga: Înțeleg întrebarea ta ca referindu-se nu atât la ceea ce este imaginarul în el însuși, ca structură autonomă, cât la realitatea sau gradul de consistență ontologică a imaginarului. Ce statut au visele, fantasmale, reveriile, ficțiunile? Există ele la modul obiectiv, așa cum considerau misticii islamici, alcătuind un "mundus imaginalis"? Sunt doar fulgurații ale creierului, care nu ies din spațiul subiectiv al minții noastre? Sau sunt niște fenomene subiective, într-adevăr, însă generatoare de produse culturale, capabile așadar să capete o realitate palpabilă? Epoca noastră, pozitivistă și științistă în fundamentele ei, tinde să considere imaginația o funcție a psihicului și să o relege, împreună cu ceea ce gânditorii mai vechi numeau suflet, în clasa epifenomenelor. Dacă sufletul este o emanație, o energie biochimică și electrică, atunci și formațiunile sale nu sunt decât niște scânteieri energetice, fără concretețe materială. Epocile premoderne însă, care acoperă de altfel aproape întreaga istorie a umanității, considerau că adevărata esență a ființei umane este sufletul, că acesta supraviețuiește trupului, materiei. În consecință, și conținuturile sufletului, inclusiv imaginația, aveau o densitate superioară materiei exterioare.

Din cauza aceasta, aș muta discuția dinspre o definiție substanțialistă oarecum naivă (care își propune să arate că imaginația este cutare sau cutare lucru) spre o critică (în sens kantian) a posibilității și a modului de definire a imaginației. O asemenea înțelegere presupune o deconstrucție a conceptelor succesive prin care, de-a lungul istoriei culturii, a fost delimitată imaginația. Într-o carte publicată acum câțiva ani, *10 Studii de arhetipologie*, distingeam trei mai clase de concepții în ceea ce privește arhetipul.

Mutatis mutandis, aceleași trei clase se regăsesc și în istoricul definirii imaginarului. Astfel, o primă clasă de definiții sunt cele după care imaginarul are o existență reală, ontologic "tare", eventual metafizi-

că, transcendentă lumii materiale. Exemplul cel mai sugestiv în acest sens este concepția neo-platoniană, cu toți avatarii săi din filosofia islamică sau din cea renașteristă europeană. După Plotin și urmașii săi, lumea noastră este rezultatul unor emanații succesive din Unul divin. După Intellectul sau Spiritul divin, cea de-a doua emanație este Sufletul sau Anima Mundi. Penetrând materia amorfă și inertă, aceste două emanații îi dau o structură (după modelul Ideilor din Intellect) și o viață (hrănită din energia Sufletului lumii), dând naștere universului cunoscut. Or, în această viziune, imaginația este o componentă a Sufletului lumii, este așadar o energie care acționează asupra întregului cosmic. Există o omologie între compoziția triadică a universului și compoziția ființei umane (este vorba de celebra corespondență dintre macro- și micro-univers), amândouă fiind alcătuite din spirit, suflet și trup. Aceasta înseamnă că sufletul omului are aceeași natură, este consubstanțial cu Anima mundi, și că energiile sufletului nostru (inclusiv închipuirile și visurile sale) rezonază cu rețeaua de energii ale universului. Această influență ar fi de obicei pasivă, unidirecțională, dinspre universul exterior spre noi. Astfel, combinațiile de energie ale planetelor se imprimă ca o ștampilă asupra caracterului nostru, idee ce stă la baza astrologiei. Dar sufletul la rândul său poate exercita o influență asupra energiilor exterioare. Această influență poate fi spontană, necontrolată, ca spre exemplu în cazul femeilor gravide care, după cum arată toate tratatele renașteriste, influențate fiind de o imagine văzută în timpul sarcinii, imprimă la rândul lor fătului această imagine (de unde recomandarea ca în preajma gravidelor să fie expuse doar statui și picturi de zei antici, și nu imagini de demoni sau animale). Sau poate fi dirijată de către oameni care, prin diferite tehnici, au învățat să o ia sub control. Magia și toate celelalte discipline hermetice ale Renașterii se bazuau pe ideea că magul acționează prin intermediul fanteziei sale. *Vis imaginativa* era o energie proiectată de mag în afara sa, care influențează duhurile diverselor elemente, provocând în felul acesta acțiuni ale acestor elemente (furtuni, eclipse, secete etc.).

A doua clasă de definiții este cea după care imaginația este o funcție psihică, deci are o realitate strict subiectivă. Ea este o componentă a aparatului nostru mental, care ne ajută să ne reprezentăm lumea, mai exact să ne facem o imagine despre lume, tot așa cum spunem că ne facem o idee despre lume. Ea este așadar o modalitate aparte de aprehendere a universului, care poate fi contrastată cu alte modalități cum sunt senzația și percepția, intelectul și rațiunea. Cam toate abordările și explicațiile din psihologie, filosofia și

știința modernă merg pe o asemenea interpretare, desigur, folosind taxonomii și terminologii diferite. Elementul central care, în aceste concepții, delimitează imaginarul de celelalte funcții mentale, este cel de imagine *in absentia*. Spre deosebire de rațiune sau de vorbire, care folosesc ideile, noțiunile, cuvintele, semnele abstracte așadar, imaginația lucrează cu imagini, cu reprezentări (nu exclusiv vizuale, ci și auditive, olfactive, tactile etc.). Spre deosebire de senzație și percepție, care și ele folosesc imagini și reprezentări, imaginația utilizează imagini *in absentia* obiectului: în timp ce imaginile perceptive sunt imagini *in praesentia*, care reproduc mental obiectul perceput în afară, imaginile imaginare sunt imagini *in absentia*, care construiesc mental obiecte ce nu sunt de față sau nu au fost niciodată de față. În sfârșit, față de amintire și memorie, care și ele readuc în minte o imagine a unui obiect care nu mai este prezent, imaginația are libertatea de a nu se conforma realității exterioare (oricât ar fi de ștearsă și deformată, amintirea își propune totuși să restituie imaginea unui obiect care cândva a fost prezent). Imaginarul are puterea de a reconfigura imaginile mentale, deci de a construi simulacre și proiecte mentale ale unor lumi care există sau care nu au existat niciodată. Imaginarul este o funcție mentală combinativă care ne permite să construim nenumărate alternative mentale, făcându-ne astfel mai maleabili, oferindu-ne modele și simulări ce ne fac mai adaptabili realității. Filosofia marxistă sublinia mereu rolul muncii și al limbajului în desprinderea umanității din animalitate. Or, eu cred că cel puțin la fel de importantă, în constituirea noastră ca rasă, este imaginația, capacitatea de a lucra și combina imaginile și reprezentările lumii, capacitate pe care animalele, care reacționează destul de strict la imaginile și semnalele perceptive, se pare că nu o au decât într-un grad limitat. Desigur, discuția s-ar putea prelungi apoi în ceea ce privește originea și funcționarea conștientă sau inconștientă a imaginilor. S-ar putea face diferențe între reverie trează și vis nocturn, între imaginație lucidă și fantasmă liminală etc.

Dar nu mai insist aici pe aceste diferențe de poziționare în cadrul aparatului psihic a imaginației. În sfârșit, putem vorbi despre imaginație și într-un alt treilea sens, care constituie o altă clasă de definiții, cele culturale. În acest tip de concepții, accentul nu mai cade nici pe realitatea ontologică, metafizică, a obiectelor imaginare, nici pe natura lor psihologică, subiectivă, ci pe concretizările lor culturale. Într-un fel, se poate





spune că întreaga civilizație umană, toate artefactele care alcătuiesc mediul nostru artificial, nu sunt decât ipostazierea, încarnarea în materie a imaginilor interioare ale umanității. Orice creație, de la pictura de pe pereții cavernelor până la cele mai banale obiecte de uz curent, sunt modelate după o reprezentare mentală mai mult sau mai puțin elaborată. Spre deosebire de imagini, ideile nu au aceeași putere de transpunere în realitate, ele vor avea întotdeauna nevoie de mediatori, în timp ce imaginile pot căpăta o materializare directă. Dacă limităm discuția la domeniul culturii, al artelor, imaginația apare ca o funcție creatoare de obiecte de artă, de opere. Întreg corpul de opere, literare, sculpturale, picturale, muzicale care alcătuiește muzeul omenirii se datorează în nucleul său funcției imaginare, chiar dacă la modelarea creației participă și celelalte funcții (percepția și memoria pentru a oferi modele preexistente și a permite comparația cu ceea ce ne înconjoară, intelectual și rațiunea pentru a structura și a da un sens inteligibil operei etc.). Dar imaginația conferă carnația, materia operei, masa de imagini prin care luăm cunoștință de acea operă.

Ei bine, după această revoluție nu a teoriilor propriu-zise despre imaginație, ci a claselor de teorii, un fel de exasperare și modestie, de spaimă și de prudență postmodernă, mă face oarecum reticent la gândul de a încerca să mai dau și eu o definiție sau să formulez o nouă teorie a imaginării. Ce rost ar avea să mai așez o definiție după un șir nesfârșit de definiții, într-un context supra-saturat de definiții. Dacă ar fi ceva de făcut, aceasta ar fi un fel de spargere a înșeși practicii definițiilor, o reformulare a însuși modului de a formula teorii și concepții. Ipoteza mea, pe care am lansat-o discutând despre anarhetip, este că imaginarii nu trebuie teoretizate, definite, ci experimentate, practicate. Poate acest lucru substituiți o concepție? Nu știu.

– *Înființarea Centrului de Studii ale Imaginarului prezintă un semn clar al nevoii de a conferi o formă instituțională unui fenomen care deja demult există, cel puțin ca metodă de abordare, ca tip de discurs, dar și ca structură mentală în cercurile intelectuale dujene. Drept mărturie stau chiar scrierile Dvs., iar consecvența cu care ați urmat metoda studiului imaginarii, derivând-o din știința literaturii comparate, s-a fructificat, an de an, în scrieri cu titluri relevante în acest sens - „Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare” (Institutul European, 1998), „10 Studii de arhetipologie” (Dacia, 1999) sau, spre exemplu, „Nichita Stănescu. Orizontul imaginarii” (Dacia, 2002). Care este istoria acestui traiect bolit între ficțional și real în realizarea ideii Centrului de Studii al Imaginarului?*

– *Phantasma*, Centrul de cercetare a imaginarii, a pornit, da, de la o... fantasmă, de care însă, cum îi stă de altfel bine oricărui material subliminar, nu am fost bună vreme nici eu conștient. Ar trebui să merg mult înapoi, în rădăcinile scufundate în umbră ale copilăriei mele, sau poate ale nașterii mele, ca să îi dau de urmă. Aș putea încerca să fac o mică psihanaliză sălbatică a nașterii mele, marcate de un mic traumatism, care ar explica poate de ce, simțindu-mă oarecum respins de lume sau incapabil de a intra în ea, am plonjat în universul amniotic al unor lumi paralele, care m-au înșoțit apoi o bună bucată de vreme, în copilărie și adolescență, precum niște găuri negre prin care puteam ieși din lumea noastră și intra simultan în Neverland.

Revenind la întrebarea ta, am să-ți răspund mai departe de pe versantul lucidității și al personalității mele raționale. (Dacă lumea are cel puțin două fețe, cea diurnă și cea nocturnă, și noi la rândul nostru suntem alcătuiți din cele puțin două personalități, cea solară și cea selenară.) Lăsând la o parte, sau cenzurând, fața întunecată a copilăriei și adolescenței mele, ce se reflectă în romanele și în jurnal meu

de vise, trebuie totuși să remarc că aceste obsesii, fascinații și sclipiri de vis și feerie au rămas ecou și în preocupările mele teoretice. Cum ai remarcat, nu întâmplător m-am ocupat de universurile imaginare ale lui Nichita Stănescu sau Lucian Blaga. Descoperind teoretic foile sau cochiliile microuniversurilor lor imaginare găseam plăcerea scufundării în lumi paralele, interioare, pe care o cultivam scriind la rândul meu literatură, proză. Am fost întotdeauna fascinat de mecanismele prin care un om secretează împrejurul său cerneala opacă și iridiscență în același timp a angoaselor și extazelor sale, transformând-o într-un univers artistic închis în sine, auto-suficient. Mai apoi, după aceste exerciții de înțelegere a unor universuri imaginare particulare, încercând să-mi definesc propriile instrumente de analiză, am ajuns la meditațiile pe marginea arhetipului și a anarhetipului, ca nucleu generatoare ale fantasmelor.

Dar toate acestea nu se constituiau deocamdată decât într-un discurs, în teorii, în texte, fără a căpăta o materialitate propriu-zisă. Impulsul de materializare l-am primit în anul 2000, când, aflându-mă cu o bursă în Franța, l-am cunoscut pe Jean-Jacques Wunenburger, un filosof al imaginarii, creatorul unui Centru de cercetare a imaginarii și a raționalității la Dijon și responsabilul relațiilor din cadrul rețelei de Centre de cercetare a imaginarii din Franța și din lume (sunt peste 30 la ora actuală), dezvoltată pornind de la un prim astfel de centru fondat de Gilbert Durand.

Trebuie să spun că, până atunci, răticisem destul de mult prin cultură în căutarea unui domeniu, a unei discipline, care să mă exprime cât mai complet și fără rest posibil. Căutarea începuse cam din vremea liceului, când, după ce o vreme plănuiisem să fac o facultate de matematică sau de fizică (mă interesau modelele cosmologice, fizicile relativiste și cuantice etc.), am înțeles că o asemenea opțiune m-ar sărăci, m-ar steriliza într-un mod insuportabil, încât am optat pentru facultatea de filologie. Sunt așadar de formație literat și comparatist, alegând comparatismul fiindcă, spre deosebire de literaturile naționale (eu le studiasem pe cea română și pe cea spaniolă), în spațiul literaturii universale am simțit că am mai mult material în care să-mi exercit și să-mi desfruez imaginația. (Mă întreb acum, oare toate aceste căutări prin creațiile celorlalți, ale omenirii, să nu fi fost decât o sensul profund al orgolioaselor noastre *queste* lumești?)

Or iată că literatura nu mi-a ajuns, am simțit nevoia de a căuta transdisciplinar și în alte domenii unde băntuie fanstasmele umanității. Așa că am coborât o vreme prin bolgiile psihanalizei și în special ale psihologiei analitice jungiene, care îmi ofereau instrumente puternice de autocunoaștere, dar în același timp îmi trezeau și o anumită rezistență, ca și cum ceva îmi spunea că, citind tratatele lui Freud, în loc să ies din mlaștinile imaginarii mele adolescentine, nu făceam decât să îl confirm ca pe o capcană topologică, o bandă din aceea circulară din care nu poți evada. A devenit însă în curând limpede că nu pot deveni un specialist, adică un practicant, al psihanalizei, că totuși nu aceasta mi-era chemarea. În paralel, am deschis spațiul uriaș al istoriei religiilor, convins că literatura pură este un avorton sterilizat, că cercetarea literară trebuie dublată de cea a simbolisticii religioase, a miturilor, a viziunilor metafizice și mistice. Cu dedicație, dacă nu neapărat sistematic, am început să defrișez câteva mari viziuni sau religii, citind și acumulând cărți și fotocopii despre religia greacă, de la minoeni și micenieni la cultele de mistere, despre sistemele gnostice ale antichității târzii, despre creștinismul medieval și gândirea patristică, despre hermetismul antic și disciplinele oculte ale Renașterii. Spre marea mea panică, însă, mi-era limpede că nici istoria religiilor, deși în lipsa ei nimic nu era de conceput, nu era domeniul meu de rămânere, în care să mă pot opri definitiv.

În acest moment, întâlnirea cu Jean-Jacques Wunenburger mi-a fost salvatoare. Nu știu dacă îi voi putea arăta vreodată cât îi sunt de recunoscător, tocmai fiindcă, pentru mine, ea a fost o întâlnire interioară, o scăpărare de scânteie peste un butoi cu pulbere care nu aștepta decât detonatorul. Nu atât întâlnirea noastră reală, nu atât contactele formale stabilite între noi (m-am înscris la un doctorat sub conducerea sa la Lyon, el a participat la deschiderea Centrului nostru de cercetare a imaginarii), cât ideea pe care el o reprezenta. În 2000, în Franța, după ce vreo zece ani băntuisem cam buimac și dezorientat prin propria mea viață socială, fără să-i găsec un punct de boltă, am avut impresia că toate liniile ascunse ale lumii mele se limpezesc (cel puțin ale lumii diurne, fiindcă rămân alte linii, cu schiperea hipnotică a tuburilor de neon violet, care pălăie în jumătatea nocturnă și nu știu încă – dar voi afla cumva, vreodată? – încotro țintesc). Lucrurile au devenit simple, am căpătat senzația miraculoasă că știu ce am de făcut, chiar ocaziile și oportunitățile exterioare au părut că încep să se aranjeze de la sine.

La începutul lui 2002, Centrul a prins ființă ușor, ușor nu atât din punctul de vedere al muncii administrative, ucigătoare într-o țară cu o birocrație nefuncțională și inertială precum România, cât din cel al logicii interne, al structurării sale organice. Colegii mei de la catedra de comparată plănuiiseră crearea unei linii de masterat, și așa am imaginat masterul „Istoria imaginarii – Istoria ideilor”. Din același elan amplificat, a luat naștere un an mai târziu secția de Literatură universală și comparată. Mai înainte, în 2000, când mă întorsesem din Franța, am descoperit că *Echinoxul*, așa cum îl făceam până atunci, obosise în noi și în redacție, așa că prilejul a fost perfect de a despărți apele și de a crea, pe lângă revistă, *Caietele Echinox*. Înainte de a pleca în Franța, plănuiisem o colecție de carte la editura Institutul European din Iași, care însă, din cauza distanței și a dificultății de comunicare, a rămas un proiect embrionar. Dar, printr-un fel de potrivire care, din nou, mi se părea minunată, Dacia a acceptat imediat oferta mea și așa s-a născut colecția *Mundus Imaginalis*. Colegul meu, Ștefan Borbély, organizase în anii 90 un cerc *Eranos*, care, acum, a primit din partea studenților mesajul că merită reînviat. Ruxandra Cesereanu s-a regăsit în cadrul Centrului în dorința de a organiza un seminar de *creative writing* de literatură onirică. În toamna anului trecut am deschis o altă cale de expresie, un cerc de dezbateri *Phantasma*, desfășurate în cerc restrâns, fără public, ca un laborator unde fiecare dintre membrii Centrului are posibilitatea de a discuta, în stadiu de „șantier”, problemele, teoriile, metodele pe care le schițează, pe care le folosește, pe care încearcă să le elaboreze.

Toți colegii și prietenii pe care i-am contactat pentru crearea Centrului și diversele sale acțiuni au rezonat la proiect, ca și cum nucleul de *numinosum* pe care intuiau că-l activasem în mine iradia cumva și în ei. De altfel, din diverse reacții publice aleatorii, am avut senzația mai amplă și difuză că ideea sau însuși termenul de imaginar, dincolo de orice program sau obiecte concrete oferite de Centru, vine în calea unor așteptări neformulate și presante. Sunt conștient, pe de altă parte, că a deschide poarta fantasmelor, mai ales la nivel colectiv, poate fi un lucru periculos, că pot fi stimulate resurse inconștiente sau atinse puncte de nevroză. Dar, cu o anumită prudență și modestie în fața energiilor stihiale, în egală măsură feerice și coșmarești, ale imaginarii, cred că demersul merită încercat, fiindcă altfel rămânem amputați și sterilizați sufletește într-o lume extrem de presantă și mutilantă.

(Continuare în nr. viitor)

Interviu realizat de
OLEG GARAZ

Începând cu toamna lui 2002, Centrul de Cercetare a Imaginarului a început să organizeze o serie de dezbateri în care membrii săi supun discuției câte un concept și o metodă în cercetarea imaginației, care rezumă propriile lor căutări. Adunate la un loc, aceste texte teoretice și dezbaterile pe marginea lor ar urma să constituie un dosar al contribuției școlii clujene în domeniu. Până acum au fost dezbătute trei concepte, și anume cel de anarhetip (propus de Corin Braga), cel de deprogramare sau dezintoxicare a creierelor (Ruxandra

Cesereanu) și cel de locuri ale memoriei (Ovidiu Pecican). Prezentăm, în continuarea interviului, discuțiile care au avut loc pe seama primului dintre aceste concepte, cel de anarhetip, prin care Corin Braga își propune să definească o structură descentrată, fără un punct de coagulare a sensului, în opoziție cu arhetipul, care descrie o structură centrată și organizată logic și ierarhic. (Textul teoretic despre anarhetip discutat la această masă rotundă a fost publicat în numerele 165-166 și 167/2003 ale revistei Observator cultural.)



Phantasma

Anarhetipul Dezbateri pe marginea unui concept

Participă: Ștefan Borbély, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu, Sanda Cordoș, Anca Hațiegan, Marius Jucan, Ovidiu Mircean, Mircea Muthu, Doru Pop și Mihaela Urșa

Mircea Muthu: Cred că anarhetipul este un concept important pentru Corin. În cele Zece studii de arhetipologie apăreau niște elemente – unele le-ai și amintit în textul tău – care anunțau aproximarea câtorva concepte, între care acesta, de anarhetip, ce vertebrează propunerea aceasta de discuție. Citită cu creionul în mână, prezentarea este incitantă și ridică mai multe semne de întrebare... Din punctul meu de vedere, așa, ca o deschidere, dacă vreți, atunci când studiezi un segment cultural (în ordine temporală), întotdeauna am observat ca există o viață pulsatorie a culturii și a meditației, a discursului despre discurs, și că această existență pulsatorie este legată de două procese: este vorba de o centrare și pe urma de o descentrare. Există, între aceste două procese, starea de *status quo* care este alexandrinismul cultural și care rafinează tot ceea ce s-a făcut. Nu știu dacă nu ne aflăm acum într-o asemenea fază de descentrare, un pic prelungită, după părerea mea, și datorită discuțiilor destul de numeroase despre postmodernism.

Cred că un asemenea concept, cel de anarhetip, poate sta în picioare dacă este circumscris din punct de vedere ontologic. Să dau un exemplu: toată existența noastră diurnă este o existență stereotipizată și ea se reflectă de pildă în structura unei categorii literare cum este personajul. Acesta este stratul fără de care nu există personaj, deci nu portretul, nu alte lucruri, ci acest traseu stereotipizat. Or, aceasta ține de *ontos*. În momentul în care s-ar putea circumscrie și din acest unghi, cred că anarhetipul ar avea șanse să fie impus. Prin urmare, pentru a da șanse conceptului, eu văd necesare, pe de o parte, delimitarea acestei faze, de deconstrucție, de descentralizare ori descentrare și, pe de altă parte, un efort de circumscriere a ei din punct de vedere ontologic.

Corin Braga: Dați-mi voie să insist asupra unei întrebări ridicate de dumneavoastră: în textul despre anarhetip leg acest concept de cel de personalitate multiplă, care mi se pare un model uman tot mai recurent în perioada actuală (desigur nu în sens psihiatric, ci în sens cultural, așa cum se vorbește de politropism și de policromie). Dincolo de aceste considerații socio-psiologice, credeți că anarhetipul ar necesita o definiție și mai filosofică, cu o aplecare spre ontologie și mai puternică?...

Mircea Muthu: Da, la asta mă gândesc într-adevăr, la o circumscriere mai puternică din

unghi evident filosofic, pentru că în momentul în care vorbim despre personalitate multiplă...

Corin Braga: Sau subiect multiplu...

Mircea Muthu: ...eu cred că nu este precizată sintagma multiplu. Deși se vorbește și despre personalitate multiplă, nu cred că este o proptea suficientă, poate trebuie săpat mai adânc.

Corin Braga: Acum, dacă ar fi să continuu această discuție, trebuie să mărturisesc că eu am avut o problemă în a pune anarhetipul în termeni ontologici, în sensul în care o explicație ontologică face parte tot dintr-un mare scenariu explicativ de tip arhetipal, oricum am lua-o. Nu mi-am propus să intru foarte adânc într-o conceptualizare metafizică, deoarece aceasta ar face din anarhetip un arhetip în sensul de Idee platoniciană răsturnată. Or Ideea lui Platon sau oricare alt concept metafizic "tare", care explică realitatea la modul global, mi se părea că face parte dintr-o explicație de tip arhetipal... Problema mea este așadar: putem da o definiție ontologică a unui concept care, prin natura lui, este destul de reticent la ideea că este posibilă o explicație mare a ontologicului, o explicație cu „E” mare.

Mircea Muthu: Se poate încerca acest lucru, se poate încerca din mai multe unghiuri, de pildă, prin reluarea distincției dintre știință și artă. Lukacs spunea că arta se caracterizează prin caracterul antropomorfizat al existenței, iar știința, dimpotrivă, prin caracterul dezantropomorfizat. Or, acum, în epoca actuală, lucrurile par să se fi schimbat, în sensul că știința nu mai descoperă ci dimpotrivă poate să creeze, după cum arta nu numai creează dar poate să anunțe descoperirea unui motiv sau a unui lucru. În momentul acesta relația dintre *anthropos* și dezantropomorfizare se pune cu totul altfel decât acum, să zicem, un secol. Pe baza unei asemenea relații în termeni substituibili se poate încerca o aproximare ontologică a conceptului de anarhetip, nu neapărat în grila metafizică.

Ovidiu Mircean: Probabil că strategia de prezentare a acestui termen este obligată să fie modernistă, oricât de postmodern ar fi termenul în sine. Cred că ceea ce spune domnul profesor este absolut motivat: atunci când dai o definiție pentru un grup de oameni, cum suntem cei care ne adunăm aici, care avem preocupări destul de diversificate, trebuie să găsești conceptului o bază, o teme comună, care să fie fundamentat în ultimă instanță ontologic, de la care pornind să își poată asuma fiecare diferite ramificații personale. Dacă rămânem să pasăm conceptul în zona unei

ontologii "slabe", atunci el își pierde gradul de inovație pe care îl are, deoarece rămâne un simplu concept postmodern între altele, integrabil și asimilabil celorlalte. Horea Poenar pomenea data trecută de termenii lui Derrida, de rădăcină și rizomi, între care în ultimă instanță ar putea fi plasat și cel de anarhetip. Or dacă el este cu adevărat inovator, atunci trebuie cercetat aceste teme inovator în chiar rădăcinile profunde de la care pornește.

Sanda Cordoș: Prima observație, ca să rămân oarecum în continuitate cu ce s-a spus, e una pe care în termeni asemănători am făcut-o și data trecută. În modernism, spui tu, există un subiect încă centrat, în vreme ce în postmodernism avem de-a face cu un subiect multiplu lipsit de centru. Ori eu cred că în modernism deja, în toată cultura de după 1850, la Rimbaud, la Dostoievski, la Nietzsche, în avangardă, avem deja forme ale subiectului descentrat, ale subiectului multiplu. Trecând printr-o ideologie pe care mediile artistice o preiau prin Freud, cu tot ce înseamnă psihicul uman atât de descentrat, apare în discursurile literare moderne ideea unui subiect care nu se mai poate controla pe sine, abisal ca la Dostoievski, cu o mie de oameni ca la Apollinaire. Tu faci în textul tău o trimitere la trei gânditori, la Jung, la Blaga și la Eliade, luând teoriile lor ca fiind reprezentative pentru ideea de centrare, nu numai a subiectului, pentru un tip de doctrină care presupune păstrarea centrului. Eu cred că gânditori ca Jung, Eliade și Blaga sunt atipici pentru modernism, de unde și sensul militant din scrierile lui Jung, din scrierile lui Eliade, pentru revenirea la centru, pentru reconsiderarea subiectului în relația cu Dumnezeu, în relația cu sine, în relația cu arhetipul care poate centra. Deci aceștia sunt gânditori care vin și își pronunță teoria într-un moment de criză, în care deja lumea, eul, subiectul se fărâmișase, și eu cred că ei merg în contra curentului, a curentului de gândire dominant.

Corin Braga: Te întrerup puțin. Făceam distincția între un modernism arhetipal și un postmodernism anarhetipic într-un sens mai nuanțat. Impresia mea este că procesul spulberării subiectului unic a început într-adevăr în modernitate, odată cu Rimbaud, cu Dostoievski și cu toți ceilalți. Această sciziune interioară a început să fie experimentată, la modul spontan, de către omul modern. Însă acesta recepta situația ca pe o criză ce trebuie evitată, ca pe o ruptură ce trebuie închisă. La nivelul teoriei, al concepției despre lume, despre ce trebuie să fie omul, la nivelul idealului antropologic, cred că modernitatea a rămas mai departe obsedată de modelul omului centrat. Acest model uman constituia un fel de colac de salvare pentru o societate și niște perso-





nalități care se simțeau periclitare, amenințate de dezagregare. Ceea ce face postmodernismul nu este să inaugureze acest proces, început într-adevăr în modernitate, ci să răstoarne perspectiva asupra idealului antropologic. Spre deosebire de modernitate, lumea actuală pare să fi asumat cu mai multă detașare procesul pulverizării subiectului unic. Ea pare să accepte mult mai ușor, chiar să impună ca ideal, modelul subiectului multiplu. Așadar ceea ce aduce nou postmodernismul nu e fenomenul în sine, amorsat în modernitate, ci acceptarea lui senină, necrispată.

Sanda Cordoș: Eu, când separ modernismul și postmodernismul, ca să rămânem la acest nivel al discuției, constat că o conștiință a multiplicității, a fragmentarității, a alterității duse până într-un plan extrem al ființei umane, există și în modernism și în postmodernism. În modernism ea e asociată cu o conștiință convulsivă, care trăiește îngoasat această fărâmițare, în postmodernism apare tendința omului de a se împăca cu această fărâmițare. Vattimo mi se pare emblematic în acest sens, el vorbește despre o ontologie a declinului, dar care nu trebuie trăită traumatic: trebuie să ne împăcăm cu această lume fără Dumnezeu, în care nu mai putem să fim decât ființe scindate, dar trebuie să ne gospodărim scindarea aceasta. Aș spune că e o schimbare de atitudine față de propria interioritate, fragmentaritate, sursă de suferință pentru modernist, administrată pragmatic de postmodernistul care caută soluții pentru propriile fracturi. Oricum, ideea era că, poate, că ar trebui mai multă atenție

la distincția aceasta, pentru a vedea momentul în care apare subiectul multiplu. Eu cred că apare mult mai devreme decât în postmodernism.

Ștefan Borbely: Aș avea și eu o distincție de făcut aici. Fragmentarismul modern nu este același lucru cu fragmentarismul postmodern. Fragmentarismul modern este o funcție derivată din intuiție. Toată ideea pornește de la faptul că intuiția, prin fluxul mental sau psihic fragmentar prin care ea se relevă, garantează autenticitatea nemijlocită, totalizatoare a percepției. Modernismul mai spune că în momentul în care eu elaborez un discurs sistemic, un suprasens ordonator, pus deasupra intuiției, eu alterez această inocență autentică a percepției totalizatoare prime și îmi construiesc o anumită identitate intelectuală sau textuală, retorică secundară. Dimpotrivă, fragmentarismul postmodern este post-sistemic și portantul lui nu mai este intuiția, ci deconstrucția rațională, ludică a sistemului...

Sanda Cordoș: Bun, asta e foarte interesant și duce mai departe discuția, o duce mai departe și în termeni mai coerenti.

Ștefan Borbely: Nu e același lucru.

Doru Pop: Eu aș vrea să te întreb, Sanda, dacă tot ai menționat numele „sacru” al lui Freud, în ce măsură „psihanaliza descoperă un eu divizat”? Ai spus că și la Freud găsim un eu divizat... ori tocmai deosebirea între psihanaliza freudiană și „psihanalizele” postmoderne (Byon și alții) se bazează pe o schimbare radicală de paradigmă.

Paradigma acceptată în modernitate, cu anumite excepții, presupunea existența primară a unui eu, a unui subiect central, a unui subiect unitar. Anul trecut a apărut o carte foarte interesantă a lui Steven Pinker (*The Blank Slate. Modern Denial of Human Nature*) care a stârnit un scandal imens. Cartea pune în discuție tot conceptul de „tabula rasa” în dezvoltarea subiectului, așa cum îl înțeleg psihologii moderne. Adică există concepția conform căreia din momentul când ne naștem, ca subiecți autonomi, asupra noastră se exercită influențe de natură socială, educativă, psihică, și ne formăm pe o linie progresivă. Ori, spune Pinker, paradigma este falsă, pentru că ne naștem cu niște precondiționări inexplicabile.

În corelarea cu inexplicabilul găsim eu frumusețea conceptului de anarhetip, care se integrează în această discuție postmodernă nu despre irațional (concept modernist), ci despre inexplicabil. De exemplu, ultimii doi laureați ai premiului Nobel, pentru economie, au fost doi americani, care au demonstrat inexplicabilul în sistemele economice, faptul că structurile capitalismului (piața, banii, cererea și oferta), despre care se credea că sunt întemeiate pe logică și pe rațiune, sunt puse în mișcare de cu totul alte scheme decât cele ale explicabilului. Paradigma modernă se bazează tocmai pe explicabil; psihanaliza freudiană se bazează prin excelență pe explicabil. Fiind explicabil, chiar dacă e regăsit în fragmente, subiectul devine unitar în hermeneutică, în interpretare. Anarhetipul lui Corin tocmai asta își propune, să conceptualizeze inexplicabilul. Nu inefabilul, nu iraționalul, ci inexplicabilul. Mai târziu o să îl și critic pe Corin...

Mihaela Urso: Și eu vreau să amintesc un lucru care, dacă îmi amintesc bine, este precizat în text, însă în alți termeni, prea greu vizibili, și anume că modernismul târziu și postmodernismul timpuriu oferă fiecare o soluție la criză, dar soluția lor este *nominalistă*. Împăcarea lor cu criza dez-ontologizării, a descentrării de toate felurile stă sub semnul nominalismului și presupune încă o nostalgie, nutrită cu oricâtă luciditate, după sens și după monocentrism. Or senzația mea este că, propunând anarhetipul, Corin merge mai departe, căutând o soluție dincolo de acest prag nominalist, în care rezolvarea crizei de structurării lumii și a omului care o locuiește nu mai păstrează nici un fel de nostalgie. Problema mea și limitele înțelegerii mele apar în momentul în care, din câte precizează Corin, sub-hermeneutica pe care o propune nu intră în nici un soi de explicație ontologică, indiferent la ce formulă sau definire a ontologiei am recurge, oricât de „slabă” ar fi aceasta. Știu că eu sînt o structură conservatoare și, prin urmare, „blocată” prin opțiune proprie în anumite tipare, dar cred chiar dincolo de datele mele personale că, fără să fie un nou scenariu explicativ, concepția despre anarhetip tot dinspre ontologie pornește și tot în ontologie va reuși să mute ceva fundamental la un moment dat. Pe de altă parte, mă asociez lui Ovidiu, care amintea la început ceea ce, după mine, este marele paradox al anarhetipului: acesta, fiind un concept care descrie postmodernitatea și, prin urmare, neagă multe dintre concluziile raționalității care ghidează discursul științific, ar trebui pe de o parte să beneficieze de un tratament de tip modernist, adică să fie conceptualizat și limpezit după legi discursive moderniste. Or, asta devine imposibil pentru că îi neagă identitatea, funcționalitatea, deci îl mistifică, tocmai fiindcă tu, Corin, îl teoretizezi în primul rând ca pe o lege de construcție. Deci s-ar putea ca fie conceptualizarea, fie funcționalitatea termenului să trebuiască sacrificate (personal aș opta pentru



Ștefan Balázs

Monument (Sic)

sacrificarea primeia, încercînd să pledez astfel pentru statutul auto-constructiv al conținutului termenului). Nu știu cum vei face pînă la urmă, dar mă gândesc că ar fi binevenită precizarea asta, și anume că propunerea ta nu reprezintă o altă propunere *nominalistă*, ci depășește acest moment.

Corin Braga: Impresia mea este că anarhetipul creează un fel de cerc vicios, nu în sens peiorativ, ci în sensul unei perplexități constructive. Este într-un fel celebrul paradox al minciinosului: nu poți să definești în termeni tari, explicativi, un concept care, el, proclamă că nu există termeni tari, explicativi. E o situație din care eu nu am găsit ieșire. Caut, chiar vă rog să căutăm împreună ...

Mircea Muthu: Prin urmare, paradoxul constă în aceea că noi înțelegem conceptual o artă care nu apelează la facultățile noastre intelectuale, ci la participarea noastră senzorială și fantasmatică. Spui așa, te citez: "poate că există totuși și o cale de compromis, aceea ca analistul să ia drept obiect cutare imagine fantasmatică recurentă într-o cultură sau alta, și să-i urmărească ramificațiile pe cât mai multe din liniile de asociații simbolice". Asta ar fi o proiecție, o soluție. Dar nu e suficient, cum spunea Mihaela. Acesta e un nod gordian care trebuie tăiat. Apelezi de pildă la niște referințe pe care e bine să le explici: Bion, *EmotionalBodyProcess* sunt într-adevăr niște termeni care pot servi ca repere metodologice. Dar Mihaela are dreptate, este într-adevăr o dilemă din care nu poți ieși...Dar ieși!

Mihaela Urso: Eu cred că o cale de ieșire ar fi într-o nouă formulă de ontologie slabă, într-o formulă, într-o descriere epistemologică și filosofică, pornite tocmai de la fragmentar, care teoretizează fragmentarul. Sunt o mulțime de puncte de plecare, dar sigur că, în momentul în care refuzi sau spui că nu poți să împaci anarhetipul cu nici o "explicație" ontologică, nici unul din exemplele astea nu funcționează.

Marius Jucan: În stadiul în care există acum acest concept, anarhetipul, în felul în care a fost dezvoltat, îl văd în situația unui mic copil, a unui nou-născut, care, pentru a urma metafora, refuză sânul, nu dorește să preia sursa tradițională pentru a se hrăni, crește, deoarece pare să se decidă brusc pentru o alimentație „artificială”, reamintindu-ne parcă că s-a născut pentru experiment. Rezistența la definiție e una din atracțiile anarhetipului, ceea care solicită căi de căutare neconformiste. O rezistență care va trebui învinsă de abordarea cea mai convingătoare. Îmi este clar că anarhetipul nu vrea să urmeze siajul conceptualizării rapide, rețetele, soluțiile prefabricate. Pe de altă parte, e inevitabil să nu țină seama de ele, pentru a nu le imita, dintr-o memorie, să zic, prea încăpătoare. Încerc să-mi explic respectiva rezistență, - nu știu ce explicație are Corin - plecând de la faptul că la început s-a invocat un *praxis*, și nu oricare, un *praxis* al operei literare. Într-un sens, anarhetipul se aseamănă, în felul în care îl văd, cu libertatea creației literare de a evita conceptualizarea. Mai mult, șansele de aplicabilitate ale anarhetipului se îmbogățesc sensibil, dacă îl lăsăm să rămână în aria sa naturală, conflictuală, explozivă. Altfel, nu e decât un artefact literar. În locul unor definiții conceptuale tari, așa vedea niște resurse explicative, flexibile, fără ambiții.

Mă reîntorc la *praxis*. Anarhetipul mi se pare interesant din unghiul unei continuări a explorării *praxisului*, de data aceasta ne-literar, a explorării surselor ficțiunilor, ficționalizărilor ne-



Ștefan Balázs

Totem

literare. Și sunt destule. Anarhetipul poate și trebuie încurajat să devină și mai rezistent, ceea ce spunea Mihaela, cu alte cuvinte, să încercăm să ieșim dintr-o posibilă fundătură. Eu așa vedea o posibilă aplicare a anarhetipului, așteptând desigur explicații ulterioare, care vor acoperi probabil multe puncte albe, ducând spre ceea ce așa numi *praxisul* cotidianității. Cotidianitatea îmi pare a fi un teritoriu reglat de consens, obiceiuri tari, care are însă destul spațiu pentru schimbări conflictuale, neașteptate. Constrângerile necesare unui consens ar putea fi privite din unghiul unor dezvoltări anarhetipice, în pofida unor obiceiuri

care par foarte solid reglate. Felul în care constrângerile apasă conduitele în cotidian, felul în care conduitele eliberează noi constrângeri, aici așa vedea o aplicare relevantă pentru anarhetip. Mă gândesc cu precauția necesară la exemplul postfordismului, care se pliază pe analiza societății americane actuale pentru înțelegerea noutății, flexibilității, a unei anumite anumite schimbări cu greu controlabile care există în structurile socio-economice, politice. Conduita individului în tranziția românească mi se pare un cap de pod spre întâlnirea cu anarhetipul, dincolo de granițele sigure ale literaturii. Nu este desigur nici un păcat dacă anarhetipul va continua să exploateze situațiile lui apropiate, cele ce vin din literatură, film, artă. Peisajul nostru cotidian ne oferă multe posibilități de practicare a anarhetipului. Desigur, pot să fiu întrebat, cum să practicăm dacă nu știm definiția corectă, completă și convenită, chiar de bun simț a anarhetipului... Practicând ieșirea în lumea ce ne înconjoară, vom găsi suficiente rațiuni pentru a porni dinspre experiment spre conceptualizarea anarhetipului.

Deocamdată, anarhetipul e un nume neliniștitor. Ceea ce contează pentru un prim pas. Încă un cuvânt pentru conduite, gândiți-vă la felul în care acestea sunt fragmentate, dizolvate, pulverizate, și cu greu pot să fie adunate în jurul unei ficțiuni organizate cu mai mult ori mai puțin succes, ficțiunea fiecărui eu, care necesită încredere, recunoaștere, centralizare.

Mircea Muthu: Conduitele umane, am înțeles. Dar haide să luăm un exemplu concret, fiindcă suntem la un Centru de cercetare a imaginării lui. Și eu m-am gândit foarte mult la imaginea publicitară, de pildă. Imaginea publicitară, care orientează și întreține o anumită atitudine și chiar o conduită anumită *față de ceva*. Față de produs, de pildă. Pot să invoc ca exemplu imaginea, foarte frumos colorată, cu țigările Marlboro, sau mult mai multe alte imagini. Toate aceste imagini recentrează perspectiva, pentru că publicul, personajul colectiv, ca să fie convins, are nevoie să recunoască niște imagini. Ori, această imprimare se face tot printr-un fenomen de recentrare. De pildă, cutare imagine publicitară, înfățișând un peisaj splendid, fructifică cele patru elemente ale lui Empedocle, pământul, apa, aerul, focul...Asta e categoric. Apoi fructifică mituri, cum este cel al cowboy-ului, marelui mit al secolului XX. Și pe acest vehicul imaginar apare apoi țigara. Vreau să spun că există și în conduitele publicitare un mod de orientare a publicului și, așa spune, de creare a lui. De aceea imaginea publicitară merge totuși pe o gramatică a recentrării. Nu neapărat prin stereotipizare, prin repetare, ci prin modul în care este concepută reclama. Asta este interesant, cum ai aplica tu *anarhetipul* în cazul unor postere cu imagini publicitare. Nu vorbesc de imaginea publicitară narativă, ci de imaginea în *flash-uri*, care este afișată. Pentru că un asemenea concept trebuie verificat în mai multe domenii, iar publicitatea este unul dintre aceste domenii, ca să ies din acela literar.

Marius Jucan: Sunt de acord cu ceea ce spune domnul profesor. Dar așa avea o completare, privind ideea de recentrare, fiindcă într-adevăr există un moment narativ important al *flash-ului* reclamei (să nu uităm că este vorba totuși de un *flash*). E un moment dublu, după mine, pe muchie între recentrare și dispersie. Recentrare urmată de dispersie. Referitor la fundalul imaginii la reclamei, la faptul că reclama se pliază pe clișee mitologice, ori doar pe încercări de a pro-





duce asemenea repere, uneori doar schițări, nici ele terminate. Figura cow-boy-ului a devenit populară deoarece are un grad larg de accesibilitate. Efortul publicului nu cade pe înțelegere, ci pe imitație. Desigur sunt și rațiunile imitației, aroma simplității, eficienței și chiar farmecului unui personaj care ar putea fi oricare. Pofta consumatorului de a urma lista lui preferată de personaje de o secundă, care se dovedesc mai târziu foarte persistente, este cultivată cu grijă. Ascunsă în umbra obiectului dorit există o figură umană, și invers. Și aici, în dorința de consum de imagini publicitare, e deja un fapt al conduitei cotidiene. Un moment de recentrare urmat apoi de o dispersie, o continuă înlănțuire între recentrare și dispersie. Imaginile reclamei produc un libido al consumului, și acest libido are nevoie de exercițiul imaginării. Coatează ceea ce îți sugerează trăirea de o clipă, compensare unei frustrări, visare. O recentrare de o secundă, dispersia imaginii unei vieți în secunde.

Corin Braga: Eu aș vedea rolul anarhetipului în analiza imaginii publicitare în felul următor: o imagine publicitară este și are într-adevăr un scop centralizator, acela de a-ți induce un model în așa fel încât tu să cumperi produsul cutare, să-ți impună un fel de punct luminos în creier care să îți creeze o nevoie, o excitație. Fiecare reclamă îți coagulează atenția pe un obiect imaginar, la un mod foarte manipulator de altfel. Dar suma tuturor reclamelor cu care suntem bombardați, caleidoscopul tuturor imaginilor care ne solicită, creează un mediu anarhetipic, dezordonat, pulverizat. Mă întrebați cum aș analiza mai multe afișe publicitare. Probabil că fiecare dintre ele ar trebui analizat arhetipal (căutând care este elementul lui dominant: mitul, figura, peisajul etc.) Dar setul tuturor acestor afișe nu induce un comportament anarhetipal. Fiindcă unul dintre ele este plasat în Vestul sălbatic, cu cowboy, vite, cai etc., altul este situat în Thailanda, cu frumoase thailandeze, altul în Europa sau în Turcia, altul în Australia, cu canguri, iar altul la Polul Nord, cu eschimoși și foci. Cultura contemporană exercită asupra noastră un efect anarhetipic, de pulverizare a atenției, de politropie în sincronie, de plurifocalizare a atenției. Aceasta spre deosebire de o cultură de tip tradițional, a satului spre exemplu, unde toate simbolurile erau coerente, subordonate unui sens unitar, arhetipal, stabilit in illo tempore, cum susține Eliade. Cultura tradițională făcea sens pe ansamblu, se rezuma într-un scenariu mitologic, într-o mare viziune a lumii. Cultura actuală a pierdut această unitate explicativă, ea ne bombardează cu fragmente de sens cum sunt reclamele, care, fiecare în sine, poate fi perfect unitar, arhetipal de-a dreptul, dar pe ansamblu, prin coroborare, dau naștere unui haos de sens. Viziunea despre lume pe care ne-o induce o asemenea societate nu mai este centrată și unitară, ci creează un efect de nebuloasă, de nor galactic rezultat în urma exploziei unei supernova. În sine, o reclamă, da, poate să rămână arhetipală, dar ceea ce întâmplă cu noi sub efectul atâtor reclame conjugate este o dezagregare, cred, anarhetipală.

Ștefan Borbely: Mai există un aspect aici: după mine, exemplul invocat de către domnul profesor Muthu aduce apa la moara lui Corin. Întâmplător, știu istoria respectivei reclame Marlboro. Acolo este un stereotip cultural precis, un construct persuasiv, zămislit în perimetrul unei legislații interdicitive. Reclama s-a născut așa și nu altfel pentru a răspunde interdicțiilor din societatea americană privind fumatul: există acolo legi foarte serioase,

publice, privind modalitatea de reclamă a fumatului, și aceste legi au interzis în primă instanță apariția țigării în spațiul public. Acesta a fost primul pas: interdicția reprezentării directe a „ierbii Dracului” în aglomerări urbane, în orașe, în locuri din acestea. Producătorii de țigări au reacționat foarte interesant, scoțând fumatul din geografia americană și proiectându-l într-un spațiu exotic. Au apărut în consecință extrem de multe planșe publicitare în care vedeai Shanghaiul, vedeai Taiwanul, vedeai foarte multe locuri îndepărtate, în care un om vesel și mulțumit de sine mânca *lobster* și, pe de altă parte, fuma voluptuos. A venit însă *political correctness*, care a spus că lucrul este incorect, de vreme ce procedura declasează imaginea societăților cultural alternative prin discriminare: ca o consecință, *lobsterul* afumat exotic a dispărut de pe panouri (era apetisant, totuși...). Apoi s-au mai dat și alte legi privind scoaterea fumatului din spațiul public – la ora aceasta interdicția este extrem de strictă în Statele Unite, în New York nu se mai poate fuma decât în anumite locuri, foarte bine precizate, Hollywoodul începând să vorbească despre fumători ca despre o categorie socială defavorizată, discriminată. Or aici vine reacția lui Marlboro, care a scos practic reclama în afara oricărui spațiu de civilizație, proiectând pe panouri scene naturiste fabuloase, cu munți chemători, cai năvălași și râuri zglobii, multînd de păstrăvi. Ceea ce sugerează reclama este tocmai imperativul articulării unei personalități multiple: în momentul în care fumezi, realizezi o anumită reduplicare, te transpui în spațiul acesta utopic.

Mircea Muthu: Da, dar așa e un spațiu mitizat deja.

Ștefan Borbely: Este un spațiu mitizat, fără îndoială, dar nu are absolut nici o conotație...

Mircea Muthu: Și la piesa cu Thailanda, proiecția e tot pe cerul albastru. De pildă, o reclamă foarte interesantă, cu o loțiune de ras, la care sticla stă ușor înclinată spre dreapta. Atunci când citești mă duce de la stânga la dreapta și ușor înclinat (de aceea e bine să se știe în jurnalistică, că undeva, jos, în dreapta, trebuie să fie articolul de fond). Sticla e ușor înclinată spre text, care este de fapt o narațiune despre virtuțile acestei ape care are o culoare de ulei, este un pic lem-

noasă etc. Dar există tot acolo un pătrat unde găsești inscripția: Dacă îl atingi cu dosul mâinii, miroși parfumul, fiindcă foaia, cartonul respectiv, este impregnat cu parfumul. Deci olfacția face legătura între imaginea respectivă, care e ușor înclinată și merge de la text spre un alt text. Totul este foarte bine centrat. Vreau să spun că sunt trei simțuri care intră în funcție aici.

Ori sunt reclame care dereglează voit unul dintre aceste simțuri și le lasă pe celelalte două. Sau apelează numai la un simț. O privire comparativă a acestor imagini ar putea constitui un argument vizavi de multiplicarea de percepții de care vorbeai. Sunt foarte importante analizele care, cum spunea și Marius, să vină din diverse domenii și să ne permită să găsim niște similitudini sau niște *analogon*-uri pentru configurarea conceptului.

Doru Pop: Aș vrea să fac și eu o remarcă în discuția despre imaginarul publicitar. Toată practica în vestul Europei și în America, unde s-a dezvoltat publicitatea ca mijloc de comunicare, se bazează pe psihanaliza „primitivă”, adică pe motivaționism, pe studiile de comportament, pe toate derivațiile care provin din psihanaliza freudiană, pe toate arhetipurile jungiene, pe imaginile falice, arhetipurile maternale, pe schemele elementare bachelardiene, apa, focul și așa mai departe. Acestea sunt toate explicații de natură modernistă, fiindcă publicitatea s-a născut o dată cu modernitatea. Toate imaginile de „reclamă”, începând cu picturile publicitare ale lui Lautrec pentru vodevilul din Paris și până la reclamele făcute în primele ziare americane, merg mâna în mână cu această dezvoltare a tehnologiilor imaginarii pozitivist. Mie mi-a părut rău când l-am auzit pe Corin căzând în capcana asta și dând o explicație tot de natură modernistă și spunând: „Da, da, nu-i nimic, comparăm reclamele din diverse spații și dăm explicația...”. Eu m-aș fi bucurat mai mult dacă nu ar fi căzut în capcana dumneavoastră și ar fi spus: „Într-adevăr, explicația aceasta e formalizatoare, da, este adevărat că în Panini, celebra explicație publicitară a lui Barthes, unde el ne explică totul foarte frumos, avem niște elemente formalizatoare prin care înțelegem mecanismul publicitar”. Dar, de aici încolo următorul pas nu se mai realizează, nu ne mai propunem să înțelegem actual cumpărării prin simpla „decodificare” a elementelor componente. Adică recunoaștem că înțelegem cum se declanșează mecanismul dorinței, dar că nu mai înțelegem ce se întâmplă cu cumpărătorul în abisul său comportament achizitoriu. Nu mai înțelegem, cel puțin nu există nici o explicație încă, cum se produce trecerea dinspre imaginea călărețului Marlboro falic și dominator, înspre activitatea copilului de 12 ani care pune mâna pe pachetul de țigări și fumează pentru a deveni bărbat. Nu există o explicație pe care noi să o putem cuantifica.

În cele din urmă (observație pe care i-am mai făcut-o lui Corin și în particular), problema operaționalizării este una de natură metodologică. În final tu spui: „Să aducem niște elemente, să zicem focus-grupul”, și acolo în textul tău ai folosit focus-grupul ca pe un important argument metodologic... tot finalul acela mi se pare puțin grăbit, te grăbești să dai niște răspunsuri care totuși țin de paradigma căreia i te opui. Pentru că focus-grupurile sunt deja niște metode bine puse la punct, ce țin de praxisul publicitar. Este una dintre cele mai binecunoscute practici în publicitate. Ori să spui că poți să folosești focus-grupul așa cum este el astăzi dezvoltat în teoria studierii comportamentului, să-l aduci spre anarhetip - aici începi deja să deschizi o poartă foarte pericu-



Ștefan Balázs

Mască

loasă. Și ca să închid excursul meu, cred că pericolul cel mai mare este de natură metodologică: studierea anarhetipului trebuie să-și găsească o metodă, o metodologie proprie. Studii de grup, experiențe personale, autoanaliză, o metodologie de factură calitativă și nu cantitativă.

Mircea Muthu: Da, ar fi bune niște studii de caz, hai să le spunem așa, repet, din diferite domenii, pentru că acolo s-ar vedea în ce măsură noul orizont de așteptare ar putea să primească această expresie.

Doru Pop: Revenind la căutarea exemplelor de factură metodologică. Unul din locurile comune în teoriile psihismului e faptul că educația formează copii. În ultimii 20 de ani s-au făcut studii comparative pe termen lung între diverse tipologii de copii și diverse familii și tipuri de educație; concluzia este că, factual vorbind, educația nu face nimic. Adică nu se produce mutații majore din perspectiva calității educației. Deci explicația este una ne-explicatoare. De aceea m-am bucurat de conceptul tău, că poate să ofere în studierea imaginarului o premiză care (dacă este bine operaționalizată) să dea niște explicații la lucruri inexplicabile. Nu unele de natură irațională, pentru că iraționalul este cel care fragmenta modernitatea. Aici avem de-a face cu un discurs rațional care să explice ceea ce este inexplicabil. Un exemplu despre modul cum putem să ajungem la o astfel de explicație e într-adevăr acela de a folosi metodele pe care le utiliza modernitatea în interpretarea imaginarului, focus-grupurile în cazul acesta, dar îndoind puțin tehnica. Numai printr-o bună stăpânire a tehnicilor de cercetare se poate face pasul înainte. De exemplu, nimeni nu a încercat (din câte știu eu) să facă un focus-grup fantasmatic. Adică să creeze un observator obiectiv în afară și să genereze un focus-grup sub forma unei psihodrame – e situația ideală de combinare a metodologiilor existente pentru a produce o metodologie proprie în analiza anarhetipală. Ideea mi-a venit din povestea Ruxandrei despre ce s-a întâmplat la atelierul ei de creație onirică - ultima ședință. Și atunci poți să cuantifici și să obții niște date factuale pe care să le oferi explicativ conceptului tău. Pentru că eu, spre deosebire de domnul profesor Muthu, nu cred că conceptului tău îi lipsește ontosul. Eu cred că ceea ce îi lipsește este *praxisul*. Nu are încă factualitate, nu se bazează pe nimic metodic.

Corin Braga: Ai dreptate, dar ceea ce am făcut în articol nu a fost totuși o descriere a unei metode gata elaborate (copilul este deocamdată doar un copil), ci de a aduce pe masa de lucru niște metode care deja există, precum *active research*, *atenția liber flotantă*, *focus-grup*, și a vedea dacă, puse împreună, nu pot da naștere unei metode operaționale. Ideea mea era ca, apelând la niște concepte afine cu cercetarea anarhetipică a imaginarului, așa cum tu însuși ai sugerat acum cuplarea ideii de focus-grup cu o cercetare fantasmatică, de a folosi niște concepte care mi se par afine cu tipul acesta de cercetare, să încerc să schițez o metodă. Între timp, după prima masă rotundă pe marginea anarhetipului pe care am avut-o aici la *Phantasma*, eu am avut o discuție cu studenții de la Master, pe care i-am întrebat dacă, în locul temei pe care am lucrat semestrul acesta, le-aș fi propus o cercetare participativă pe cârțile lui Carlos Castaneda, cărți care construiesc o viziune șamanică asupra lumii. Scopul nostru ar putea fi de a studia, dincolo, de pe de o parte, de identificarea misticoïdă cu astfel de povești, și, de cealaltă parte, de un scepticism care decartează



Ștefan Balázs

Atelier

totul, felul în care reacționăm la astfel de nuclee de *numinosum*. În definitiv, stările alterate de conștiință vin foarte bine în atingere cu cercetarea fantasmatică, indiferent dacă experiențele lui Castaneda sunt trăite efectiv sau sunt inventate pur și simplu. Ceea ce a făcut Ruxandra la atelierul ei de creative writing pe literatură onirică, mai ales în ultima ședință, este tot o formă de explorare participativă în care în nici un caz nu știi de la început încotro te îndrepti, iar metoda se creează pe parcurs...

Ruxandra Cesereanu: Dar hai să vă explic ce s-a întâmplat la atelierul de *creative writing*, ca să înțelegeți despre ce vorbea Doru. La ultima ședință nu am mai lucrat pe un poem dat din care să decojim tehnica delirului, ca apoi să îi invit pe participanți să imite acel poem, pe o temă dată și pe un număr de versuri, să comită un poem după tehnica delirului la poetul respectiv. La ultima ședință le-am spus: „Acum aveți submarinul scufundat în dumneavoastră – căci le-am predat imaginea poemului delirant ca un *submarin scufundat* – vă rog să scoateți la suprafață acest submarin personal care există în fiecare, cu câpitan și echipaj plutind înecați acolo, folosind dumneavoastră o tehnică a delirului; nu vă dau temă, nu vă dau număr de versuri, aveți o oră la dispoziție, fiecare încercați să comiteți acel poem delirant perfect care ar trebui să se afle în dumneavoastră și să vă reprezinte, partea invizibilă, pe care nu am văzut-o, de-abia am palpat-o pe ici, pe colo, dar nu am văzut-o până acum”. Iar ei au comis poemele, care trebuie să recunosc că nu au fost teribile, am avut runde mai bune de poeme atunci când au imitat alți poeți. Însă, pentru prima dată acum i-am pus să își comenteze propriile poeme. În momentul în care au început să vorbească despre propriul poem, ei au început să vorbească și despre nevrozele lor. Și atunci am pus întrebarea mai clar: „spuneți-mi care sunt nevrozele dumneavoastră primordiale din care se poate naște delirul?” Și s-a creat fără să vreau – eu nu intuisem asta – un fel de psihodramă, pentru că participanții la atelier mi-au spus niște lucruri pe care le-ar împărtăși eventual unui psihanalist sau duhovnicului lor. S-a creat un fel de comuniune, și în final, firește, mi-au spus la rândul lor: „acum, nevroza dumneavoastră!” Drept care a trebuit să le-o spun, fiindcă se cuvenea să fiu onestă, la fel de onestă ca și ei. A fost extrem de interesant, pentru că până atunci nu mă gândisem la un posibil comentariu al celorlalte

poeme care imitau niște tehnici ale delirului. De data aceasta, la ultima ședință, participanții nu mai imitau pe nimeni, se imitau pe ei înșiși, și atunci a avut loc explozia aceasta de împărtășanie, și în final experimentul a fost foarte interesant prin această ultimă ședință despre care nici eu nu mi-am putut închipui că va ieși așa. „Știți –mi-au spus câțiva dintre ei – de fapt a fost și o formă de terapeutică pentru noi, nu doar un experiment.”

Doru Pop: Înainte de a putea să faci un astfel de exercițiu, părerea mea e că trebuie cunoscute metodologiile clasice ale interpretării actului imaginar. Și asta-i preocuparea mea din ultimul timp, există niște metode foarte clare, puse la punct în 50 de ani de studii comportamentale, motivaționaliste ș.a.m.d. care sunt sfinte. Adică se dau răspunsuri foarte clare la niște probleme de natură imaginară. Focus-grupul e un exemplu clasic. Ceea ce nu poți să contabilizezi printr-un sondaj de opinie, reușești să descoperi printr-un focus-grup bine făcut. Problema este că, dacă nu știi să faci un focus-grup – și în România nu cred să existe cineva să facă foarte bine un focus-grup, poate câțiva oameni la București – atunci metodologic vorbind nu poți să faci pasul următor. Asta încerc eu să susțin aici. În primul rând trebuie un efort „iluminist”, dacă vrei, în care să fim expuși – cei care ne ocupăm de problemele acestea – la principalele teorii, pentru ca abia apoi să facem pasul în abrupt, imersiunea în fantasmatic. Nu poți să redescoperi oul, după părerea mea. Adică nu cred că vom putea descoperi o metodă care va schimba lumea. Tot ce putem face este să îmbunătățim modul de utilizare a metodelor existente.

Ruxandra Cesereanu: Eu aș mai dori niște precizări înăuntrul conceptului de anarhetip, așa cum l-am discutat la un moment dat, pentru că au fost două elemente pe care le-a pomenit și Corin, și pe care fiecare dintre noi le-a luat în discuție. În cadrul anarhetipului am vorbit fie de *anarhia arhetipului*, fie despre *pulverizarea arhetipului*. Or, întrebarea mea este care dintre aceste conținuturi este cel primar pentru conceptul de anarhetip, pentru că anarhia arhetipului se referă la un arhetip răcâcit, care la un moment dat înnebunește, ajunge în propriul său ospiciu și nu mai are aproape nimic de-a face cu arhetipul original. Este anarhetipul un arhetip deviat sau deviant, mutant?





Pulverizarea arhetipului se referă, în schimb, la fărâmițarea arhetipului, care înseamnă altceva decât anarhie. Pulverizarea înseamnă răspândire, diseminare: este anarhetipul un concept din care au mai rămas, totuși, bucăți de arhetip, ca un fel de meteorii aruncați în lume?

Corin Braga: Nu aș antagoniza cele două modele, mai degrabă le-aș privi dinamic, în orice combinație posibilă. Anarhetipul poate să apară ca o formă de anarhie, deci de revoltă în raport cu scenariul arhetipal, anarhie care mai apoi te duce pe niște căi absolut nebătute sau în orice caz imprevizibile sau inexplicabile, cum spunea Doru, pentru ca rezultatul final al unui asemenea traseu imprevizibil să fie o suită de centre fărâmițate care, privite de la distanță, par niște resturi de arhetipuri, par o nebuloasă pulverizată. Cum, la fel de bine, îmi pot imagina anarhetipuri care există în starea dezagregată din start, ca un praf astral care nu s-a condensat și nici nu urmează să se condenseze într-un sistem solar.

Ruxandra Cesereanu: Dar totuși anarhia pare să fie primară.

Corin Braga: Nu neapărat, însă, într-adevăr, există cazuri în care anarhetipul apare ca rezultatul unei revolte față de arhetip. În plan social, un bun exemplu este ceea ce se întâmplă cu noi în perioada actuală, o perioadă în care se demantează modelul politic, economic, cultural, uman etc. pe care ni l-a însculat totalitarismul comunist. La fel, anarhetipică este orice atitudine care refuză o anumită autoritate, de orice gen, fie politică, fie academică, chiar și a reclamelor.

Anca Hațiegan: Venind eu dinspre teatru, nu se poate să nu constat că, pe ocolite, se vorbește foarte mult la această masă despre Actor, tipul cel mai "anarhic" cu puțință – "profesionistul" deconstrucției anarhetipale de sine... E drept: în practica scenică cea de toate zilele actorul încearcă

să construiască un rol și, de obicei, rolul acesta e centrat, construit "arhetipal" – rolul centrează. În teatrul "recent", mai cu seamă, se pune însă la încercare capacitatea de "multi-îpostaziere" a actorului în interiorul aceluiași spectacol: un actor poate, de exemplu, să joace, să-și asume mai multe roluri în cadrul unei singure reprezentări. Chiar și în lipsa unei dramaturgii sau a unor spectacole cu valențe "anarhetipice", "anarhetipale", actorul reprezintă oricum, în sine, prin însăși natura sa proteică, tipul de om – aș zice "prototipul anarhic" – care experimentează pulverizarea și își încearcă fețele – multiplele fețe ale subiectului. Conceptul de "anarhetip" lansat de către Corin Braga mi se pare, prin urmare, foarte interesant și aplicabil teatrului.

Întorcându-mă la scris-citit, mă gândesc că a prelungi textul la modul "anarhetipal" în actul critic, introducându-te în "fantasma" textului, pe căi cvasi-onirice, cum își propunea la un moment dat Corin Braga, înseamnă a ajunge să joci, să participi la text ca la un spectacol interior, să privești textul așa cum actorul privește scenariul pe care urmează să-l interpreteze (nu ca pe-un text "împlinit", ci ca pe o – vorba lui Caragiale – "partitură" muzicală sau ca pe un plan arhitectonic).

Doru Pop: Mie îmi place conceptul de anarhetip prin prisma lipsei explicației, pentru că, altfel, înțeles ca anarhie... Pe mine mă sperie „glumițele” născute din jocuri de cuvinte și transpuse academice. Anarhia arhetipului! Văzând atâtea experimente ratate de acest fel, mă îngrozesc instinctiv de chestiile astea, dar îmi plac lucrurile bătrânești... De exemplu eu termenul l-am înțeles ca „refuz al explicației”. Și atunci m-am gândit, pornind tocmai de la refuzul explicației, înainte să refuzi explicația trebuie tocmai să cunoști mecanismul explicativ. Pasul înainte, ca să folosesc un exemplu de natură textuală, este să iei textul –și să te scufunzi în imaginarul contextualizat. Eu asta făceam într-o vreme când țineam seminarii, luam textul platonice, de exemplu, și îl

scoteam din contextul lui cunoscut, din explicația lui cunoscută și plonjam cu studenții în căutarea unor explicații nevalorificate. Dar nu poți să plonjezi atunci când vrei să explici un alt imaginar, cum ar fi, să spunem, cel al mitului androginului, nu poți să generezi explicații până nu îi duci pe studenți în imaginarul momentului în care s-a dezvoltat mitul, să zicem grec în acest caz. De acolo există alte mecanisme care îl pun în mișcare, nu poți să îl duci mai departe decât nu îl pui în contextul romantismului, unde el a căpătat noi forme, și apoi să vezi ce se întâmplă cu androginul în propriul lor univers imaginar.

Corin Braga: Demersul acesta istoric se aplică de altfel atât arhetipurilor cât și anarhetipurilor. Și ca să continui ideea apropos de metoda amplificării fantasmelor, am pomenit în studiul despre anarhetip o metodă care pe mine m-a frapat în modul cel mai plăcut. Un prieten a practicat cu mine o tehnică non-psihanalitică numită *EmotionalBodyProcess* aflată la antipodul analizei de tip modernist, nu în sensul în care psihanaliza nu ar lucra cu fantasmale, ci în sensul în care această metodă nu interpretează, nu își propune să te vindece spunându-ți în cuvinte teoretice, în noțiuni și în concepte, care este nevroza ta, un conflict cu mama, un conflict oedipian ș.a.m.d. Ea încearcă să lucreze nu prin concepte, ci dimpotrivă prin imagini, stimulându-te pe tine să îți personifici durerile. De exemplu, te invită să vorbești cu durerea pe care o simți într-o anumită parte a trupului, să o vezi ca pe un animal. Sau te îndeamnă să construiești niște scenarii absolut fascinante pentru mine ca pasionat al imaginarului. "Acum te duci, traversezi o câmpie și ajungi la o casă. Cum arată casa?" Și tu descrii casa, în funcție de felul în care ți-o imaginezi: ca o cocioabă, ca un palat, ca o casă cu multe etaje, ca un bloc turn. Pe urmă imagoterapeutul îți cere: "Du-te în subterana casei!" și tu începi să explorezi ce îți imaginezi că se află în afundurile casei. În final, după un întreg periplu, imagoterapeutul te previne: "Această casă e corelativul obiectiv al interiorității tale." Astfel de corelative obiective duc mai departe fantasma, deci nu o explică, ci încearcă să o elaboreze până la capătul ei. Cu o asemenea metodă mă gândeam că poate, dar nu știu încă cum, s-ar putea lucra în niște focus-grupuri aplicate imaginarului, nu neapărat literar.

Anca Hațiegan: Lucrurile acestea seamănă cu metodele de lucru ale actorului... Ar trebui invitați și oameni de teatru la aceste discuții! Iată, Miruna Runcan este deja prezentă printre noi prin cartea *Modelul teatral românesc* – o carte pe care am adus-o cu mine, pentru că ea confirmă, cred, intuițiile lui Corin Braga legate de "anarhetip". Miruna Runcan analizează în această carte câteva spectacole post-decembriste, care, pare-se, după cum reiese din comentariile autoarei, propuneau un anti-model teatral românesc, prin faptul că demontau "scheletul" arhetipal al unei reprezentări tradiționale (construită după regulile aristotelice). V-am adus-o să o vedeți. Sunt mai multe spectacole pomenite aici, dacă bine îmi amintesc: *Teatrul seminar* după Petre Țuțea, *Suită de crime și pedepse* după Euripide, spectacol regizat de Dabija, *Au pus căușe florilor...*, *La Țigănci...*. S-ar părea că toate au fost experimente în sensul unui teatru "anarhetipal"...

Sanda Cordoș: Și dacă lucrăm cu anarhetipul ca un instrument de lucru, e un concept, nu?

Mircea Muthu: Absolut, dacă are funcție operatorie...



Ștefan Balázs

Statio I

Marius Jucan: E un construct, un ceva, o jucărie...

Ștefan Borbely: Impresia pe care o am, pe care am avut-o și data trecută, este că ne aflăm într-o situație de palimpsest, altfel spus, că încercăm să excavăm în pregătirea noastră intelectuală *modernă* argumente pentru a susține un termen *postmodern*. De pildă, vorbea dl. Doru Pop de un „refuz al explicării”. Nu este un refuz. Refuzul stărnește o anumită tensiune, refuzul este un termen tipic modern. Dimpotrivă, în anarhetip este o anumită permisivitate, o proiecție plurală, o geneză multiplă. De aici vine și recursul la ontologie, dar nu la cea heideggeriană, ci la cea nietzscheană, dacă e să luăm foarte strict de unde vine povestea. Pe de altă parte, celălalt termen pomenit a fost *imersiunea*: de asemenea, unul modern, un termen foarte tare, *hard*. Vorbim de imersiuni, vorbim de batiscafe: noi avem mintea formată în chip simili-hermeneutic, pe ideea că trebuie să realizăm interpretări prin imersiune, prin scufundare, înspre sensuri ezoterice, subcutanate, submerse. În anarhetip, dimpotrivă, cred că este vorba de ceva trans-imersiv, dacă mi se îngăduie această licență de exprimare: nu de „scufundare întru”, ci de plutiri în derivă, în varii și virtuale direcții.

Textul lui Corin reprezintă, după mine, un pariu intelectual viabil, care ar trebui publicat rapid, înainte ca alții să paraziteze pe el și, eventual, să și-l însușească. Însă, metodologic, textul are, după mine, un punct de slăbiciune, sugerând procedee de abordare hermeneutică pentru un tip de interpretare care este post-hermeneutic, deconstrucționist. Textul este foarte bun, se poate lucra foarte bine pe chestiunea aceasta, eu rămânând în continuare acel maximalist urât de togi, care spune că trebuie să facem o carte cu acest text pus în frunte, cu mici modificări operate de Corin, pentru că merită, dar deficiența în toată interpretarea este recursul la psihanaliză și la psihologie. După mine, anarhetipul este trans-psihanalic și trans-psihologic. Psihologia și psihanaliza nu au absolut nici o relevanță în acest subiect, fiindcă sunt metodologii reductive. În momentul în care trecem de punctul în care începe proteismul, ajungem la o etapă non-psihologică. Ceea ce trăim, dinamica muncii planetare, dinamica identităților transnaționale, dinamica globalismului, toate acestea sunt realități trans-psihologice. E un alt tip de om aici, cu un alt tip de metodă. Clonarea este trans-psihologică. În privința competitivității internaționale a textului, trebuie să fim foarte pragmatici, e o strategie bine definită aici, după cum știm, fiindcă textul trebuie „blindat” cu bibliografie de ultimă oră. Blindat până la sașietate. Ostentativ chiar: cu texte din postmodernism, foarte serioase. Altfel riscăm ca în momentul în care Corin ar publica textul, el să se lovească de o nemerită deriziune. Sindromul obedienței academice internaționale îl cunoaștem foarte bine: acum cinci ani, dacă venea cineva cu un proiect, evaluatorul îl răsfoia să vadă dacă apare sau nu în el Fukuyama. Nu apare? Textul se aruncă, autorul e un retardat. Azi, de același oportunism consensual se bucură Gayatri Spivak sau Homi K. Bhabha. Nu-i pomeniți? Să-ți iei gândul, degeaba i-ai citit în original pe Jaspers, Kant, Hegel sau Adorno.

Anca Hațiegan: La un moment dat ați pomenit despre un alt concept capabil să lămurească problema arhetipului deconstruit parodic – credeați că acela va fi discutat aici.

Corin Braga: E vorba de conceptul de eschatip, pe care însă nu sunt deocamdată pregătit să îl prezint aici.

Ștefan Borbely: Începând cu ședința următoare, ar trebui neapărat să capacităm oameni din alte domenii: să invităm medici, sociologi, să invităm oameni care se ocupă de părțile teoretice ale acestor noțiuni, să vedem care este părerea lor. Să invităm un economist, să vedem care este situația noastră în prelungirea respectivelor noțiuni. Altfel, vom fierbe la nesfârșit în euforia înșelătoare a suctului nostru propriu.

Corin Braga: Nu știu, poate totuși ar trebui lucrat aici, până când anarhetipul iese din stadiul de șantier, încât să avem un punct de plecare pe care să-l putem oferi apoi altor disciplinei. Altfel, e vulnerabil.

Ovidiu Mircean: Dar probabil asta e marea lui șansă, vulnerabilitatea.

Ștefan Borbely: Pentru fiecare dintre noi, oricât de tare ne ascundem după degetul propriei noastre carențe, termenul reprezintă o șansă de renaștere. Ne putem „recicla” în contact cu acest concept.

Marius Jucan: Tocmai pentru că a rămas inexplicabil.

Ștefan Borbely: Da, tocmai pentru că punctul de pornire, și aici mă disociez de domnul profesor Muthu, nu este după mine ontologic, ci punctul de pornire este viața, este ceea ce spunea Marius. Deci viața are acea consistență proteică ce te pune în situație, care îți lasă un anumit indiciabil, îl lași cu voce să fie ș.a.m.d.

Ruxandra Cesereanu: Poate că metafora *submarinului scufundat* s-ar potrivi și aici și acum, în această discuție.

Sanda Cordoș: Eu mai am niște întrebări mitite, pe text. La un moment dat, Corin, distingi, chiar dacă nu cu termeni afit de simplificați cum fac eu acum, între anarhetip și arhetip spunând că anarhetipul este o aplicare deliberată, un proces de creație deliberat, asumat de către creator, în vreme ce arhetipul este inconștient, ține de o dimensiune inconștientă, îl putem identifica în opere, indiferent dacă autorul a vrut, a știut ș.a.m.d. Nu există o componentă deliberată. În altă parte însă tu vorbești despre o viață subterană și inconștientă a anarhetipului, de fantasmе, vise, relaționezi anarhetipul cu sintagma precum *stări alterate de conștiință* și *numinosum* care vin din altă parte și din vecinătatea arhetipului. Întrebarea mea e următoarea: dacă nu ar fi eficient pentru tine să distingi anarhetipul la mai multe nivele?

Eu cred că funcționează la mai multe nivele din momentul în care vorbim de un procedeu și de un mecanism de creație, apoi e de presupus că el se sprijină pe o nebuloasă, o motivație, o adâncime. Eu întreb dacă nu ți-ar folosi aceste puncte de reper, vetuste în felul lor, ca bune organizatoare nu numai de discurs, dar și de limpezire a accepțiunilor și a semnificațiilor precum multinivelaritatea conceptului, a termenului, dacă ai rețineri față de „concept”, dacă există această multinivelaritate (dar eu cred, pornind de la text, că ea există, după ce spui aici), după cum, dacă nu ți-ar folosi din nou apelul la o distincție rușinoasă de simplă: accepțiunea istorică versus accepțiunea tipologică a conceptului. Pentru că, sigur, tu spui: „suntem siliți să ajungem la anarhetip și relaționăm acest concept cu o modernitate și cu contemporaneitatea”, dar găsești manifestări ale anarhetipului în Antichitate, și atunci poate că ai putea opera făcând o descriere pe nivele și pe axe diferite, ca linii de sistematizare



Ștefan Balázs

Maternitate

a propriului șantier, niște scări moștenite de la strămoși, care la un moment dat pot să te ajute să îți instalezi o mică schelă. Pe urmă, faptul că acest concept pare să fie atât de flexibil încât să se poată lucra cu el și în cotidian, cum zicea Marius, și pe imaginea publicitară și pe literatură și pe teatru, mi se pare un prilej de verificare excelentă. Și că pe urmă el ca și termen s-ar putea limpezi o dată scufundat tocmai în această nivelare.

Doru Pop: Dacă îl arunci din nou pe Corin în capcana asta a axialității, atunci iarăși îl amplacezi într-o paradigmă refuzată, mă rog, „refuzată” nu e bine, într-o paradigmă denunțată...

Sanda Cordoș: Ei, eu nu vreau să-l plasez pe Corin nicăieri. Dar el spune „găsesc forme ale anarhetipului în literatura cu sertare, la Apuleius”. Deci el s-a scufundat la un moment dat. Asta înseamnă că există niște locuri istoricizate în care anarhetipul există și că probabil pentru asta trebuie creată o „poziție” separată. Apoi, eu după mintea mea, arhetipală, zic că scufundarea nu-i lucru rău.

Corin Braga: O foarte mică precizare: când mergeam înapoi la Apuleius, în romanul acestuia *Măgarul de aur* nu găseam o aplicare chiar exactă a anarhetipului, spuneam doar că anarhetipul ar fi ceea ce ar rămâne dacă din romanul lui Apuleius am scoate scenariul inițiativ. Acolo există un scenariu inițiativ de bază plus o mulțime de excrescențe narative. Dacă ar lipsi povestea lui Lucius și am rămâne doar cu acele povestiri în ramă, am obține o formă anarhetipică. Acum, în ce privește observația ta de a face analize spectrale sau pe axe: sigur că am distins, fără să o fac foarte structurată, între tipologic și istoric. Exemplele pe care le folosesc le văd contextualizate istoric. Putem, într-adevăr, să ne întoarcem în timp și să identificăm anarhetipuri. Observația mea era că, statistic, ele mi se pare că ajung să devină preponderente în perioada actuală, eventual postmodernă.

Sanda Cordoș: Eu nu pun niște întrebări așteptând un răspuns imediat, ci eu am întrebant gândindu-mă că pe tine, care nu ai elaborat un text definitiv, dar care construiești acum tot conceptul acesta, pot să te ajute întrebările mele.





Corin Braga: Chiar așa am și perceput, deci nu e nici o problemă. Mai voiam să fac o mică precizare: ai sesizat niște contradicții între folosirea sau funcționarea conștiinței sau inconștiinței a arhetipului și a anarhetipului. Precizarea mea este următoarea: când vorbesc de utilizare conștiinței a arhetipului sau a anarhetipului nu gândesc în termenii topicii ai lui Freud, în sensul de compartimentare etajată a psihicului, după care conștiința se află deasupra inconștiinței. Gândesc termenii mai degrabă în sensul sartrian, de poziționare a conștiinței față de ceva. A fi conștient presupune o poziționare a eului în raport cu un obiect mental. În acest sens, anarhetipul sau creațiile anarhetipice sau comportamentele anarhetipice funcționează printr-o raportare la un reper, o raportare inversă, o raportare prin fugă, prin respingere, prin deconstrucție. Aceasta nu înseamnă că anarhetipul evoluează în planul raționalității, cum nu înseamnă nici că funcționează numai în planul stărilor alterate de conștiință sau al inconștiinței. Ceea ce voiam să sugerez descriind anarhetipul ca "deliberat" (probabil însă că termenul induce în eroare) este doar această raportare inversă la un centru, și nu o amplasare într-un compartiment sau un nivel al psihicului.

Sanda Cordoș: Trebuie, cred, răspuns la întrebări din aceste mici și pas cu pas, tocmai fiindcă cititorul are în față un termen nou, un discurs nou. Ce este anarhetipul? Față de ce se disociază? Unde funcționează? La ce nivele? În opoziție și în relație armonioasă, în disjuncție sau în complementaritate cu cine? Care e relația cu anarhia? Care e relația cu arhetipul? Clar și, pe cât posibil, precis. E o adversitate între cei doi termeni? E un punct în care ei doi se suprapun? Unde? Eu nu vreau acum niște răspunsuri, dar mă gândesc că, privind așa lucrurile, oarecum școlărește, în pași mici, explici mai bine și cu mai mare pregnanță. Cred că asta trebuie câștigat pentru anarhetip, o foarte mare pregnanță.

Corin Braga: Există însă un mic contabalans la ceea ce spui tu, care vine din partea opusă a mesei, a lui Doru Pop. Și anume, ceea ce mă întreb este dacă nu s-ar putea crea – nu am un răspuns acum – un instrument de analiză care prin forma lui interioară, ca să nu zic prin structură, pur și simplu prin conținutul său, să vină să acopere și să instrumenteze tocmai inexplicabilul sau indecidabilul de

care vorbea Doru. Or dacă transform anarhetipul într-un concept foarte operațional, atunci el riscă să piardă exact sinapsele nedecidabile dintr-un nor de sens, dintr-o nebulosă comportamentală, imaginară. Miza și pariul ar fi aici dacă s-ar putea elabora un asemenea instrument, ca să nu-i zic concept, care să vină ca un fel de mânășă peste stările alterate, fără să le traducă, fără să le falsifice, fără să le conceptualizeze.

Sanda Cordoș: Cred că nu trebuie să ne fie frică de termenul de concept și mai cred că, de fapt, cu conceptul și cu acest tip de instrumente de lucru te duci și descrii traseul până la centrul de fascinație, până la ceea ce pe urmă lași numai în cocon, în halou, și pui în loc doar respirația ta tăiată.

Doru Pop: Întrebarea era ce instrumente de lucru folosești, aici era obiecția mea, dacă poți să folosești niște instrumente de lucru care deja s-au atribuit și care deja aparțin unei paradigme a explicabilului sau dacă, *au contraire*, folosești niște instrumente de lucru care aparțin raționalului, dar pe care poți să le proiectezi deasupra a ceea ce există. Corin are ceva foarte frumos în text care e deja germenele, dacă vrei, al unei metode, așa cum o văd eu. (Fiecare își vede propria sa dorință, nu?) Momentul „declanșării” este pentru mine atunci când explici experiența ta de creație... Există o metodă singulară, folosită în practica analizei calitative, numită *participative observation* și care se poate face prin diverse metode, una dintre metode este aceea a implicării – acum pot să zic „scufundare”, pentru că asta se întâmplă în etnologie, etnograful merge și se scufundă, se imersează, dar nu la modul că se duce în abisal, el se scufundă în sensul că se imersează, se îmbibă de ceea ce se întâmplă. Îmbibarea nu se poate face fără *să te bagi în* și băgarea asta „în” se produce în momentul când refuzi explicațiile ulterioare. Aceasta este metoda etnografică, etnograful merge în comunitate și spune: „Toate explicațiile care s-au dat de sociolog, de politolog, sunt false pentru că sunt operaționalizate. Eu mă duc înăuntru având acest bagaj operațional”. Aceasta e esența analizei calitative și despre această componentă mă ocup în mod particular, despre cum se operaționalizează analiza calitativă. Deci aceasta este una dintre metode, tu intri cu bagajul cercetătorului, al omului de știință, în mediul analizat refuzând și păstrând în același timp explicațiile anterioare. Și

spui: „fenomenul pe care îl văd este inexplicabil, eu pot să mi-l explic numai participând la el”. Ori tu, la un moment dat, ai fost autorul care a participat la propria lui experiență și care, printr-o șansă extraordinară, a reușit să conștientizeze faptul că este și băgat în, dar și forțat să se vadă pe sine din exterior. De aceea spuneam să nu accepți sugestia Sandei, „șerpească”, de factură modernistă, de a folosi niște instrumente care țin de un explicabil deja prestabilit. Scopul este să folosești niște instrumente care țin de tehnici de interpretare a imaginărilor – *participatory observation, focus-group, self interpretation* (am vorbit englezește, groaznic!) – și să le dai această dimensiune a inexplicabilului fantasmatic.

Mihaela Ursa: S-ar putea să spun o mare prostie, dar mă întreb dacă nu ar fi foarte „sănătos” pentru termen și pentru concept (care mie mi se par teribil de importante și tocmai *pentru că* sunt astfel și *pentru că* au o funcționalitate practică încontestabilă, oricât de puțin elaborat este anarhetipul) ca, în momentul în care vei merge mai departe cu elaborările, pentru că asta se va face într-o formă sau alta, să eviți asocierea cu modernismul sau cu postmodernismul, adică să nu păstrezi referința paradigmatică decât pentru ilustrări, în alegerea exemplurilor. Însă în momentul în care implicațiile tale vizează ce se „întâmplă” cu omul de astăzi, sau cauzele care duc la aparițiile operelor de acest tip, mă gândesc să nu arestezi configurarea anarhetipală într-o zonă precis postmodernă ori „înalt modernă”. Am două motive pentru care aș recomanda această neutralitate de principiu: în primul rând, pentru că discuția despre oricare nou concept care își revendică identitate postmodernă rămâne, indiferent de bunăvoința participanților la dezbateri, în zona destul de sterilă a diferențierii modern/postmodern, a deja obositoare dispute între paradigme și episteme, o dispută fără sfârșit sau cu sfârșit convențional, pentru că totul depinde până la urmă de decupajul bibliografic cu care operezi, ce tabără îți alegi, argumentele distribuindu-se destul de egal și în una, și în cealaltă. Se vede, de altfel, și din masa noastră rotundă, că adesea discutarea anarhetipului este sufocată de partizanate personale, firești, dar neproductive. În al doilea rând, chiar nu cred că acest concept este unul care să descrie postmodernitatea, pentru că postmodernitatea este totuși puternic nostalgică, și acceptă efectele epistemei fragmentarului și a pulverizării mai mult ca pe o fatalitate, și nu ca pe un câștig (de altfel este simptomatic faptul că operele despre care vorbești stănesc mai degrabă reacții de nedumerire și respingere, decât de adevărate, cum s-ar întâmpla dacă ele ar „răspunde” unor așteptări reale). Or, „omul anarhetipal”, cel care să se și *bucure* de asemenea opere și să privească pulverizarea ca pe o *șansă*, rămâne totuși, să se nască de acum înainte. Ca să fii cu totul și cu totul bombastică, voi spune că anarhetipul îl descrie pe omul viitorului și răspunde așteptărilor lui.

Marius Jucan: Mie pericolul cel mare, ca să-ți continui ideea, mi se pare că vine din dorința difuză, prezentă totuși, de explicare. Există în privința anarhetipului dorința certă de a construi un discurs. Tentația se concentrează în a organiza un punct de pornire, acolo unde se pare că se deschide o perspectivă, unde se vede aplicabilitatea, necesitatea invenției, ceea ce susține de obicei prin chiar organizarea lui un discurs. Schema de sustenabilitate a conceptului. Dar aici este și marea provocare: ce discurs crezi că va fi apt să susțină un construct mobil, vulnerabil, fiabil totuși, mai viu. De aici mi se pare că sosește provocarea. Să nu existe acea sevăntăritate ordonatoare a explicațiilor, și înțelesul să decurgă totuși, iar



Ștefan Balázs

Complex cultural (parcul din Deva)

unde, așa cum sesiza și Sanda, să existe această luminare, un clar-obscur al înțelesului.

Mihaela Urso: Până la urmă propun un discurs pe două coloane, una să o traducă pe cealaltă, și fiecare să-și asume parțialitatea: coloana întâi să fie anarhetipică, pe înțelesul celor care au deja disponibilitate anarhetipică, al celor care percep structural această înlocuire a explicației cu "jocul" propriilor fantasmе (și printre care nu se va număra Sanda, și nici eu personal, tradițional cum sîntem) și care ar putea duce la capăt fantasmеle puse de tine în discursul respectiv, iar a doua coloană, la fel de imperfectă, să fie exact teoretică și epistemologic foarte clară, conceptuală, aproximînd discursiv ceea ce prima coloană ar practica, să spunem.

Ovidiu Mircean: Eu cred că suntem într-o postură foarte ingrată, suntem ca o adunare de urstoare, care acum trebuie să urșim destinul unui nou născut. Problema este ingrată pentru că de fapt copilul care s-a născut are șapte capete: ori urșim un singur destin pentru cele șapte capete sau mai multe capete-identități, ori ne alegem fiecare câte un cap și urșim același un destin separat. Până la urmă chiar ideea de a urși devine absurdă pentru că nu poți să o faci convenabil în cazul anarhetipului, sunt șapte identități comasate într-un singur trup, deci ce faci? Șapte suflete sau mai multe? Pentru că probabil termenul are muguri din care vor crește o mulțime de alte accepțiuni, care riscă fiecare să sufocă trupul comun.

Ștefan Borbely: Impesia mea a fost că acest copil este gata născut. Numai că, probabil, nu știm noi să-l apreciem cum trebuie. Partea puternică a întregului text elaborat de către Corin mi s-a părut a fi transdisciplinaritatea. În ce sens? Este evident că - acum rostesc un termen modern foarte mare, care este *epistema* - noi trăim într-un anumit mediu epistemic. Acest mediu epistemic este însă extrem de eterogen și această eterogenitate poate fi la un moment dat chiar ierarhizată, pentru că, de pildă, limbajul de exprimare al computerelor, limbajul de exprimare al realității virtuale în cinematografie ș.a.m.d. este cu mult superior posibilităților de exprimare din domeniul literaturii. Literatura rămâne ancorată în cuvânt. În momentul în care intră în joc sincretismul cuvânt-text-imagie, prin intermediul computerelor, prin intermediul realității virtuale, este cu totul altceva. Ceea ce mi s-a părut mie că e cu totul formidabil în textul lui Corin este sugestia de a interpreta un domeniu prin posibilitățile asociative pe care le deschide un alt domeniu, chiar străin de cel dintâi. Ideea nu este de a interpreta literatura prin intermediul literaturii sau filosofia prin intermediul filosofiei, ci de a interpreta filosofia prin intermediul gastronomiei sau literatura prin intermediul realității virtuale din cinematografie. Acesta este, după mine, efortul pe care trebuie să-l facem pentru a ieși din propriile noastre scutece, pentru a merge un pic mai departe. Pentru mine, anarhetipismul metodologic este o provocare: obligația, manieristă de fapt, de a asocia domenii și gusturi incongruente. De pildă, la New Europe College, Domnul Andrei Pleșu ne vorbea de mesele de la Wissenschaftskolleg din Berlin, unde se ajunsesse la rafinatele gastronomice postmoderne fabuloase, consumându-se, de pildă (cu o plăcere nu întotdeauna umană, dar unanimitatea e o psihoză modernă), înghețată de... tarhon. Aici începe savorea timpurilor noastre: cu înghețata de tarhon intri în postmodernism; cu înghețata de fistic, peste care torni ciocolată, ești încă în modernism...

Doru Pop: Eu nu vreau decât să îmi exprim îndoiala că realitatea virtuală de tip Matrix este o



Ștefan Balázs Cruce (Mănăstirea din Deva)

realitate non-verbală, că aparține non-logosului. Pentru că Hollywood-ul și producția unui film presupune în primul rând un script și o dimensiune de natură profund textuală. Eu nu cred că putem să explicăm literatura prin filmul virtual, că acesta ne-ar da o explicație non-literară, non-discursivă, în mod particular pentru că Marxtrix s-a născut din experiența benzilor desenate, cu o componentă textuală majoră. Oricine știe cum se construiește un film la Hollywood știe că el este, înainte de a se filma sau de a ajunge pe computer, deja scris. Nu-ți dai nimeni un milion de dolari sau o sută de milioane de dolari (cu un milion se fac filme pornografice!) sau un miliard de dolari să te joci pe calculator. Eu vreau să spun că provocarea rămâne totuși la nivel personal, provocarea rămâne la nivelul opțiunii pe care Corin o va face. Vreau să ne spună care este metoda. Domnul profesor Muthu a spus „Nu, să intrăm în ontic!” Sanda a spus: „Nu, să avem grijă! Atenție, sunt anumite probleme! Să explicăm pe felii. Unde, cine, când, cum, de ce?”. Eu, pe de altă parte îi dădeam cu ale mele, cu scufundări, cu prostii, cu inexplicabil. În momentul asta cred că totuși Corin trebuie să ne spună. Eu am văzut acolo în text lucrul acela minunat, momentul citirii textului tău ca un observator participativ... și să ne spui ce vrei să faci. Pentru că, să fie foarte clar, nu cred că în acest moment partea metodologică și partea tehnică a conceptului există.

Ștefan Borbely: Eu îl văd ca pe un proteism generativ continuu. Ilustrarea o primim, de pildă, din partea aceluși domn care a trimis *Observatorului Cultural* vreo două scrisori entuziasmante, legitimând public lansarea conceptului, cu accepțiuni diferite, pe care nu le putem nici măcar bănuși. Cine știe ce asociații se petrec în capul respectivelor persoane... Procedura e tipic postmodernă: un concept se naște direct prin diseminare, fisonal, multiplu, plural, antireductiv. Pe de altă parte, avem gestul spontan al Simonei Popescu, care a reacționat imediat și a spus „Vreau să scriu, vreau să particip, să îmi trimitteți de acum încolo textele...” După mine, dacă se lansează public textul, s-ar putea declanșa o poveste frumoasă, mergând în direcția la care nu ne așteptăm.

Doru Pop: Cu aceasta suntem cu toții de acord, nu? Dar iarăși problema mea este metodologică.

Corin Braga: Chiar așa și este. Acest text e o invitație să mă ajutați să îl "moșim". Din punct de vedere metodologic, într-adevăr anarhetipul nu este deocamdată "moșit". *EmotionalBodyProcess*, *active research* și celelalte sunt niște metode preexistente care însă, combinate în anumite feluri inteligente, ar putea fi folositoare. Eu însumi nu știu încă cum. Dacă încep la toamnă proiectul de a discuta cu masteranzii despre stările alterate de conștiință șamanice, atunci va fi un prilej de experimentare efectiv, în care se va vedea dacă se poate ajunge sau nu la un rezultat. Și acum încă o idee: îi mulțumesc Mihaelei pentru sugestia ei, aceea de a nu lega anarhetipul de postmodernism și arhetipul de modernism. Sau în orice caz să nu postulez o relație efectivă și biunivocă între ele. Și am rămas pe gânduri, deoarece făcându-mi o mică, hai să nu îi spun psihanaliză, am devenit conștient de faptul că în momentul în care am făcut aceste corelații, am făcut-o în parte sub presiunea a ceea ce spunea Ștefan, adică a nevoii de a "blinda" un text cu niște trimiteri, pe de altă parte fiind conștient că dacă cumva aș ajunge să-l export în străinătate, ar trebui să-i atașez o bibliografie masivă în coadă, Să-l raportez așadar și la deconstrucția lui Derrida, și la gândirea slabă a lui Vattimo, și la rizomia lui Deleuze, și la paradigmele lui Ihab Hassan. Dar ceea ce mi-ai spus tu mă ajută să mă eliberez de acest sentiment de culpabilitate academică. Fiindcă aparatul respectiv, am impresia, în loc să ajute la degajarea germenului de nouitate al conceptului, nu ar face decât să îl sufocă în fașă. Pe de altă parte, riscul opus este cel al diletantismului, sau al ireverenței...

Mihaela Urso: Cred că o asemenea ireverență ar fi în spiritul acestui Centru fantasmatic, după cum același centru poate "scuza" aroganța de a imagina descrierea și dorințele omului care va urma...

Ștefan Borbely: Asta e și sugestia mea. De pildă, se poate începe textul acesta, foarte serios, cu următoarea bombă formulărică: "Acesta este un concept trans-postmodern!" Punct. După care va începe exegeza revoltată: "Nu este! E prezumțios ce spuneți! Greșiți!" etc. E perfect începutul... Textul ar putea fi lansat, ostentativ, în acest fel: aici se termină postmodernismul, de aici începe anarhetipul. E o provocare strategică premeditată: mulți se vor simți obligați să ridice mînușa...

Mihaela Urso: Chiar acum mi-a venit ideea că poți la o adică să formulezi la un mod foarte sobru și academic chiar argumentul detașării tale de calea asta, pornind de la sugestia pe care o aminteam mai la început, existență deja în text, și anume că viziunea postmodernă este una *nominalistă*. Postmodernismul se împacă cu fragmentarismul și cu lipsa ori pulverizarea sensului spunând "Nimic nu mai este real". Ori tu spui cu totul altceva decât nominalismul și altceva decât postmodernismul în sine. Pe această diferență, pe acel *altceva* cred că trebuie mers.

Corin Braga: Da, termenul de anarhetip nu e nominalist.

Mihaela Urso: Tocmai aici stă puterea lui. Este un concept de *resuscitare*.

Corin Braga: Atunci ajungem la ceea ce spune Ștefan, și anume că, strategic vorbind, trebuie anunțat din start că anarhetipul se vrea *dincolo*. ...Cred că ne putem opri aici.



Phantasma - Centrul de Cercetare a Imaginarului

Școala de Arte Cluj

■ Ioan-Pavel Azap

Înființată în 1954, prin hotărâre a Consiliului de Miniștri, sub denumirea de școala Populară de Artă, Școala de Arte Cluj face parte din primele 16 astfel de instituții organizate după război, după criteriul împărțirii administrativ-teritoriale, câte una în fiecare regiune. Aceste școli continuă, în fapt, tradiția conservatoarelor municipale (în sensul de conservare a artelor, nu strict de învățământ muzical) din perioada interbelică și chiar anterioară acestora. Societatea ASTRA este cea care a dezvoltat, în Ardeal și Banat, conservatoarele populare (cel mai vechi fiind la Arad, înființat în urmă cu peste 170 de ani), scopul lor fiind acela de a oferi oricărei persoane posibilitatea de a se instrui, de a studia un domeniu artistic, fără a-l transforma neapărat în profesie, făcând parte din procesul educației permanente. În 1968, în urma noii organizări administrativ-teritoriale, s-au înființat școli populare de artă în fiecare reședință de județ, funcționând în această formulă până în 1983, când s-au unit cu centrele de îndrumare și valorificare a creației populare, având administrație comună, dar activități separate, distincte.

Dat fiind că denumirea de Școală Populară de Artă a devenit improprie, domeniul de activitate depășind aria culturii populare, tradiționale (sunt școli populare pentru că se ocupă de școlarizarea unor oameni din diferite medii sociale, populare ca ofertă și accesibilitate), după 1990 denumirea acestora a fost schimbată în Școala de Arte, continuând să funcționeze în toate județele și aparținând, în momentul de față, ca instituție, de consiliile județene. Astfel de școli există în majoritatea țărilor europene - Italia, Germania, Danemarca etc. - funcționând sub denumirea de Școli Populare Superioare (în Germania, de exemplu) sau Academii Populare (în Italia), ocupându-se atât de disciplinele artistice cât și de științele exacte, spre deosebire de cele din România care sunt exate exclusiv pe discipline artistice.

Primii profesori ai Școlii de Arte Cluj au fost cadre universitare de la academii de artă clujene (programa de învățământ fiind, în fapt, o mini-programă universitară), printre aceștia numărându-se: Tudor Jarda, Ervin Ditroy, Maria Cupcea, Dorin Pop, Adrian Pop, Octavian Stroia, Ana Brie, Vasile Crișan, Alexandru Crișan, Vasile Pop

Szilagy, Cecilia Șindelaru, Dumitru Ivan, Liviu Florean, Valeriu Sorescu, Gheorghe Gherasim, Marin Aurelian, Dumitru Pop, Valentin Farcaș, Alexandru Cristea, Alexandru Iorga, Maria Agavriiloaie, Finuca Pop, Adalbert D'Andre, Zoe Blaga, Letiția Munteanu, Marius Bud, Gabriela Crețu, Dorel Vișan, Gabriel Mărgărint, Emeric Domby, Florin Ciobanu, Ilarion Voinea, Gavril Gavrilă, Ion Ciobanu, Angela Popescu, Gheorghe Măndrescu. Tradiția colaborării cu personalități universitare s-a păstrat, dar, în timp, școala a ajuns să aibă propriul personal didactic. Din 1998, nefiind inclusă de către Ministerul Educației Naționale în cuprinsul Legii 128 privind statutul personalului didactic, profesorii școlilor de artă au primit denumirea de experți - cei cu studii superioare, și de instructori - cei cu studii medii (ceea ce, în paranteză fie spus, face să nu se bucure de aceleași drepturi cu cadrele didactice).

Din informațiile puse la dispoziție de domnul director Nicolae Pop, în prezent, în anul școlar 2002-2003, Școala de Arte Cluj are 570 de cursanți, distribuiți pe 30 de discipline de studiu: canto, pian, vioară, violă și violoncel, acordeon, chitară, orgă electronică, instrumente de suflat, instrumente de percuție, instrumente populare (țambal), teorie și solfegiu, artă fotografică, dans clasic (balet), dans popular (instructori), dans modern, actorie, pictură, sculptură, grafică, ceramică-artă decorativă, design vestimentar, artă populară (cioplit lemn), arta mișcării (manechine), inițiere fanfară, ansamblu instrumental, inițiere corală, istoria muzicii, istoria teatrului, istoria artelor plastice, corepetiție. Școala este organizată pe 28 de catedre (norme didactice), dispunând de un personal didactic de 24 experți și instructori. Pe lângă activitatea de la sediul din Cluj-Napoca, școala are mai multe secții permanente în județ, cu următoarele specializări: dans popular (Iclod, Huedin și Baciu), ceramică populară (Iclod), instrumente de suflat (Gherla), pictură populară (Mociu), inițiere fanfară (Săvădisla), ansamblu instrumental (Huedin), cressături în lemn (Huedin). Începând din anul școlar 2002-2003, Școala de Arte Cluj școlarizează și copiii de la școlile speciale, aflate și acestea sub autoritatea Consiliului Județean Cluj.

Una din preocupările constante ale școlii este organizarea taberelor de vară pentru copii, cum



este cea de la Iclod, devenită deja tradițională, unde timp de o săptămână, în perioada vacanțelor, copiii din Cluj și din țară se inițiază în olărit și dansuri populare. Începând din vara anului trecut, în colaborare cu Muzeul Etnografic al Transilvaniei, în Parcul etnografic "Romulus Vuia" se organizează, pe tot parcursul vacanței de vară, în serii de două săptămâni, cu copii din întreaga țară, o tabără profilată pe olărit, pictură pe sticlă, cusături populare, țesut. De asemenea, în fiecare an se organizează Zilele Școlii de Arte (anul acesta se vor desfășura în perioada 10-14 iunie), în cadrul cărora sunt vernisate expoziții de artă plastică și design vestimentar, spectacole de muzică populară și clasică, spectacole de dans clasic și balet, susținute de elevii sau absolvenții ai școlii de Arte.

De-a lungul anilor, au absolvit cursurile Școlii de Arte artiști care s-au impus pe plan național și internațional. Poate cea mai reprezentativă în acest sens este secția de canto, coordonată de prof. Vasile Boldor, în prezent șef catedră. Amintim aici pe interpreții de operă: Gabriela Tașnadi, Adam Marius, Marin Moisa (toți trei aflați în prezent în Germania), Laura Muncaciu (în Italia), sau personalități ale scenei Operei clujene: Viorel Săplăcan, Ioan Tordai sau Margareta Vârban. De asemenea, majoritatea interpreților de muzică populară, din generații mai vechi sau mai noi, sunt absolvenți ai Școlii de Arte: Ciprian Pop, Adriana Hagău, Mariana Morcan, Maria Lobont, Silviu Popa - pentru a aminti doar o parte din tânără generație. De altfel, atât în creația aparținând artelor vizuale sau celei interpretative, muzicală, coregrafică, ori teatrală, "absolvenții noștri" - precizează domnul director Nicolae Pop - "au fost mesagerii artei autentice, fie că au reprezentat-o în țară sau peste hotare. E suficient să amintim formații reprezentative precum Ansamblul Folcloric «Someșul Napoca», corul «Viva la Musica», formația de dans clasic și modern «Onyx», cât și artiștii individuali a căror prestație este cunoscută, realizând dimensiunea unei adevărate mișcări artistice la care au contribuit, nu în ultimul rând, alături de elevii și absolvenții școlii, dascălii lor".

Dincolo de cultivarea sau stimularea unui talent artistic, foarte important este faptul că diplomele eliberate de Școala de Arte au valabilitate pe piața muncii, ceea ce oferă șansa absolvenților de a-și valorifica și altfel decât ca un simplu hobby aptitudinile artistice.



„...Aș vrea să bată clopotele și în funcție de spectacolele noastre”

– Teatrul Municipal din Baia Mare a împlinit cincizeci de ani de existență. E o vîrstă de deplină maturitate. Cum se vede această maturitate a instituției de cultură în peisajul orașului și care sînt «ridurile» sale mai marcante?

– «Deplină maturitate»? Nu știu dacă e deplină, nici dacă e maturitate. Sau poate e, dar în sensul în care acest cuvînt era folosit *illo tempore*, ca să nu se recurgă, *horribile dictu!*, la termenul atît de capitalist de «baccalaureat». La cei cincizeci de ani ai săi, teatrul nostru s-a înscris la un examen de maturitate, poate a chiar luat cîteva examene... poate a obținut note de trecere... Cum însă nu noi ne dăm notele... Pe de altă parte, pentru părinți, știu, desigur, că nu ești niciodată pe deplin matur. Fără a mai pune la socoteală faptul că vîrsta unei instituții de cultură nu o dă vîrsta cărămizilor din zid și probabil nici vîrsta biologică a actorilor. Poți fi un teatru cu actori tineri, dar cu spectacole bătrînicioase. În oraș ne-ar plăcea ca una din orele exacte să fie dată de teatru. Aș vrea să bată clopotele și în funcție de spectacolele noastre. Dar nu oricum, nu în dungă (Doamne ferește de «într-o dungă!»). Ora teatrului bate cu fiecare spectacol de referință. Cine trage în să sforile clopotului? Socotesc că și noi, într-o oarecare măsură. Și noi și publicul. Publicul poate fi un barometru. Nu singurul. Ce este un spectacol de succes? Cel la care vinzi biletele cu o lună înainte? Desigur. Cel pe care cronicarii îl laudă? Desigur. Putem să fim însă și noi barometrul publicului. Ne-ar plăcea ca lucrurile să stea astfel. La ce se poate raporta spectatorul bîimărean care decide că spectacolul cutare este «bun»? El nu are ocazia decît în cazuri excepționale să vadă producții importante de aiurea: o deplasare în interes de serviciu și o seară de umplut cu un spectacol de teatru, să zicem.

Din păcate, teatrele se deplasează greu, iar dacă o fac, se preferă spectacole cu actori puțini, cu decorațiuni sumare, iar costul biletelor poate fi descurajant. Noi cerem publicului să ne creadă atunci cînd îi spunem că avem în repertoriu un spectacol important, «modern». Cuvîntul «modern» are o oarecare magie, mai ales în provincie. Detest complexe de «provincial» și spiritul provincial. Publicul e dispus să te creadă și să creadă chiar că un spectacol «modern» e neapărat și valoros. Ai dreptul să mizezi pe snobismul lui? Îl poți păcăli poate odată, de două ori... dar vine și momentul scaderii. Eu cred sincer într-un joc al sincerității. Cred în rolul formator al teatrului. Cred că șansa unui teatru ca al nostru e să tindă să devină dintr-un teatru de provincie un teatru din provincie, vorba regretatului Mircea Marian, fost director al teatrului.

– După Revoluție, s-a petrecut o destul de puternică bulversare valorică și o la fel de puternică bulversare în rîndul celor ce receptează actul cultural. Amestecul dintre valoare și nonvaloare, dintre kitsch și arta adevărată, produce o... adevărată năuceală. Ce s-a întîmplat la teatrul din Baia Mare, după Revoluție?

– S-a întîmplat că a supraviețuit... asta în primul rînd. S-a întîmplat că s-a înscris într-o mișcare de revoluție, nădăjduiesc, implacabilă, inexorabilă. Lucrurile se așează. Înainte de Revoluție s-a jucat teatru. S-a jucat și după. Se joacă în continuare. Întrebarea ar putea fi: ce se joacă? Dar și: cum se joacă? De obicei se joacă după cum se

cîntă. Cîntecele de acum, *de după*, nu mai sînt innuri, sînt mai puțin teziste. Mișcarea e chiar de nealinieră. Nu mai stăm *gold lîngă gold*, după cum atît de *de-a bushile* sună traducerea unui interpret (nu de teatru) pe cale de a se clasiciza. Stăm ini-mă lîngă inimă, minte lîngă minte... sau, mă rog, așa s-ar conveni. Bulversările de care vorbești nu sînt selective, ele nu au ocolit nici teatrul nostru. Nu întotdeauna. Kitschul, această pecingine, această filoxeră socială și culturală, nu iartă. El se aseamănă, vorba lui Dinescu, cu petele de grăsimă din supă, adică se vrea mereu deasupra. Am putea mulțumi din inimă, pe această cale, unor televiziuni, unor posturi de radio, unor case de discuri, pentru ajutorul neprecupețit dat festivalului (inter)național *Kitschiada*. Pe de altă parte însă, înjurăturile la adresa «vacanțelor mari» sau a manelelor au devenit aproape rutiniere, sînt chiar de bonton, ele se lansează cu delicii... și unde mai pui că sînt și comode, te poți chiar ascunde în spatele lor, le poți utiliza în chip de scut (sau în fel și chip). Problema, după mine, nu e doar aceea de găsi ac de cojocul lor, ci una mult mai complexă și aș formula-o cam așa: cum poți ajuta o generație care, într-o mare proporție, consumă și Vacanța Mare și manele? Dacă ne vom lamenta la nesfîrșit, riscăm să ne federalizăm cu timpul în secta celor a căror misiune e să deteste sus-amintitele rele și principala noastră preocupare va fi să găsim spațiu vital unul pe umerii celuilalt după modelul *Aici șezum și plîsem*.

Întrebarea odată lansată, nu înseamnă că are și o soluție. Personal caut răspunsuri, parțial cred chiar că am găsit cîte ceva, dar pînă la piatra filosofală, mai va. Cînd voi avea *Răspunsul*, voi da de știre. Importantă însă mi se pare întrebarea.

– Te cunosc ca un adevărat împătimit al teatrului, încă de foarte tînăr. Acum, ca director artistic al instituției în chestiune, ce politică repertorială abordezi?

– Nu știu dacă se poate vorbi de o «politică» repertorială, ci, mai degrabă, de «politică» repertorială. Ele sînt într-o dialectică, așa zice, permanentă. Nu cred că e cazul să mă manifest doctrinar, nici să mă cramponez de vreun manifest impus sau autoimpus. Mi s-a întîmplat, în foarte scurta mea existență în teatrul bîimărean, să accept chiar schimbări repertoriale în mijloc de stagione la propunerea argumentată a unor colegi sau a unor regizori prezenți vremelnice aici. Sper că nu am greșit. O dovadă e creșterea, așa zice, semnificativă a numărului de spectatori. Ce să-ți spun... încerc să învăț. Învăț să trag învățăminte. Încerc să nu-mi găsesc scuze și să asum cam tot ce am de asumat. Ziua cînd voi avea sentimentul că știu va fi de rău augur.

Ca director artistic ai o mare responsabilitate. De fapt, ca director, oriunde te-ai afla. Ai responsabilități și tu și te cuvine aproape nimic. Să faci ceva bine, înseamnă să fi în miezul normalității, așa că nimeni nu îți e dator cu osanale. Dacă însă faci greșeli și persisti în ele (cu sau fără de voie), e bine să te întrebî dacă nu cumva ești supus *principiului Peters*, din *Legile lui Murphy* (acela cu *fiecare tînde să-și atingă nivelul de incompetență*). Ce pot să am în vedere atunci cînd stabilesc (desigur, nu de unul singur) repertoriul? Săli pline, un public fericit și mai inteligent cu o întrebare, după fiecare spectacol. Orice

■ **Nicolae Weisz**
director artistic al
Teatrului Municipal Baia Mare

spectacol e un risc asumat. Poți avea în teatru un mare regizor care să dea rateu tocmai la tine, sau un regizor fără nume care să producă un mare spectacol. Ce text, ce regie, ce scenografie, ce actori, ce public – cam la aceste elemente avem a cugeta și a face previziuni. Din păcate, mama Omida nu ne e de nici un folos. Poate cu altă ocazie. E bine să ai realismul de a lua pulsul publicului, al momentului, al valorii.

– Există, la această oră, destul de multă literatură dramatică românească contemporană de calitate... publicată, dar prea puțin jucată. Oare de ce se ocolește acest repertoriu autohton?

– După Revoluție, am devenit un sclav al televiziunii și nici acum nu mă simt pe deplin descătusat. Am avut sentimentul, presupun, că mi s-a dat înapoi o jucărie furată demult și că am de recuperat o mulțime de ani. Au apărut o seamă de (false) îndrăzneli: filme cu scene decolate, oameni dezînhibați în limbaj în fața camerei de filmat, dansatoare îmbrăcate în șnururi etc.... mai apoi primele înjurături publice, revistele profilate pe așa ceva, în sfîrșit, democrația ni se înfățișa în toată splendoarea ei românească. Să încalci codul rutier era o manifestare a acestei democrații, să dai muzica la maxim, la fel... Primele filme românești erau, în aceeași logică, pline de înjurături. Era liber la a arăta cu degetul (uneori, plin de magiun): înspre politicieni, conducători de toate categoriile, îmbogățiți... și la a-i înjura (nu că foarte mulți nu ar merita-o...). Ce desfățare! Ei, da, asta-i democrația, că de aia am murit la Revoluție! S-a vorbit foarte puțin de lucrurile normale. Dragostea, bunăoară, era demnă de interes doar dacă era suficient condimentată.

Mă tem că s-a întîmplat ceva asemănător și cu o bună parte a literaturii dramatice. Unii dramaturgi s-au simțit dator să-și agrementeze textele cu prea multe înjurături (care rămîn, orice s-ar zice, niște semne exterioare) și cu prea puțină *miezuitică*, dacă mi se permite crearea ad-hoc a acestui barbarism. Poate că nu mai trebuie să-i arăți publicului cît de liber ești în a spune orice (sau oricum), ci să revii la (sau să reinvi) Juliete și Wertheri (ca să nu dau decît două exemple).

Există apoi și tentația de a pleca prea mult urechea (uneori și șira spinării) la texte de succes de afară și de a încerca să le obții și la tine.

– Care este întrebarea pe care dorești să ți-o pun la sfîrșitul discuției noastre și la care... evident, să și răspunzi?

– Întrebă-mă, de pildă, ce-mi doresc cel mai mult în acest moment pentru teatrul meu. Îți voi răspunde, fiindcă tot m-ai întreb, că *îmi și îmi* doresc să înceapă să existe și dincolo de fruntariile Băii Mari. Îmi doresc să nu mai aud fraze de acest gen: „A, teatrul din Baia Mare! Știu, am fost acolo; sunt mulți ani de atunci. Țin minte că avea un gong extraordinar...”, iar tu să-ți dai seama că respectivul (om de teatru, dehl!) vorbește de fapt de teatrul din Satu Mare. Să confunzi stalactitele cu stalagmitele mai treacă-meargă (sper să nu mă audă speologii!), dar două teatre... Îmi doresc ca atunci cînd invit un cronicar la o premieră, acesta să nu găsească scuze (asta în cazul fericit al unui răspuns) și să creadă că noi chiar sîntem curioși să auzim o părere avizată, nu neapărat elogioasă, doar dacă o merităm...

Interviu realizat de
RADU ȚUCULESCU

Rețeaua mi-a schimbat viața

20 de ani de Mail Art - Mekka Minden

■ Peter Netmail

(urmare din numărul trecut)

După perioada congreselor din 1986 și 1992, urmată de colecția lui Vittore Baroni „Incongruous Meetings”, finalizată în 1998, părea că a început un timp al distracțiilor. Oricum, nu întinerim și, deja, a trebuit să folosesc arhiva de patru ori pentru a scrie discursuri funebre pentru prietenii mail artiști decedați: germanii Heino Otte și Jo Klaffki, japonezul Minoru Hishiki și olandezul Kees Franke. Pretutindeni văd networkeri care vor să se bucure de viață, artă și întovărășire. Dă-le hrană, un pat cald, un bilet de călătorie și o scenă pe care să se producă și vei avea un festival plin de idei, energie și minunate amintiri. Acțiunile lor par o părtică din lupta pentru pace la care părinții noștri nici nu se puteau gândi în perioada războaielor mondiale. După părerea mea este o șansă de vindecare pentru că, din punct de vedere istoric, un german în uniformă este o tradiție dezastruoasă. Nu este doar o șansă, ci și o obligație. Și pe cât de mult îmi place să organizez festivaluri, tot atât de mult îmi place și să particip la ele. Am început noul mileniu cu o serie de participări. La Paris, am participat la happeningurile nudiste ale lui Peintre Nato. La festivalul de muzică și mail art organizat de Geert de Decker în St. Niklaas (Belgia), pe scenă, live, am avut onoarea să joc împreună cu nașul meu Don, care între timp s-a transformat în drăgălașa Dawn Redwood, chiar și în pașaportul britanic, în piesa lui/ei dadaistă, ca un omagiu adus înaintașului nostru Kurt Schwitters, unde am interpretat un lasciv personaj feminin „Petra”. John Held a fost curatorul festivalului coreean din insula Jeju, unde am cântat un recviem ca „Nude Cellist” pentru victimele atacului de la World Trade Center. În această ipostază Jas Felter m-a reprezentat pe un timbru de artist în a sa „Mraur Post Edition”. Morandi a organizat participarea la festivalul de la Veneția, unde pe un zid erau sute de cărți poștale care reprezentau personajul meu „Nude Cellist”, toate primite în anul 2002.

Rețeaua m-a transformat într-un performance artist.

Pe o carte poștală albastră sunt înfățișat purtând uniforma de poștaș, al treilea portret dintr-o serie anuală de timbre de artist. Uniforma de poștaș de artă m-a însoțit ca o marcă de-a lungul multor acțiuni în cei 20 de ani de artă poștală. Dar nu am nici un motiv să mă tem că nu va mai veni nimic nou după acești douăzeci de ani. La Documenta 11, renumita expoziție de artă contemporană mondială de la Kassel (Germania), care are loc la fiecare cinci ani, am distribuit în fața Muzeului Fridericianum, spectatorilor veniți de pretutindeni, sute de cărți poștale ca invitații la proiectul meu „Poștașul vine la reflux”. Desculț, în aceeași uniformă, mai tâziu, am dus contribuțiile primite, însoțit de câțiva artiști locali, prin zona mlăștinoasă lăsată de marea, în micuța insulă germană Hallig Süderoog din Marea Nordului, la o distanță de două ore de coastă. Este o insulă locuită doar de mii de pescăruși, o duzină de oi, un cal și un prietenos cuplu de paznici de coastă, care deși nu mai auziseră de mail art, au fost foarte încântați să primească toate acele mici lucrări de artă colorate livrate personal. Le-au aranjat printre prăjiturile pregătite pentru vizitatori. Colaborând cu persoanele din domeniul

public, încerc să mențin rețeaua deschisă către cât mai multe direcții. Dacă vrei să vezi personal colecția din Süderoog, angajează-ți ca ghid un poștaș cu jumătate de normă din partea locului, ca să fii sigur că te întorci înainte de flux. În acest proiect s-au înlănțuit aspectele locale și globale cu cele două forme de artă de astăzi: mail art și performanța. Cartea poștală + proiectul de artă poștală + performanța + cartea: *rețeaua m-a transformat în artist sinestetic.*

În concluzie, când Geert de Decker m-a întrebat de ce iubesc arta poștală, răspunsul meu a fost: pentru că îmi hrănește soția, copiii și nepoții după ce plătesc taxele de poștă, pentru că este un mod plăcut de a-ți petrece timpul încercând să depășești problemele vieții, pentru că îmi dă o stare de împlinire spirituală în nopțile de insomnie, pentru că îmi umple arhiva cu lucrări originale primite de pretutindeni, pentru că acestea sunt un răspuns la proiectele mele și sosesc cu mult înaintea termenului limită, pentru că familia artei poștale este poliglotă și cosmopolită și m-a primit cu ușa deschisă întotdeauna, pentru că mail artiștii sunt niște apărători ai păcii nefumători și vegetarieni, pentru că mail art îmi inundă căsuța poștală cu cataloage documentare care includ lucrările mele în culori și mărime naturală, pentru că îmi asigură faimă în istoria artei și îmi deschide ușile celor mai mari muzee, pentru că mă leagă o prietenie profundă de mail artiștii din orașul meu, pentru că este ușor de explicat noilor veniți, jurnaliștilor și mamei mele, pentru că prefer să lipsesc timbre altor activități, pentru că iubesc fotocopiile nereușite și mesajele, într-o engleză stălcită, primite din întreaga lume, pentru că apreciez noua ortografie a numelui și adresei în scrisorile pe care le primesc săptămânal. *Vezi: rețeaua m-a transformat într-un umorist.*

Oricât de bogate și atractive îți par toate aceste activități pe care le poți câștiga prin intermediul rețelei, ascultă sfatul meu după 20 de ani: să nu o supravaluezi, dezvoltă-ți propria biografie în stilul tău. Astăzi, am toate aceste opțiuni, dar nu le practic în același timp.

Guy Bleus a descris cercul vicios. Cu cât faci mai multă artă poștală, cu atât primești mai multe răspunsuri și invitații noi, și întotdeauna există mai multe proiecte decât cele cărora le poți face față. Deja în anii '90 am găsit în „Ashley Parker Owne's”, o publicație minunată de „Global Mail”, mai mult de 700 de proiecte simultane, inclusiv „audio” și „de gen”. Dacă te străduiești prea mult, poți să pățești ca mine, să sfârșești prin a avea o cădere nervoasă. Când am crezut că niciodată nu voi mai fi în stare să-mi deschid corespondența primită, nemaivorbind de expediere, am fost susținut de Angela și networkerul Ignazio Corsaro din Italia, care m-a vizitat, în 1994, împreună cu soția sa în spitalul psihiatric unde am experimentat dezintoxicarea și recuperarea. Ei m-au făcut să mă simt din nou o ființă umană. Apoi m-am întors la viață și la rețea. Am știut ce trebuie să fac atunci când am văzut o linogravură cu motivul umbrelei subacvatice pe coperta revistei *Umbrella* a Judithi Hofberg – o amintire din perioada terapiei. Povestea mea personală de mail art continuă. Continu să învăț de la prietenii mei networkeri și alte persoane cu



Peter Netmail El Magnifico

care fac diferite schimburi. Pentru viitor îmi propun noi acțiuni, de exemplu ca magicianul „El Magnifico”. Recent am absolvit un seminar de clovnerie cu Patch Adams – ambele sunt idei atractive pentru mine. Voi avea plăcerea să fac o performanță la Belgrad, fără nici o referire la război, dar cu ceva idei noi, la „cinci minute după război” așa cum bravul soldat Svejk obișnuia să-și fixeze întâlnirile. În iunie anul acesta, sub directa îndrumare a lui Dottore Tiziana în Mestre (Italia), voi trimite poeziile mele aniversare, pentru cea de-a 110-a sărbătorire a „Quercus Robur”, nașei mele transexuate, un timbru cu un stejar pe plic. Și încă mă simt un membru al familiei: în septembrie, va avea loc Euro-Art-Festival la centrul cultural BÜZ în Mail Art Mekka Minden, la care vor fi invitați numeroși prieteni din Netland, care vor face performanțe în vechea biserică Sf. Ion și cu care ocazie voi organiza și o expoziție. Motto-ul: Fă-ți propriul tău euro, ca un ne(critic) comentariu despre Europa și noua ei monedă. Bineînțeles, fiecare participant va primi, după festival, o copie a catalogului care va conține reproduceri color ale lucrărilor.

Și dacă vrei să te alături noului nostru proiect, trimite felicitările tale pentru „20 de ani de Mail Art Mekka Minden”, carte poștală, color, tehnică liberă, până la 20.03.2003. Fără absurdități, vă rog. Adresa să fie trecută pe ambele fețe. Toate lucrările trimise (pictură, grafică, cărți poștale, ATC, poezie, fax-art, teorii, relatări, bineînțeles, mail art) vor intra în arhiva noastră și vor fi publicate în următorul nostru catalog „Cartea anului”, o documentație color, făcută manual până la sfârșitul anului 2003. Aceasta este o invitație la un proiect de mail art.

Traducere de
LILIOARA PETCA

Atei, partide, miei

■ *Mihai Dragolea*

Așa, într-o doară, la ceas de seară, am citit câteva anunțuri din formidabila enciclopedie care rămâne „mica publicitate”; lectura calmă, liniștită, mi-a fost spulberată de anunțul următor: „Inginer, caut ați logici”. Doamne, ce complexe a fost în stare să-mi furnizeze domnul inginer! Că așa e soarta defavorizatului, nu e nici ateu, nici logic! Păi, dacă ar fi să-i dau telefon, să mă prezint ca un oarecare creștin ortodox (dar nu cine știe cât de mult dus la biserică) și să mai și precizez că logica mea e șchioapă, dar mă interesează să știu și eu de ce caută asemenea exemplare – ce m-ar mai înjura, cum m-ar mai refuza domnul inginer! Toată noaptea m-am zvârcolit în așternut, incapabil să-mi închipui un portret al „ateului logic”, aflat – iată! – la mare căutare. Acum, drept e, nici domnul inginer nu specifică la ce sunt ei buni, ce anume se poate face cu ei. Pînă una-alta, carieră face o cucoană canadiană, Diana Fischer pe numele ei, care nu este atee lo-

gică, dar a ajuns, țineți-vă bine!, episcopul lesbi-enelor, a venit și pe la noi, nu să ceară pîine și apă, ci pentru a oficia câteva căsătorii monocorde. Întâmplări de felul acesta se petrec vesel la vreme de răzbel atroce. Mai sunt și altele, cum ar fi face-rea de noi partide; aici mi se pare palidă înfi-ințarea partidului ardelenilor, la fel cea a Acțiunii Populare; o minune este apariția Partidului Săracilor Democrați, cu sediul într-o Dacie veche! Dacă stai bine și te mai și gîndești, rezultă că o ședință, a consiliului, comitetului director, nu poate cuprinde mai mult de cinci oameni; e de presupus că restul membrilor și simpati-zașilor hălăduie pe afară, indiferent de starea meteorologiei, cei mai îndrăzneți dintre săracii democrați agîtînd pălării și băști în interiorul cărora poate mai cotizează trecătorii de la alte par-tide. Să mai presupunem că domnul inginer pune și dinsul de un partid al ateiilor logici, dispuși să fuzioneze cu săracii democrați; atunci ar fi altfel,

sediul noii formațiuni ar putea fi un ditamai tirul, în cabină ar fi biroul șefilor, în capul tractorului e loc pentru ședințe, înțîniri cu electoratul, sin-drofii. Nu este exclus să vedem lunecînd pe străzile și șoselele împodobite cu hîrtoape ale patriei un tir avînd înscris caligrafic pe laterale vorbele „Partidul Ateilor Logici Săraci Democrați”. Și în vreme ce tirul se preumblă prin orașe și sate, o doamnă în vîrstă, fostă vînză-toare într-o piață agro-alimentară, plimbă un miel; mielul e frumos, alb-alb, o urmează cuminte, ca un cîine, nici zgardă nu are; dar are la gît o fundă roșie, și la urechi poartă un fel de cer-cei din pînză tot roșie; nebulia, însă, este pâlări-uța strict maramureșenească, cu panglică tricoloră, vesel triumfînd pe creștetul mielului. E de așteptat ca, înainte de sacrificare, albul patruped numai zuluși să fie dresat în asemenea măsură încît să fie capabil să răsfețe publicul din piață cu un recital de țîpurituri. Așa devine cazul de rezultă că nu ne pasă de nimic, trăim mînos și bine cu partidul ateiilor logici și săraci, cu epis-copul în rochie mini, cu iedul-mielul maramureșan.

Teledependența

Război și... teatru

■ *Monica Gheț*

Regimul lui Saddam a căzut, neliniștea con-tinuă... după cum teatrul sau filmul nu se sfîrșesc odată cu premiile momentului – fie acestea „Oscar, Cesar, Molière, Uniter”. În urmă și în umbră se înșiruie morții odată cu delapi-darea memoriei noastre la dispariția vestigiilor „istoriei începute la Sumer”, întreținută de „niște pietre/bolovani” cu inscripții cuneiforme, despre care unii nu știu de ce se face atîta caz, iar alții știu prea bine, de vreme ce nu le-au păzit cum fuseseră avertizați și rugați. „Eroilor” sacrificați, de-o parte și de alta a beligeranților, fie-le țărîna ușoară, iar jurnaliștilor uciși, dă-le Doamne ima-ginea fastă, fiindcă ei se angajaseră să o prezinte și pe cea nefastă, din care pricină, cu două săptămîni înaintea canonadei asupra hotelului *Palestina*, unde se aflau cazați, circulau deja mesaje e-mail privitoare la iminenta des-căpăținare a jurnaliș-tilor pentru insubordonarea la propaganda co-mandată gloriei în marș, astfel încît *PEN Interna-tional* i se adresa Șoimului șef al pentagoniceii autorități, (Mc)Donald R(ex), împărtășindu-i „îngrijorarea altor organizații pentru libertatea presei referitoare la faptul că anumiți jurnaliști uciși sau răniți au fost luați drept țintă în timp ce operau în spațiul des-tinat lor” permițînd, astfel, extinderea speculațiilor unor comentatori că „o parte din omoruri s-au datorat comentariilor jurnaliștilor pe parcursul conflictu-lui, comentarii care se deosebeau uneori de poziția autorităților militare americane”.

Lipsește din „teatrul” media amintirea vic-timelor fatidicului 11 septembrie 2001 – în număr mult mai mare decît morții actualului război. Un șoc din care SUA nu și-a revenit.

Igiena „orientală” s-a manifestat și prin arde-rea temeinică a Bibliotecii Naționale a Irakului, (parcă văzurăm ceva asemănător în istoria imperi-

al romană, cînd au luat foc papirusurile Alexandriei, ori cînd am asistat „alaltăieri” la cumetria gestului aseptic pe plaiurile natale în 1989 – că tot se lăfaie televiziunea în povești paralele...). Dar, gîndind mai bine (rumegînd reflexiv) și pozitiv, vom constata deopotrivă o „fericită” simetrie a acestor evenimente cu înlătura medievallă a arabilor, dedulciți la țărîm Atlanticului (în Spania) ori cuibăriți în inima Mediteranei, spre veșnica pomenire a salvării ci-vilizației noastre. (Huntington e obsesiv contrazis acum de toată lumea...)

Vom mai socoti destulă vreme avantajele ori pagubele războiului. La difuzarea primei Gale Uniter, cineva spunea: „Fie numai pentru acest spec-tacol, și tot merita să dispară Ceaușescu”. Pierderile, cîștigurile au miza în viitor. Deși, am prefera sa-tisfacerea în imediat a așteptărilor noastre îndrep-tăte în teatru mai abitir decît în viață... Astfel, nu numai Imola Kezdi - uluitoare acrită - ar fi trebuit premiată, ci întregul spectacol de la Teatrul Maghiar din Cluj, *Dybbuk*, în regia lui David Singer, după cum și performanțele regizo-rale/ scenografice ale lui Victor Frunză și Adrianei Grand ar fi „onorat” un premiu după deja patru nominalizări (ca și Martin Scorsese, de patru ori nominalizat pentru *Oscar*, fără a cîștiga trofeul). Au avut, în schimb, recompensa fermei și elegan-tei susținerii moral-verbale din partea Mariei-France Ionesco, înmîinîndu-le premiul criticii. Nu e puțin lucru.



Ștefan Balázs

Sf. Francisc

Opinii

Richard Proctor: Despre Oaia sacră • 2

Editorial

Mircea Borcilă: Blaga și Coșeriu. O conjuncție pentru eternitate • 3

Cartea

Dinu Bălan: Jurnal de poet • 4

Mihai Lisei: Portret de grup cu modelul clasic • 4

Oana Pughineanu: O lume cuantificabilă • 5

Nadia Manea: Spiritul Europei • 6

Grigore Scarlat: Din perspectiva exilului • 8

PHANTASMA

- CENTRUL DE CERCETARE
A IMAGINARULUI

Corin Braga • 9

Anarhetipul. Dezbateri pe marginea unui concept • 11

Educația permanentă

Ioan-Pavel Azap: Școala de Arte Cluj • 20

Interviu

Nicolae Weisz • 21

Corespondență din Germania

Peter Netmail: Rețeaua mi-a schimbat viața (2) • 22

Salonul defavorizatului

Mihai Dragolea: Atei, partide, miei • 23

Teledependența

Monica Gheț: Război și... teatru • 23

Arte

Radu Țuculescu: Un poet al lemnului: Ștefan Balázs • 24

Un poet al lemnului:
Ștefan Balázs

■ Radu Țuculescu

Sculptorul Ștefan Balázs s-a născut lângă un arbore. Arborele este un simbol al vieții în continuă evoluție. Un simbol al raporturilor ce se stabilesc între pământ și cer.

Sculptorul Ștefan Balázs s-a ridicat în picioare, ținându-și echilibrul sprijinit de copac, tînjind să ajungă la ramuri. În iconografia creștină apare, frecvent, imaginea crucii cu frunze sau a Arborelui Crucii unde regăsim, în despărțirea primelor două ramuri, simbolistica furcii și a reprezentării ei grafice – litera Y – sau a unicului și dualului. La limită, însăși Hristos devine, prin metonimie, arbore al lumii, axă a lumii.

Sculptorul Ștefan Balázs a crescut în jurul unui copac, unul răsturnat, care-și trage seva de sus, pentru ca ea să pătrundă jos. Viața vine din cer și pătrunde în pământ. Atît în Orient cît și în Occident Arborele vieții apare, adeseori, răsturnat. În paradisul terestru se petrece o alunecare simbolică de la Pomul Vieții la Pomul Cunoașterii Binelui și Răului care se distinge de cel dintîi. El devine instrumentul căderii lui Adam, după cum Pomul vieții va fi instrumentul izbăvirii lui prin răstignirea lui Iisus.

Sculptorul Ștefan Balázs s-a maturizat la umbra rădăcinilor adînc înfipte-n cer luînd, el însuși, înfățișarea unui trunchi. Astfel inversat, copacul depășește granița manifestării, pătrunzînd în sfera reflecției în care introduce inspirația. Iar datorită inspirației, el, sculptorul Ștefan Balázs, într-o primă fază aparent paradoxală, ucide copacul, îi ia viața. Îl transformă în materie. Un trunchi, un ciot. Această materie este de fapt, lemn. În liturghia catolică, lemnul este adesea luat drept sinonim al crucii și al arborelui, ca în spusele: „Dușmanul biruitor prin lemn să fie biruit tot prin lemn”. Și iată, cerul se închide. În cazul nostru, datorită artistului. A sculptorului Ștefan Balázs care dă viață celui căruia, inițial, i-o luase. O nouă viață sub o nouă înfățișare. De fapt, Ștefan Balázs are această putere de a întui ceea ce se petrece, ceea ce există, dincolo de scoarța copacului. De aceea, atît alegerea, cît și tăiatul arborelui



Sculptorul Ștefan Balázs s-a născut la 5 iunie 1958 în Cîmpulung la Tisa, Maramureș. Materialul preferat de lucru: lemnul. Expoziții în țară și peste hotare.

Lucrări monumentale în România, Germania, Ungaria. În colecții particulare: Italia, Franța, SUA, Spania, Anglia etc.

se integrează în actul creator. Artistul descoperă, după o atență căutare, copacul în care zac, încătușate, chipuri sau obiecte. Păsări sau animale. Simple siluete și umbrele lor. Sau ȳngeri căzuți. Sau copii nenăscuți. Cruci sau monștrii. Sau forme abstracte. Simboluri.

Iar dalta și ciocanul lui Ștefan Balázs nu fac altceva decît să le elibereze din respectiva încătușare. Apoi, talentul său le transformă în opere de artă. Oferite oamenilor. Unora. Celor care mai au plăcerea contemplării, plăcerea unui „festin spiritual”.

Împrumutînd ceva din înfățișarea scortoasă și noduroasă a trunchiului de copac, Ștefan Balázs pare, la un prim contact, un individ cam slobod la gură, prea direct, apt de gesturi strident-deranjante. Dincolo de scoarța aparentelor, descoperi însă (dacă ai răbdare) un om de o mare timiditate dublată de-o la fel de mare sensibilitate. Un poet al lemnului. Un artist în universul căruia trebuie să pătrunzi în virful picioarelor și care, pe nesimțite (nu cu nesimțire!), te obligă să-l respecti și să-l admiri. După ce ai pătruns în acest univers și vei înțelege, te vei reîntoarce în zgomotoasa și scortoasă viață de zi cu zi, mai bogat decît ai fost, chiar dacă-n buzunare nu-ți vor zornăi „euroni” în plus...

Și vei dori să stai, măcar uneori, cu Ștefan Balázs la umbra unui copac, să tai cu briceagul piine, slănină și ceapă și să-l ascuți cum povestește despre viața arborelui și despre viețile pe care el le va elibera, jupuindu-l de coajă. Sculptorul e completat, adesea, de un povestitor hazos. Asta contrapunțează, armonios, cu creațiile sale contribuind la întregirea universului magic în care artistul se mișcă punîndu-și amprenta personalității sale distincte.



Ștefan Balázs

Bethleem