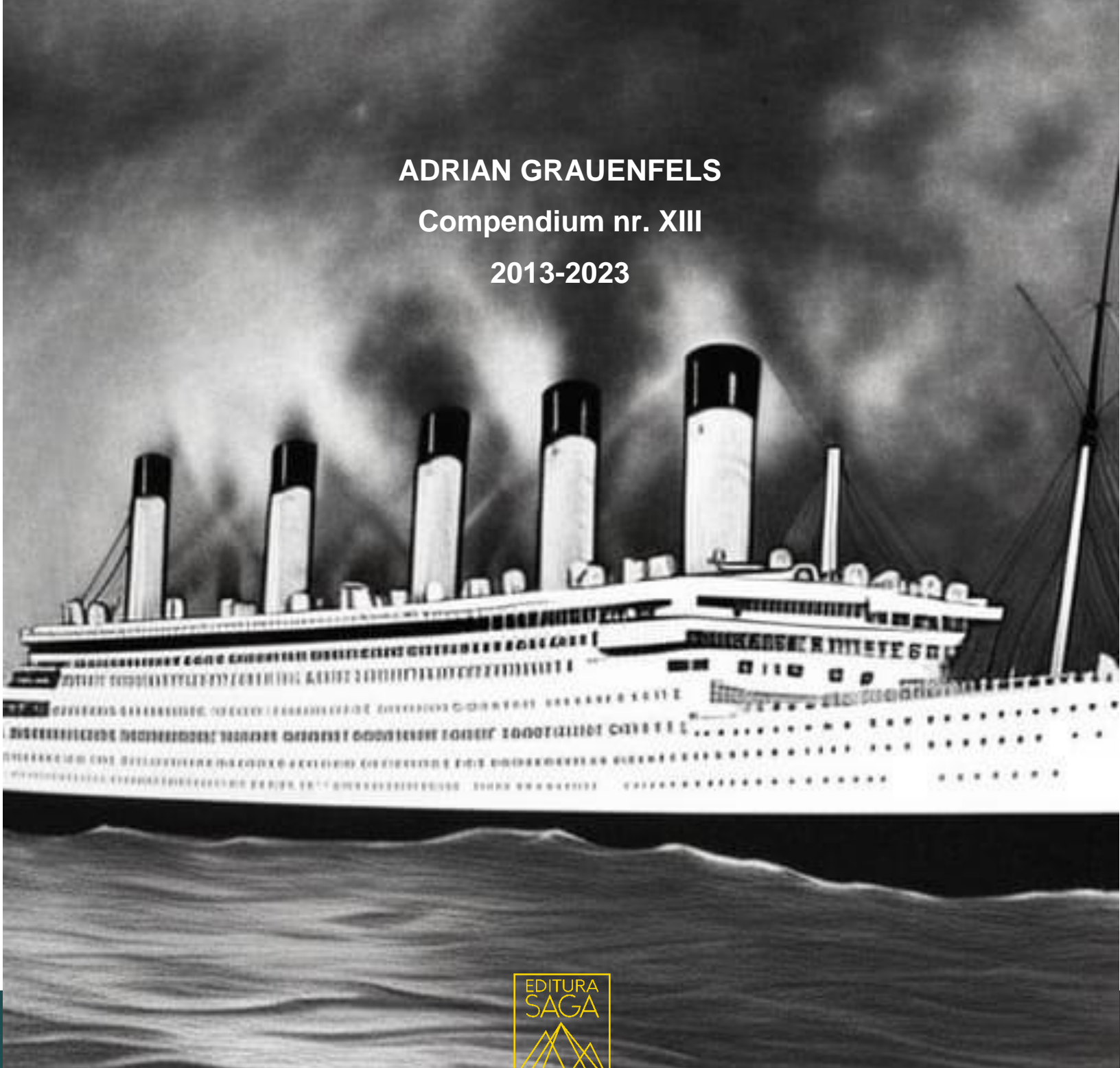


ADRIAN GRAUENFELS

Compendium nr. XIII

2013-2023



A G – Compendium XIII (Iunie 2023)

CUPRINS

Povestea lui Brunea Fox, părintele “grand-reportajului” românesc	3
Norman Manea - Ultimul disident	6
Aventurieri spiritali în nud	10
Gustav Mahler - Cântecul copiilor morți	14
Biblia, o muză pentru arte	18
Mircea Dinescu - Curajul cuvintelor	21
Toulouse Lautrec - șef bucătar	24
Expoziția Hersh Fenster și shtetelul pierdut din Montparnasse	26
Timpul și Spațiul	28
Priviri spre literatura evreiască modernă.....	34
Almanahul poeziei de război sau de la Gutenberg la cartea "home made". (discurs la lansare).....	36
Vânătoarea - THE HUNT	40
Uitarea și amintirea greșită sunt elementele de bază ale creativității și imaginației.....	43
Viena – Opulența monarhiei	50
Noi toți, plictisiți de cultură.....	56
Cine sunt acești intelectuali austrieci?	61
ALEX KATZ la VIENA	64
De ce se prăbușesc civilizațiile? Decadență și decădere morală.....	71
Will Civilization Collapse?	76

Ilustrații - Internet , NightCafe-AI, Wikimedia

Povestea lui Brunea Fox, părintele “grand-reportajului” românesc

“Un interviu în fotoliu nu se poate! Să fim serioși! Dumneata știi ce-i un reporter?”, îi spunea Brunea Fox lui Alexandru Stark, într-un interviu luat cu puțin timp înainte să moară. El a fost unul din cei mai cunoscuți reporteri interbelici care, alături de Geo Bogza, a pus bazele reportajului literar românesc.

Filip Brunea-Fox, pe numele din buletin Filip Brauner, s-a născut la Roman, în anul 1898 într-o familie de intelectuali evrei. În cursul primului Război Mondial s-a mutat cu familia la Iași. A debutat ca scriitor la Iași în revistele „Versuri și Proză”, „Absolutio” și „Zări senine”.



Brunea Fox, în dreapta imaginii

La sfârșitul primului război mondial, în 1918, la vârsta de 20 de ani, **Filip Brunea-Fox**, împreună cu prietenii săi **Benjamin Fundoianu**, **Iosif Ross** și **Alexandru Philippide**, a părăsit Iașiul și a venit la București. Ca ziarist și-a făcut debutul la ziarul „Arena” din București.

Autodidact până la capăt

Fără studii universitare, dar posesor al unei largi culturi, Brunea Fox dorea în tinerețe să devină poet și s-a apropiat de curentul avangardist și a publicat poezii în publicații reprezentative acestui curent. **În 1925, apăruse revista de avangardă „Integral”, autodefinită „organ al mișcării moderne din țară și străinătate”, în care Brunea-Fox a scris adesea, sub diverse pseudonime, precum Fox, Mac, Pan, Potomac, F.Br., F.Br.Fx., fx. El fost unul dintre principalii redactori ai revistei, alături de Ion Călugăru, M. H. Maxy și Ilarie Voronca.**

Colaborarea la „Integral” a luat sfârșit odată cu ultimul număr, apărut în 1928, moment care a reprezentat și încheierea perioadei sale avangardiste. În continuare el s-a distins prin reportaje literare întinse, în stilul grand reportage-ului francez din anii 1930, aproape întotdeauna acompaniate de fotografii create de Iosif Berman, mare fotograf interbelic care o vreme a lucrat în serviciul Casei Regale.

Brunea Fox și fotograful Iosif Berman, supranumit și "Omul cu o mie de ochi"

Brunea-Fox fost redactor la ziarele Dimineața (1925-1937) și Adevărul (1932-1937) și a publicat în revista de stânga Cuvântul liber (1933-1936). După interzicerea, în 1937, a cotidianelor Dimineața și Adevărul, de către guvernul Octavian Goga-A.C. Cuza, activitatea lui Brunea-Fox s-a diminuat, el colaborând doar la publicații periodice. La „Dimineața” și „Adevărul” și-a făcut primii pași sub îndrumarea directorului Constantin Mille. Printre gazetele și revistele la care a mai colaborat se pot aminti „Cuvântul liber”, „Lupta”, „Jurnalul”, „Reporter”, „Izbânda”, de asemenea publicațiile evreiești „Adam”, „Mântuirea”, „Puntea de Fildeș”, „Curierul israelit”.



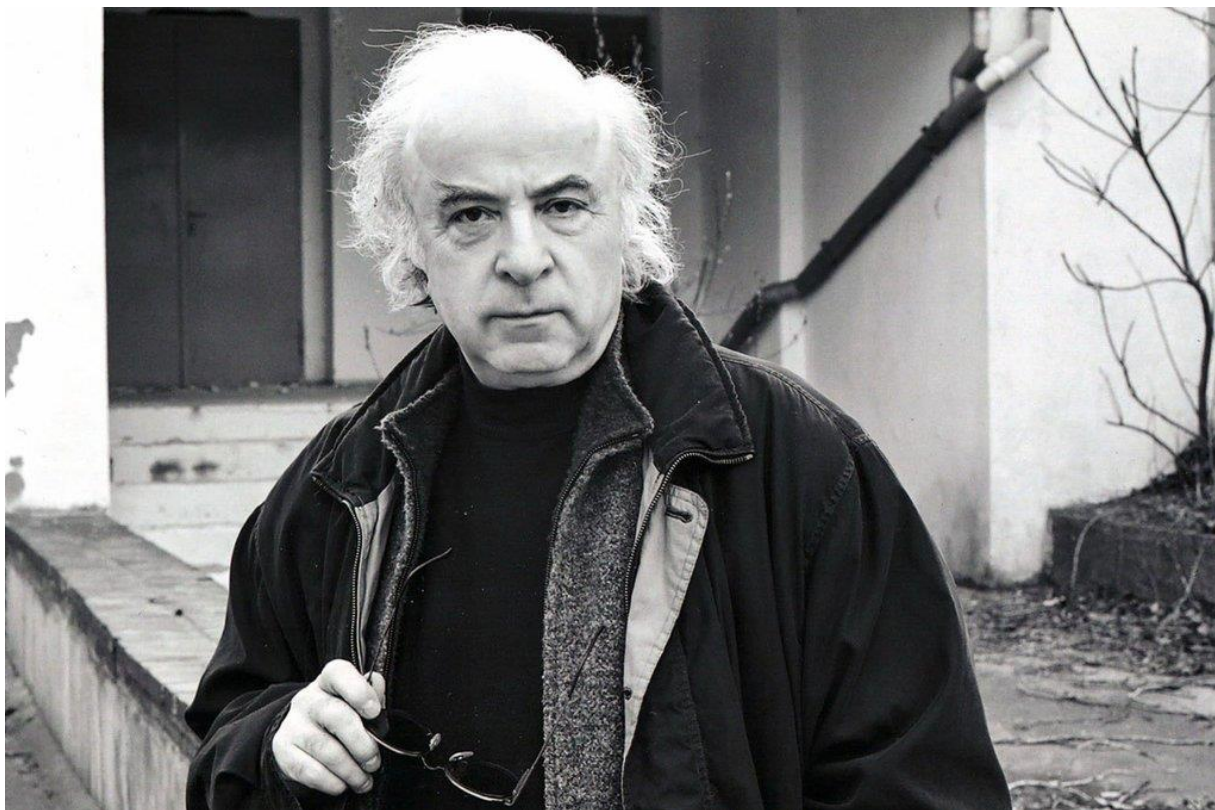
A scris despre toți și toate

După 23 august 1944 și în anii postbelici a lucrat o vreme la buletinul „Îndrumătorul cultural” și a colaborat la „Adevărul” și „Jurnalul de dimineață”, „România liberă”, „Scînteia”, la revistele Viața românească, Flacăra, „Răspântia” (a lui I. Ludo), „Viața militară”, „La Roumanie d'aujourd'hui”, „Veac nou” etc. A scris numeroase reportaje literare publicate în presa interbelică. **Este autorul cărții „Orașul măcelului” (n.a. – jurnal al rebeliunii legionare din 1941, de la București), publicată în 1944.** A realizat un număr însemnat de fotografii având ca temă socială situația evreilor în România. Printre reportajele sale cele mai cunoscute se pot menționa: „Aspectele vieții de provincie”, „Iașul, cetatea umbrelor”, „Târgul Moșilor”, „Insula Ada Kaleh”, „Nopti bucureștene”, „Trenul fantomă”, „Leproșii” (n.a. – despre infernul lazaretului de la Lărgeanca) și „Unde am să nasc?”. A mai scris între altele, despre tulburările antievreiești de la Borșa, Sighet și Oradea, și despre evreii din Maramureș. De asemenea a scris evocări ale unor personalități politice românești ca Alexandru Averescu, Ion Gheorghe Duca, Dr. Nicolae Lupu, Constantin Argetoianu, Alexandru Vaida-Voevod.

Brunea Fox a murit în 1977. Dar spiritul marilor reporteri interbelici a supraviețuit, o vreme, prin bunul său prieten Geo Bogza. Apoi, s-a stins.



Norman Manea - Ultimul disident



S-a născut în cartierul Burdujeni - Suceava la 19 iulie 1936. Copil fiind, a fost deportat într-un lagăr de concentrare în Transnistria de unde s-a întors în România în 1945 cu membrii familiei sale care au supraviețuit. În anul 1974 a renunțat la profesia de inginer dedicându-se în întregime scrisului. Până la plecarea sa din țară a publicat zece volume. A părăsit România în 1986 cu o bursă de un an în Berlinul Occidental stabilindu-se apoi în Statele Unite ale Americii unde a devenit așa-numit writer in residence la mai multe universități americane. Declarat disident, a fost mult timp urmărit de securitate. În 2011 era profesor universitar pentru Studii Europene și Cultură la Bard College. Este unul dintre cei mai traduși romancieri români, fiind considerat totodată unul din marii scriitori români din exil. Operele sale au fost traduse în circa douăzeci de limbi.

Iată un intelectual complex, intrigant și erudit. Lucid și acid, duce corespondențe cu cei mai importanți colegi, filosofi și scriitori ai secolului XX. Temele sale favorite: trauma holocaustului, viața de zi cu zi într-un stat totalitar și exilul intelectualului. Cărțile sale au fost considerate de unii critici, o continuare a absurdului grotesc din romanele lui Franz Kafka. În anul 2004 publică "Plicuri și portrete", o carte plină de captivante portrete și epistole, despre Emil Cioran, Nichita Stănescu, Saul Bellow, Florin Mugur, Gabriela Adameșteanu, Eugen Ionescu, Imre Kertesz, Philip Roth, Octavio Paz, Matei Călinescu, Paul Cornea și chiar Ana Pauker. Alături de ei stau numeroase alte figuri emblematice ale culturii și istoriei contemporane. Diversitatea își află coerența în eleganța abordării, în farmecul și enigmele personalităților evocate. Relatările memorialistice, cu valoare de document alcătuiesc un volum de autentică literatură originală.

Cităm o confidență:

„Plecarea din România a dus, firește, la teribile deposedări. Faptul că le prevăzusem nu a diminuat, în timp, efectul traumatic. Printre altele, am părăsit nu doar bibliotecile și librăriile bucureștene, ci și cărțile adunate, cu sânge și drag, în propria bibliotecă. Am lăsat în urmă și amintiri, și sute de plicuri cu epistole și ciorne de proiecte literare, și părinți, și prieteni...” „Exilul începe de îndată ce ne naștem“ – afirmă freudian Norman Manea în cartea "Întoarcerea huliganului" - 2003, o relatare a vizitei efectuată în România, în aprilie 1997, prima după peste zece ani de exil. Este o călătorie pe care se decide să o facă după numeroase refuzuri anterioare. Se teme de atmosfera ostilă care l-ar fi putut aștepta pe autor în patrie, atmosferă întreținută de naționaliștii ofușcați de comentariile sale la adresa opțiunilor antisemite ale lui Mircea Eliade. Prozatorul se vede transformat în huligan, în defăimatorul unor „valori” pe care românii nu vor să le lase pângărite de un disident. Ipostaza nu îi era necunoscută, căci o adoptase și în ultimii ani de ședere în România. Termenul de huligan este o transparentă aluzie la "Cum am devenit huligan", cartea coreligionarului Mihail Sebastian, cu al cărui destin Manea îl identifica pe al său. Vizita în sine are și bune, și rele - scriitorul se revede cu prieteni vechi, vizitează Clujul și Suceava, orașul unde e înmormântată mama lui. Clujul îi place mai mult decât Capitala, raporturile cu majoritatea universitarilor clujeni sunt excelente.

Perioada de zece zile pe care o acoperă jurnalul de călătorie în România comunică în permanență cu trecutul. Sunt numeroase flash back-uri din copilărie, adolescență, tinerețe, va evoca momente fixate în memoria afectivă, de altfel prodigioasă, a autorului. Norman Manea revine de nenumărate ori asupra uneia și aceleiași întâmplări, adăugând de fiecare dată ceva nou, până la limita agasării cititorului. Caracterizează acest modus operandi al autorului un alt prieten, romancierul Bedros Horasangian, care îi schițează următorul portret: "Personaj cu paranteze, un personaj proustian... de structură proustiană... care folosește, frază în frază, paranteză în paranteză".

Volumul "Cuvinte din exil" - o suită de convorbiri incitante între Norman Manea și jurnalistul **Hannes Stein**, a apărut în 2011 la editura Polirom. Cei doi autori au avut trasee asemănătoare: amândoi s-au stabilit la New York, departe de locurile natale, după „escale” mai scurte sau mai lungi în diferite țări, și amândoi au ales ca profesie scrisul. „*Încă mai cred că unul dintre principalele motive pentru care se scrie este nemulțumirea profundă față de ceea ce ne oferă haosul cotidian. Avem nevoie de altceva, care să tranșeandă acest haos, fie pentru a-i da un sens, fie pentru a adăuga realității o altă realitate: aceea a propriului eu, a propriei fantezii, a propriei personalități.*” spune Norman Manea. Cei doi discută despre trecut, dar și despre dificultatea adaptării într-o țară străină, despre motivele care îi determină să scrie, despre situația actuală a literaturii sau despre Premiul Nobel. Cartea conține și un capitol dedicat Israelului.

Hannes Stein (n. 1965), jurnalist, a colaborat cu multe ziare germane. În 2007 a imigrat în Statele Unite. Locuiește la New York, unde este corespondent al ziarelor Die Welt și Die Welt am Sonntag.

Stein întreabă: De ce nu ați emigrat mai degrabă în Israel? Aveți familie acolo. Manea răspunde: Nu numai familie, ci și prieteni. Aș fi putut emigra legal - cu 70 de kilograme de bunuri personale. În Israel s-au refugiat nu doar foști membri din Betar sau din organizațiile sioniste adverse, adică de stânga, ci și comuniști, social-democrați, socialiști, și nu doar membri de rând, ci și lideri ai acestora. Unul dintre prietenii mei care au părăsit România și s-au stabilit

În Israel a fost istoricul literar Leon Volovici. A lucrat mai întâi pentru Yad Vashem, acum este la Universitatea Ebraică din Ierusalim. Volovici mi-a scris: „Dacă vrei să fii evreu, du-te în Israel. Dacă vrei să rămâi scriitor, nu te duci în Israel”.

În Israel, ca scriitor român, te pierzi complet într-un mic ghetou, cultural minuscul. Cu totul altfel decât comunitatea rusească. Stein continuă: Ai nevoie de o comunitate pentru a fi scriitor?

- Nu, dar dacă ești scriitor român la Tel Aviv, ce faci ? scrii cărțile și savurezi seara promenada stradală, iar manuscrisele le lași prin testament văduvei și copiilor, sau poate Statului Israel?

Dacă trăiești în Paris, beneficiezi de binele și răul unei mari metropole cu o istorie culturală fabuloasă și poate chiar izbutești să publici ceva acolo. În Israel, prietenul meu Leon Volovici nu vedea pe atunci nici cea mai mică posibilitate - și avea dreptate - ca un scriitor evreu de origine română să fie tradus în ebraică.

Israelul nu prea ne vrea. Nici chiar când ai avantajul de a trăi la Paris sau la NY. Israelienii au o atitudine arogantă: încă o carte? nu avem nevoie...

Se acordă „Premiul Ierusalim” multor scriitori de valoare - dar rareori unui scriitor evreu. Iar când dau, îl dau unui evreu care nu prea este evreu: Susan Sontag, de exemplu. Este o decizie, cred eu, a unei grupări literare de stânga de acolo. În acest an, 2009, la douăzeci de ani după prăbușirea comunismului, de ce nu dau „Premiul Ierusalim” unui scriitor neevreu din Est? Doar aniversăm anul acesta căderea Zidului Berlinului, care este foarte importantă. De ce nu i-a fost acordat lui Kadare, sau Wyborska, sau vreunui rus, care l-ar fi meritat și el la fel ca toți ceilalți pe care i-am numit? Știți cum se spune: este nevoie de doi pentru tango. Am dansat tango de unul singur în România. Dar și în Israel tot singur aș fi dansat.

Norman Manea - impresii despre Israel:

- Ierusalimul este special, un oraș cu adevărat minunat, cu o atmosferă unică, și regret că acum acolo locuiesc aproape exclusiv doar oameni pioși. Mi-a plăcut nebunia țării și a oamenilor. Desigur, este mai orientală decât mi-ar plăcea mie, dar este cum este și e extraordinar. Iar, Israelul, a devenit o țară asediată, nu doar dinspre vecinii arabi, ci de lumea întreagă. De când problema palestiniană a devenit atât de acută pentru stânga internațională, gata să uite că a fost imposibil, timp de decenii, a se încheia pace cu arabii, deoarece palestinienii sînt considerați un popor asuprit, care trăiește sub ocupație și în exil, se pot difuza azi cele mai abracadabrante teorii și false scenarii, sfidând istoria și realitatea curentă, tot așa acum este voie să se spună în sfârșit și despre Holocaust tot ceea ce în urmă cu cincizeci de ani nu se putea spune, chiar și că este o făcătură sionistă, așa cum a afirmat Teheranul oricând dispus să provoace un nou holocaust, mai convingător decât cel precedent. Se poate pune și întrebarea rațională: De ce nici un stat european nu a cedat evreilor o bucată de pământ, dacă vinovăția Holocaustului este europeană?

În "Întoarcerea huliganului" există un pasaj amuzant, în care îmi imaginez că Israelul ar fi fost înființat în Bavaria, cedată evreilor de către nemți drept compensație pentru Holocaust. Acum câțiva ani am avut o lectură publică în Italia. O doamnă între două vârste mi s-a adresat astfel:

"Am citit cartea dumneavoastră, este foarte emoționantă. Înțeleg că ați trecut prin situații foarte dificile și atunci vă întreb: Nu vă mișcă suferința altor oameni, de exemplu a palestinienilor?" Ba da, am răspuns, mă mișcă orice suferință, inclusiv suferința palestinienilor. De ce m-ar lăsa impasibil suferința lor?

OK, a continuat interlocutoarea. "Atunci spuneți-mi: De ce s-au întors evreii în Palestina? Ei au creat astfel o problemă enormă, care nu este rezolvată nici după șizeci de ani". I-am spus că nu pot răspunde în numele evreilor și că nu e timp să intru în toate amănunțele unor motivații istorice, este o chestiune complicată - trebuie studiată istoria evreilor și a sionismului, dar aș răspunde mai curând la întrebare cu o întrebare, cum fac evreii: La sfârșitul celui de-al doilea război mondial, ar fi renunțat Italia la Toscana pentru a găzdui statul Israel? Dumneavoastră, ca italiancă, ați fi fost de acord cu această soluție? A tăcut. Eu, ca român, pot să vă asigur că România nu le-ar fi dat evreilor nici o provincie, nici un oraș măcar.

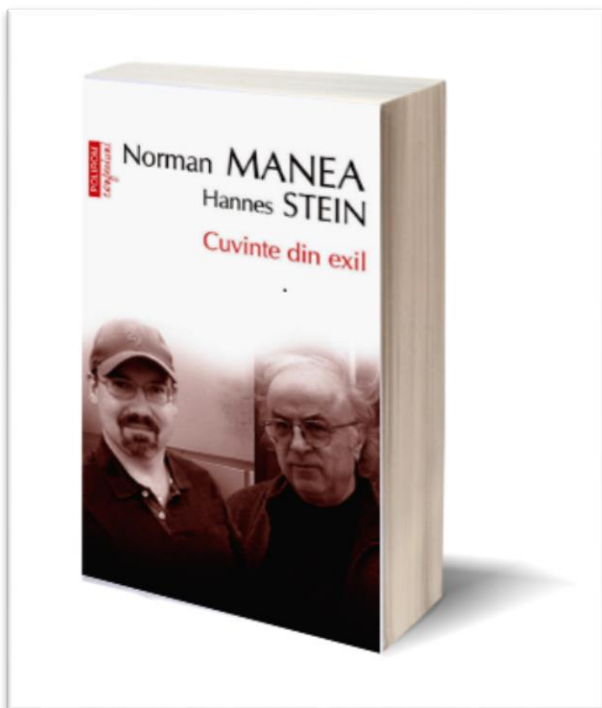
Ecoul rațional al sfatului dat de Leon Volovici ("Dacă vrei să rămâi scriitor, nu te duce în Israel"), stă la baza optării pentru Bard College la NY, dar nu anulează preocuparea pentru destinul Statului Israel, după cum stabilirea în Statele Unite nu înseamnă nicio clipă încetarea interesului pentru România, pentru transformările pozitive și tarele ei, de după 1989. Departe de incendiarul potențial a disputelor cu Eliade, se conturează interesul lui Norman Manea pentru Paul Celan și Benjamin Fondane, „doi scriitori evrei-români din exil, afirmați într-o altă limbă“. Nu același lucru se poate spune despre evocarea lui Emil Cioran, întâlnit de autor la Paris și surprins într-o ipostază de rară solitudine, contradictorie radicalismului multora dintre opiniile sale.

**

Adrian Grauenfels

surse: Internet,

Norman Manea - Hannes Stein, etc



Aventurieri spiritali în nud

Istoria iudaismului în Europa medievală pomeneste figuri proeminente de filosofi, profeți și cărturari care au marcat puternic cultura evreiască și au afectat relațiile dintre creștini și evrei. Dar puține se știu despre interacția dintre monoteismul ebraic și al perceptelor sale, cu religiile Asiei. Un personaj aparte care merită atenția este Sarmad Kashani, un aventurier spiritual remarcabil. Născut în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea într-o familie de evrei persani în Armenia, Sarmad a călătorit în India, devenind poet, mistic și sfânt.

A fuzionat tradițiile evreiești, musulmane și hinduse, atrăgând mulți discipoli din multe medii religioase. Printre ei se numără moștenitorul prezumtiv al tronului Imperiului Mughal, care domina cea mai mare parte a Indiei. Observatorii creștini și autoritățile musulmane au condamnat totuși spiritualitatea sincretică și anarhică a lui Sarmad care a fost decapitat în 1661, pentru infracțiuni religioase și politice. Refuzând fie să fie plasat în orice categorie religioasă, cum ar fi "evreu", "hindus" sau orice altceva, Sarmad întruchipează dialogul vechi de veacuri dintre evrei și credințele asiatice.

Există puține detalii despre viața timpurie a lui Sarmad. Se pare, totuși, că el nu numai că a studiat Tora, dar și misticismul esoteric al Cabalei. Când regele Ferdinand și regina Isabella au expulzat evreii din Spania în anul 1492, mulți au fugit în Orientul Mijlociu, luând Cabala împreună cu ei. Orașul Safed a devenit noul centru al spiritualității esoterice evreiești, găzduind un celebru cabalist - Isaac Luria (1534-1572) - care a postulat că universul material a fost creat de o condensare a esenței divine. Sarmad a împărțit ulterior această învățătură cu adepții săi din India.

Motivația lui Sarmad de a călători în India a fost mai degrabă financiară decât spirituală: a plecat de acasă în anii '20 pentru a-și căuta averea ca negustor. Dar viața s-a schimbat brusc când a ajuns în orașul portuar Thatta, în Pakistan. Acolo, Sarmad s-a îndrăgostit de un tânăr hindus numit Abhai Chand, după ce l-a auzit citind un poem plin de pasiune, iar cei doi au devenit inseparabili, împărțindu-și viețile și culturile lor. Sarmad a predat lui Abhai Chand ebraica și a început să compună poezii, prin care declara: "O delicioasă frumusețe m-a învins ... Un tâlhar extraordinar m-a dezbrăcat".

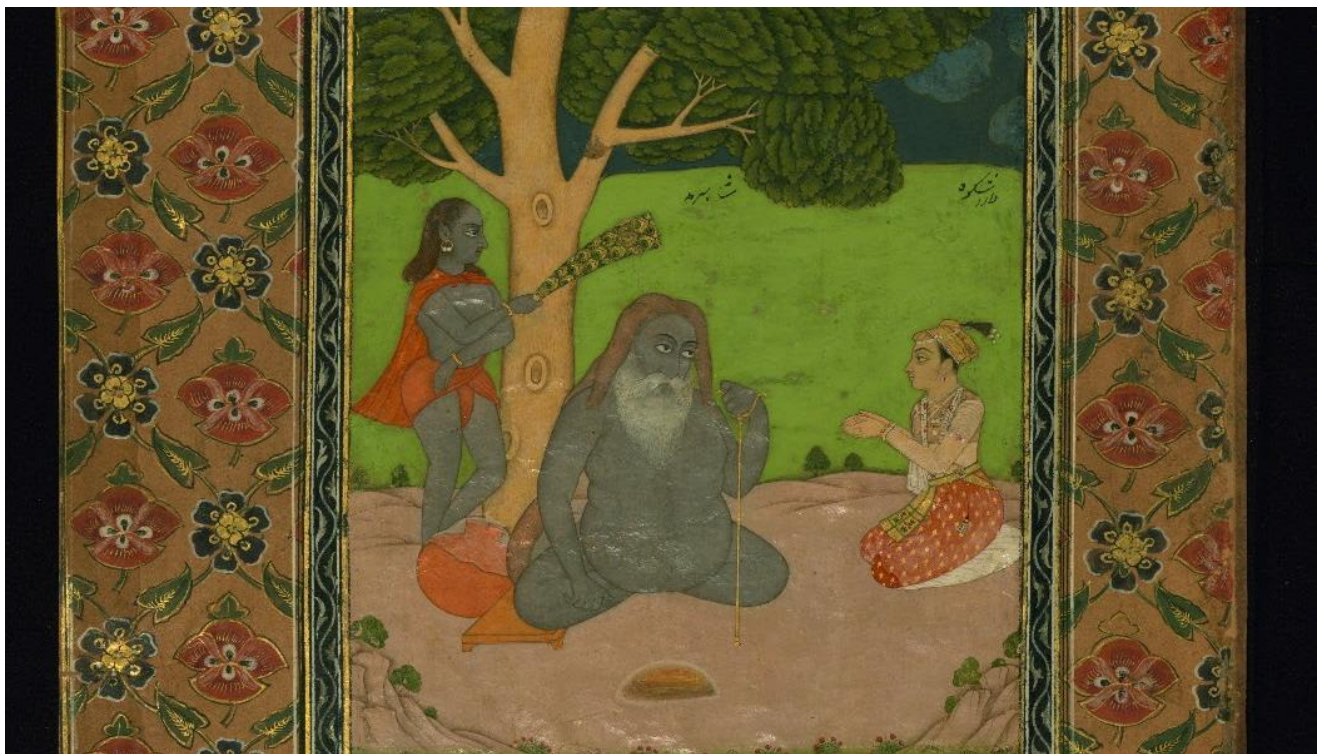
Aceasta nu era o metaforă. Sarmad și-a abandonat viața de negustor și, împreună cu Abhai Chand, s-a dedicat căutării adevărului spiritual în multele tradiții religioase din Asia de Sud. Unul dintre primii lui pași a fost acela de a nu mai purta haine, în dorința de a imita pe sfinții goi ai hinduismului. Așa cum a spus Sarmad: "Costumul acoperă urâtenia / Celui lipsit de valoare i se acordă darul goliciunii." Cu toate că renunțase la îmbrăcăminte, Sarmad era un om cu multe măști. Mulți dintre contemporanii săi au raportat că el s-a convertit la islam, iar una din poeziile sale sugerează că a devenit hindus. Din contra, scrierile sale batjocoresc aceste credințe: "Întunericul domnește în Ka'aba și în templu / vino în valea fericită a sineului / unde

doar o singură culoare prevalează." Toate religiile par să-i atragă interesul; dar nimeni nu va scăpa de criticile sale.

Dara

Știrile despre un străin în nud, plin de învățături exotice, au călătorit repede, iar Sarmad a adunat în juru-i mulți ucenici, inclusiv prințul Dara Shikoh (1633-1659), probabil moștenitorul tronului Mughal și fiul favorit al împăratului Shah Jahan. Dinastia dominantă a Imperiului Mughal era musulmană, dar majoritatea subiecților săi nu erau: Asia de Sud fiind un loc de mare diversitate religioasă, cu hinduși, creștini, zoroastrieni și alții care trăiau împreună. Fie din interes spiritual real, fie din calcule politice, Dara a sponsorizat dialogul interconfesional, cultivând o imagine a lui însuși, ca lider tolerant. Fiind un simbol viu al sincretismului spiritual, Sarmad l-a făcut curios pe Dara, care a invitat înțeleptul evreu-musulman-hindus la curtea sa.

Spiritualitatea eclectică a lui Sarmad și a ucenicilor săi nu era prea atractivă pentru alți observatori, inclusiv călătorii europeni din India. François Bernier, medic francez la curtea imperială, a comentat că a fost "mult timp dezgustat" de nuditatea lui Sarmad. Niccolo Manucci, un diplomat italian, a susținut că Dara și Sarmad au fost niște atei care au încercat să manipuleze credincioșii. Desigur, în țările de origine ale lui Bernier și Manucci, un mistic evreu gol nu ar fi ajuns mai departe de ușa casei sale înainte de a fi arestat, dacă nu ars pe rug. Faptul că Sarmad a reușit să-și răspândească învățăturile timp de zeci de ani, mărturisește libertatea relativă a religiei oferită în Asia de sud la acea vreme.



Și totuși, această libertate avea limite. Prin aderarea la cercul lui Dara, Sarmad a trecut linia, de la religie la politică. Dara nu a fost singurul candidat la tron; fratele său Aurangzeb a căutat să devină el însuși împărat. În timp ce Dara și-a construit rețeaua politică în jurul ideii de

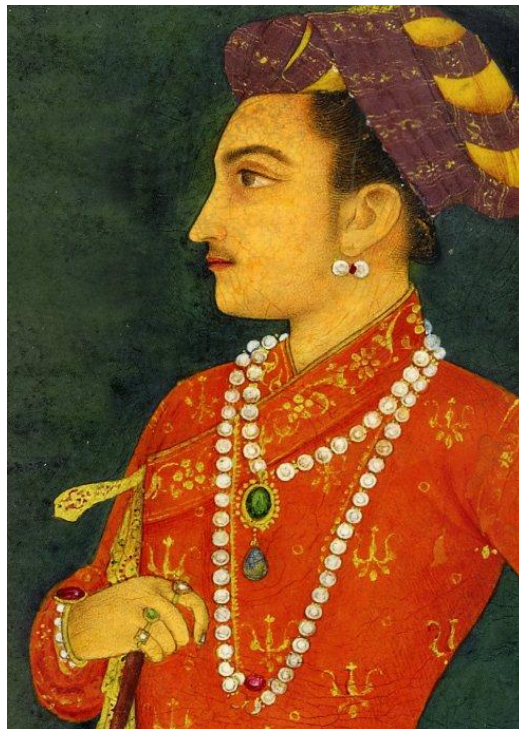
toleranță, Aurangzeb a apelat la clericii ortodocși musulmani și a condamnat flirturile lui Dara cu alte credințe. Într-un scurt război civil, Aurangzeb a zdrobit forțele lui Dara pe câmpul de luptă și l-a executat pe Dara în 1659. Noua sa administrație a lichidat foștii susținători ai lui Dara, inclusiv pe Sarmad. Povestirile despre procesul și execuția sa sunt neclare, dar este cert că a fost decapitat în 1661, aparent pentru erezii, dar poate și pentru legăturile sale cu Dara. Aurangzeb apare adesea în istoria Indiei ca fiind o figură finală a intoleranței islamice, responsabilă nu numai pentru moartea lui Sarmad, ci și pentru reprimarea Sikhilor și impunerea de taxe asupra non-musulmanilor. Cu toate acestea, mulți musulmani indieni au fost și rămân fascinați de învățăturile lui Sarmad. Mormântul său, situat lângă o importantă moscheie din Delhi, este un loc de pelerinaj.

Sarmad, totuși, a rezistat identificării cu orice crez particular. Etichetarea lui ca martir sufi face o nedreptate spiritului său cosmopolit. De asemenea, umbrește iudaismul care a rămas partea centrală a spiritualității sale. În ultimii ani, savanții au arătat că Sarmad a rămas cufundat în învățăturile Cabalei Lurianice, chiar dacă și-a dezvoltat propriul amestec de misticism idiosincratic. Dovezile acestei teorii apar într-o enciclopedie religioasă mondială persană compusă în India în anii 1650: Dabastan-e Mazaheb. Sarmad și Abhai Chand au contribuit la secțiunea despre iudaism, oferind versiunea legendei despre Geneză, înflăcărată de ideile cabalei.

Chiar dacă Sarmad a împrumutat elemente de la islam și hinduism, el a fost un ambasador al iudaismului, răspândind doctrinele lui Luria acolo unde nu au fost niciodată predate. S-a alăturat unei noi ramuri a spiritualității evreiești în vechile tradiții religioase ale Asiei de Sud. El a fost precursor al acelor evrei atrași de hinduism, budism și alte credințe, îmbogățindu-le cu propriile moșteniri spirituale.

**

Adrian Grauenfels





Gustav Mahler - Cântecul copiilor morți

Originalul **Kindertotenlieder** (Chants pour des enfants morts) a fost un grup de 428 poeme scrise de Friedrich Rückert între anii 1833-1834 într-o explozie de durere după boala și moartea a doi dintre copiii săi. Karen Painter (profesor de muzicologie la Universitatea Minnesota) descrie astfel poemele: "Poemele lui Rückert despre moartea copiilor au devenit documente singulare, aproape obsesive ale efortului psihologic de a face față acestei pierderi. În variante mai noi, poemele lui Rückert încearcă o resuscitare poetică a copiilor, dar mai presus de toate, poemele sale propun o acceptare liniștită în fața destinului și o conștientizare pașnică".

Frederich Rückert – Cântecul copiilor morți

Viața lui **Gustav Mahler**, are câteva etape distincte, aici vom pomeni despre primii ani ai relației cu soția sa, Alma Mahler, anii când i s-au născut cele două fete; în 1907, cea mare, Maria Anna moare bolnavă de scarlatină. A fost o tragedie care a afectat profund familia Mahler: Alma se cufundă în depresie și își găsește consolarea alături de arhitectul Walter Gropius, iar Gustav face ședințe de psihoanaliză alături de Sigmund Freud, care este uimit de inteligența lui Mahler.

Premonitoriul, Mahler selectase poeme ale lui Rückert, pentru care a compus muzica între anii 1901 și 1904. Mahler a compus un ciclu de 5 lieduri pentru voce și orchestră intitulat "Cântecul copiilor morți" "Atunci când am compus acest ciclu, am încercat să mă pun în locul unui părinte căruia i-a murit copilul. Când într-adevăr s-a întâmplat chiar mie asta, nu cred că aș mai fi putut să scriu aceste lieduri.", s-a confesat Mahler.

Cântecul este scris în stilul romantic al lui Mahler, iar textele reflectă un amestec de sentimente: durerea, resuscitarea fantezistă a copiilor, refuzul dispariției lor premature. Cântecul final se termină într-o cheie majoră și o stare de transcendență. Lucrarea a avut premiera la Viena, la 29 ianuarie 1905. Friedrich Weidemann, un bariton principal la Opera de la Viena, a fost solistul, iar compozitorul a condus orchestra. Sala a fost selectată ca fiind relativ mică, compatibilă cu intimitatea genului de lied, iar orchestra a fost o orchestră de cameră formată din muzicieni de la Filarmonica din Viena. În ceea ce privește performanța lucrării, compozitorul a scris că "aceste cinci melodii sunt destinate ca o unitate inseparabilă, iar continuitatea lor nu ar trebui să fie împiedicată".

Morala acestor lieduri este că "Moartea este grea, dar iubirea este mult mai puternică". Oferim traducerea celor 5 poeme, în limba română.

I

Acum soarele se va ridica, atât de strălucitor
De parcă nu s-ar fi întâmplat nimic în trecuta noapte.
Mi sa întâmplat doar o nenorocire, mie.
Iar soarele strălucește pentru toată lumea.

Nu trebuie să îmbrățișezi noaptea în tine,
Trebuie să-o scalzi în lumina veșnică.
O lumină mică a ieșit de sub cortul meu.
Fii binevenită !
O lumină a bucuriei, în această lume.

II

Acum văd de ce flăcările atât de întunecate
Ce mi le-arunci din ochi, în fiecare clipă
Fac la un loc, o strașnică privire
În care toată forța ta, e concentrată.

Dar n-am ghicit, pentru că o ceață m-a învăluit,
Țesută de destine orbitoare,
Această rază te-a purtat deja acasă,
Acolo, de unde pornesc toate razele

Voiam să-mi spuneți, prin lumina voastră:
"Am vrea să rămânem în permanență lângă tine!
Dar acest lucru ne este refuzat de soartă."

Uitați-vă la noi, pentru că în curând vom fi departe!
Ce este pentru tine numai ochi în aceste zile
În nopțile viitoare, nimic vor fi,
decât îndepărtate stele.

III

Când mama ta
Apare în prag de ușă,
Și îmi întorc capul,
Pentru a o vedea,

Nu pe fața dânsei
Cade prima mea privire
Ci pe locul,
Cel mai aproape de prag,
Unde ar fi fața ta cea dragă,
Tu pășind, radiând cu bucurie,
Ca și în alte dăți, fetița mea.

*

Când mama ta
Apare în prag de ușă,
În lumina lumânărilor,
Pentru mine întotdeauna
E ca și cum ai însoți-o
Ascunsă în spatele ei,
Ca și înainte,
când intrai în cameră!

O, tu, carne din carnea mea,
Ce apariție fericită...
Și cât de repede s-a stins!



IV

Adesea cred că s-au plimbat, au mers pe jos,
Curând se vor întoarce acasă.
Este o zi frumoasă, să nu-ți fie frică,
Ei sunt duși la o lungă plimbare.

Dar da, au mers doar pe jos,
Și acum vor merge acasă.
O, nu-ți fie frică, este o zi frumoasă,
Au făcut doar o plimbare pe acele înălțimi.

Au plecat ceva mai înaintea noastră,
Și nu doresc să se întoarcă acasă,
Îi vom ajunge din urmă, pe culmi,
În lumina soarelui,
Ziua este minunată pe aceste vârfuri.

În acest timp, prin această ploaie torențială,
N-aș fi trimis copiii afară.
Au fost luați cu de-a sila afară,
Nu am putut spune nimic!

În acest timp, prin această furtună,
N-aș fi lăsat niciodată copiii să iasă
Mi-ar fi fost teamă că s-ar îmbolnăvi;
Acum, astea-s doar gânduri deșarte.

În acest timp, prin această furtună,
N-aș fi trimis copiii afară.
Am fost îngrijorat că vor muri mâine;
Acum nu mai trebuie să-mi fac griji.

Prin această vreme, prin acest duș, prin această furtună,
Ei se odihnesc în casa mamei lor,
Înfrișoși de furtună,
Protejați de mâna lui Dumnezeu.

În acest moment, prin această groază!
N-aș fi trimis nicicând copiii afară!
Ei au fost duși fără voce
Și nu am putut face nimic!

Text introductiv și traducere: Adrian G



Biblia, o muză pentru arte

În vederea mea istoria este o știință imprecisă. Ea este transmisă prin ochii unor martori și apoi preluată de comentatori care prin firea lucrurilor sunt subiectivi, sau vânduți unei oarecare ideologii. În final, adevărul istoric este manipulat ca să satisfacă consumatorul. Filozofia iudaică postulează imperfecțiunea oricărei percepții prin zicerea: "Ce vedem de aici, nu vedem de dincolo". Exemplele abundă dar nu voi merge mai departe de câteva pilde luate din Biblia ebraică. Dumnezeu face universul, cerul și pământul, oameni și animale. Îi lasă în voia lor să populeze o planetă special făcută ca să susțină viața și răspândirea ei. Dar, foarte curând lucrurile se complică. Omul e izgonit de rai și silit să lupte cu natura și capcanele existențialiste. Din acest moment povestea biblică, credința întregă, se fărâmă într-o saga care abundă cu defecțiuni. În numai câteva generații omul demonstrează falsitate, minciună și stricăciune morală care îl fac pe D-zeu să decidă că "omul e o carne păcătoasă" care va trăi numai 120 de ani. Nemulțumit de creația sa, D-zeu planifică un prim genocid, va inunda planeta distrugând omul și tot ce este viu. Îl alege pe Noe cu familia sa și câteva animale utile (țânțarul fiind inclus, după cum vom afla în finalul poveștii), și îi cere să construiască o corabie, astfel sunt salvați și vor continua specia umană. Urmașii lui Noe produc noi generații și triburi care nici ele nu împlinesc exigența morală a creatorului. Noe va trăi 350 de ani după potop, în ciuda regulii stabilite anterior. Un trib așezat în Cnaan, între Sidon la nord și Gaza în sud, Sodoma la est, atrage atenția creatorului. Toate triburile se trăgeau din Sem și vorbeau aceeași limbă. Urmașii lui Sem au dat peste o câmpie în care se putea construi un turn-cetate din cărămidă, înalt până la cer, în care să locuiască toți "ca să nu fim împrăștiați pe toată fața pământului". Ei construiesc turnul și vorbind aceeași limbă, pun baza unui destin necontrolabil care îl supără pe creator. Acesta încurcă limbile și împrăștie locuitorii Babilonului în cele 4 vânturi. Istoria înregistrează și alte inadvertențe cum ar fi că Sem în vârstă de 100 de ani naște un fiu, la numai doi ani după potop. După câteva generații, apare în scenă Avram (ulterior părintele evreilor) care se circumcide la 99 de ani, devine primul evreu și "tată multor neamuri" după cum negociază cu D-zeu. În sfârșit, creatorul ia o decizie majoră: Avraam și copiii lui vor genera poporul ales care vor duce codul, legământul, mai departe. "Veți locui în Cnaan și eu voi fi Dumnezeul tău și al seminției tale". Dar poporul ales are mereu căderi, va ajunge în sclavie, apoi va fi eliberat de profetul Moshe care capătă de la D-zeu tablele legii, sus pe muntele Sinai, cât și alte cadouri ale religiei monoteiste: limbile semitice, alfabetul ebraic și scrisul, un calendar lunar precis, un set de norme de conduită civilizată.

Raphael - Moshe și poporul său

Această conduită este profanată de poporul ales, care în lipsa unor norme etice, se lasă orbit de tentații și va fi pedepsit pentru desfrânare și pentru homosexualitate, așa cum găsim în legenda despre cetățile Sodoma și



Gomora, aflate la sud de Marea Moartă. În capitolul Geneza (19: 1-26), Avraam aude că nepotul sau Lot a fost luat prizonier iar regele Sodomei, Bera, a fost jefuit de supușii săi. Dumnezeu apare în fața lui Avraam: "Voi distruge Sodoma și Gomora, pentru fărădelegile care se întâmplă în cele două cetăți". Avraham, amintindu-și că nepotul sau Lot este în Sodoma, se târguie cu Dumnezeu: dacă vor fi zece dreپți în Sodoma, să nu-l pedepsească pe Lot împreună cu ceilalți păcătoși. Așadar doi îngeri sunt trimiși la Sodoma în căutarea unor oameni dreپți. Ei au fost primiți în casa lui Lot, care le-a dat de mâncare. Înșă, sodomiiții, auzind că Lot a găzduit niște străini, au venit la casa lui ca să-i facă prizonieri pe cei doi îngeri, dar aceștia îi orbiră pe toți cei care veniseră la poarta casei lui Lot. Îngerii au luat pe Lot și pe soția sa, pe cele două fiice ale lor și au plecat din Sodoma, care începuse a fi acoperită de o ploaie de pucioasă și foc. Femeia lui Lot, care a privit curioasă în urmă, ignorând sfatului îngerilor, a fost prefăcută într-un stâlp de sare.

Guercino - Lot si fetele lui



Aceste fascinante porțiuni din Tanah au inspirat timp de milenii pleiade de artiști, scriitori, pictori, sculptori și compozitori care au imaginat și creat capodopere bazate pe legendele Genezei.

Multe din legendele Bibliei sunt confirmate de arheologie sau pomenite și de alte religii (potopul de pildă). De excepție este distrugerea și jaful Ierusalimului în anul 70AD, eveniment cioplit în piatră de romani și în paralel minuțios descris de cronicarii timpului cum ar fi Suetonius *, Josephus Flavius sau Tacitus. Scrieriile acestor trei observatori demonstrează alterarea adevărului istoric după cum dictau interesele vremii. La bază avem ideea larg circulată că Roma antică stă în fruntea unui imperiu rău famat, așa cum scria în manuale, până în secolul XIX. Dar un studiu modern al administrației romane în provincii, susține faptul că Romanii aduceau pace și progres în provinciile cucerite. Cuceriiții înșiși apreciau beneficiile aduse de "pax romana". Rabinul Simon Ben Yohai, în contrast, se opune vehement: "Tot ce au instituit Romanii servea necesitățile Imperiului. Au înființat piețe ca să plaseze prostituate în ele, băi pentru plăcerea lor, poduri ca să colecteze taxe pe drumuri". O lucrare excepțională, datorată istoricului Zwi Yavetz, discută credibilitatea însemnărilor lui Josephus care servea la curtea cezarului Titus. În scrierea sa "Războaiele Iudeilor", Josephus îl descrie pe Titus a fi milos și generos. Dar realitatea descrisă de ceilalți istorici este opusă: romanii au dat foc Ierusalimul și l-au jefuit cu maximă cruzime. (Motivul nedeclarat al falsului: Josephus spera să fie numit de cezar guvernatorul Iudeei). Ajung la legenda țânțarului promisă:

Titus este pomenit în sursele evreiești împreună cu epitetul "Titus cel rău". O scenă deosebit de crudă este cea a jefuirii Templului. Vicleanul Titus ia în derâdere și insultă cerul: "Unde este Dumnezeu lor, stânca în care ei cred?" Întră în lăcășul sfânt ducând de mână o prostituată, împrăștie sulurile legii pe podea ca să comită peste ele păcatul cu femeia aceia. Apoi ia o sabie și taie perdeaua, a făcut din ea o boccea și a umplut-o cu toate vasele sanctuarului pe care apoi le-a expedit cu o corabie spre Roma, ca să-și arate triumful... O furtună care amenință corabia se pornește pe mare. Titus spune: "Se pare că puterea Dumnezeului acestor oameni se simte doar pe mare. Dacă este așa de puternic, să vină pe uscat, acolo să se lupte cu mine". O voce se auzi din cer: Pacătosule, fiu de păcătos... Am în lumea mea o mică creatură numită țânțar... Vino pe uscat să te lupți cu ea. Titus debarchează, un țânțar îi intră într-o nară și timp de 7 ani îi va bâzii în creier fără milă. Într-o zi, trecând pe lângă un fierar, se oprește auzind zgomotul ciocanului. Titus spune: "văd că există o soluție". Așa că în fiecare zi îi aduceau un fierar care ciocănea de zor în fața sa. Dacă omul nu era evreu era plătit cu patru zuzi, dacă era evreu era destul ca plată, să vadă suferința dușmanului său. Povestea s-a repetat timp de 30 de zile... după care creatura din capul lui Titus s-a obișnuit cu zgomotul. La moartea sa Titus spune: "Incinerati-mă și împrăștiați cenușa mea peste 7 mări, încât Dumnezeul evreilor să nu mă găsească și să mă aducă la judecată".

* *Suetonius - Gaius Suetonius Tranquillus (69-122 AD) a scris biografii pentru 12 cezari.*

AG

Mircea Dinescu - Curajul cuvintelor



Se pare că post modernismul a început mult mai devreme decât socotim. Pictorul francez Toulouse Lautrec, de pildă, se lasă de pictură (în jur de 1870) că să se dedice, câțiva ani, vânatului și bucătăriei. Rezultatul este o carte de excepție, (The art of cuisine) conținând rețete extraordinare, ilustrată cu desene de animale, menuuri și reclame culinare care ne arată că arta poate transcende fără granițe. În Israel, ne-au vizitat recent poetul Mircea Dinescu și soția sa cu care am avut plăcerea unei minunate seri de poezie, gastronomie și voie bună cu care ne-a obișnuit doamna Doina Meiseles, perfecta amfitrioană a unor întâlniri culturale și culinare fără de egal. Dinescu este fără îndoială un personaj complex, un poet șarmant, lucid, care alege fără multă ezitare să citească (privindu-te peste ochelari) din poeziile sale scurte, acide, dar pline de o malițioasă și nedisimulată critică. La voce, aduce aminte de regretatul Mircea Crișan care ne salva, cu glume și un umor iscusit ascuns printre rânduri, sufletele torturate în anii comunismului despot, instalat în România anilor 70 și 80. Câteva volume de poezie (în versuri) bine temperate, bine rimate, pline de îndrăzneală fățișă, sau altele de o revoltă declarată, ne vor delecta auzul și setea de cunoaștere a unui gen protestatar puțin folosit de poetul israelian de limbă română.. Dinescu s-a născut la Slobozia în 1950, în zodia scorpionului, zodie care explică în exces ascuțimea și ritmul scrisului său. A studiat la Facultatea de Jurnalism a Academiei de Științe Social-Politice „Ștefan Gheorghiu” . Debutază cu poezie în 1967, în revista Luceafărul, iar în 1971 volumul "Invocație nimănu", (1971), este distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut. Este redactor la Luceafărul (1976-1982) și România literară (1982-1989). Talentul său literar este remarcat de critică și încununat cu numeroase premii literare (Premiul Herder, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru Poezie, Premiul Academiei Române pentru Literatură ș.a.). În urma interviului acordat în februarie 1989 lui Gilles Schiller (pseudonimul lui Jean Stern) și publicat în cotidianul Libération, în care atacă regimul Ceaușescu, este supus arestului la domiciliu și i se ia dreptul de semnătură. A fost prezent în studiourile Televiziunii Române în timpul revoluției din 22 decembrie 1989. După revoluția din 22 decembrie 1989 este președintele Uniunii Scriitorilor

(1990-1993). Înființează revistele de satiră politică Academia Cațavencu (1990), Plai cu boi (2001) și Aspirina săracului (2003). După spusele dânsului este o prezență activă, editează ziarul Cațavencii și are constante intervenții critice, televizate și publicistice. Conduce două restaurante, unul în București despre care un critic local (Dan Alexe) ne avertizează :

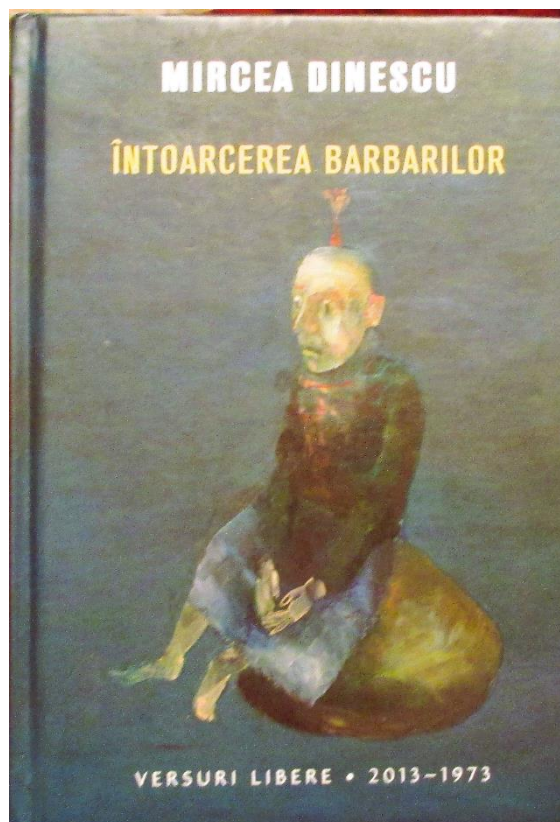
"...restaurantul lui Mircea Dinescu, în centrul vechi din București, poartă un nume furat din Cioran, "Lacrimi și Sfinți".

Sigur, Dinescu, cu traiectoria lui încâlcită, e un personaj ciudat. E un poet de care se îndrăgosteau toate liceenele în vremea lui Ceaușescu . "Proprietarul de poduri", a apărut după revoluție ca proprietarul unui debarcader la o moșie pe Dunăre. Dar și Gérard Depardieu are restaurant și podgorii. Hai să vedem cum e la Dinescu..... dăm note bune decorului (kitsch minimalist de bun gust, cu berze și porci din Lego pe pereți) și numelor mâncărilor, de genul: Barza torturată, sau tigiăia cu măruntaie, momițe, creier, etc (numită Brigada de Moravuri)." La celălalt sediu, la conacul de pe malul Dunării, Dinescu se ocupă el însuși de prepararea bucatelor. A inaugurat în comună doljeana Cetate, un conac care a primit numele de „Port Cetate”, acolo poetul a organizat mai multe spectacole și festivaluri. Conacul are cramă și oferă servicii de masă și cazare, devenind una din atracțiile turistice și culturale ale zonei. Dar să revenim la poeziile citite de maestru în această seară magică. Pe masă se zăresc volumele: " Colierul din bomboane de colivă", Cele mai frumoase poezii", "O beție cu Marx", "Moartea citește ziarul", "Întoarcerea Barbarilor". Suficient material pentru o delectare de lungă durată care acoperă circa 30 de ani de poezie protestatară. Există aici poezie politică, o poezie bășcălie, o poezie a revoltei, o poezie aluzie așa cum gasim în "Doamne - Ferește" din volumul "Moartea citește ziarul", *carte imposibil de publicat în 1989, deci apărută la Amsterdam în Olanda:*

Doamne-Ferește

*Istoria parcă ne duce-n burtă
și parcă a uitat să ne mai nască,
preafericiții cu privire scurtă
sorb borșul dogmei ce le plouă-n bască,
făcând spre lucruri zilnic reverențe
căci cine știe ce episcop doarme
în polonic, în coșul pentru zdrențe,
în țevile acestor triste arme
unde Nebunul își clocește crima
și ne omoară fiindcă ne iubește,
când ne e foame desenează pește,
când vine frigul arestează clima,
opriți Istoria-cobor la prima
opriți la stația Doamne-Ferește*

**



Avem aici un logos fără de oprire, o călătorie într-o lume unde rațiunea doarme, "nebunul" își omora supușii prin iubire, foamea era hrănită cu lozinci despre "victoriile socialismului", și cât curaj au cuvintele poetului care pune pe hârtie aceste gânduri înainte de revoluție, încă pe timpul marelui "Conducător". Iată și o minunată satiră în poezia numită "Salon de Toamnă" (fragment):

*...Dumnezeu-pictorul
deschide o expoziție impresionistă în zidul jilav
(mici pete neînramate, voluptoasă igrasie ce-l excită pe Manet)
de care nici popa nici primarul dornic de ceremonii
n-au habar
altfel, de bună seama, s-ar fi
tăiat o panglică
s-ar fi rostit discursuri ar fi gălăit șampania
și critica și-ar fi ros ciolanul ei roz,
aici la zidul săracului.*

**

Ne despărțim cu regret de perechea Dinescu sorbind, nu din "Ultimul ceai", ci dintr-un vin roșu, ca un sânge al trecutului comun celor care au plecat și celor care au rămas, cei care au luptat și cei care nu, care au scris și citit, sau numai criticat, pasivi sau taceți, cu toții îndrăznind trecerea prin experiența ultimativă oferită omului care se numește viață, poezie și apoi tăcere.

Ultimul ceai

*Întîi ți se dă corpul doar ție cu chirie
pînă pricepi că-s sute de locatari în el,
penibil ca o gloabă ce intră-n fierărie
c-ar vrea dintr-o potcoavă să-și toarne un inel,
o să te joci o viață de-a butler-ul cu lordul
ce lenevește-n vena aortă și-n buric,
te duci la spițerie că te trimite cordul
să-i iei anticolivă și prafuri antidric,
o să-ți păzești vezica și-o să te-nchini fățarnic
cînd treci pe lîngă sfînta ta boală de plămîni
și țucălar, și moașă, și bonă, și paharnic,
copil din flori al piesei Slugă la doi stăpîni,
o să-ți petreci la groapă ciolanele auguste
cu morga unei rude sosite din Shanghai
și-or năvăli săracii pe tine să îți guste
esența translucidă din ceștile de ceai...*

**

Adrian Grauenfels
2018

Toulouse Lautrec - șef bucătar

Marile muzee din lume, albumele de pictură, istoria artei, toate îl prezintă pe Toulouse Lautrec a fi un mare pictor, un poet al Parisului, un om pentru care pictura este stilul său de viață. Arta de a trăi. Puțini știu că pe lângă pasiunea pentru pictură artistul lovit de boală, se retrage din viața sportivă a familiei sale bine situate, ca să adere la noi pasiuni. Nu va renunța la plăcerile vieții: Femeile pe care le folosea ca model devin metresele lui, aprecia alcoolul, adora caii pe care îi picta cu vibrație și emoție, ca în cele din urmă să adreseze cu entuziasm și geniu arta culinară. Lautrec inventează noi rețete, pictează meniuri. Imaginează farfuria restaurantului și bucatele preparate a fi o creație artistică holistică, ca un poem, sau

ca un balet. Întâmplarea face ca Lautrec să fie prieten din copilărie cu Maurice Joyant, proprietarul galeriei de Artă din Paris în care celebrul Teo Van Gogh îl precedase.



Anii pe care cei doi îi petrec în cartierul Montmartre consolidează prietenia lor, faima lui Lautrec crește și se răspândește, iar Joyant îl va proteja, ca după moartea pictorului să devină administratorul moștenirii sale culturale. Joyant pune pe roate marele muzeu Toulouse Lautrec din Albi care găzduiește majoritatea operelor găsite în studioul său, după decesul artistului.

Legăturile zilnice dintre acești bărbați erau bazate pe dragostea pentru mâncare și rafinamentul culinar. Bucătăria îi leagă și consolidează prietenia lor. Joyant notează și strânge scrupulos rețetele pe care cei doi le inventau. Lautrec desena cu pasiune meniuri, oameni așezați la mesele restaurantelor, chelneri, tipărea invitații la degustări culinare. Rezultatul acestor experimente este o evocare a timpului, pe care azi o numim " La Belle Epoque". Lautrec gătește și pictează, își tratează amicii apropiați cu o delicată numită "Porumbel cu măslina". Invenția sa a rămas celebră în bucătăriile pariziene. Când antipatiza pe cineva spunea: "Cutare... nu merită să guste din Porumbelul meu cu măslina și nu va ști niciodată ce pierde". Lautrec plănuia mese întregi, decorația lor și armoniza felurile servite. Este celebră invitația sa la un dineu cu mâncare din cangur, în memoria unui animal care boxa la circ. În casa primitoare a amicului Natanson, Lautrec crea o atmosfera dementială, ba chiar intoxica elita Parisului cu moda unui nou cocktail culinar. Era mândru pe abilitatea sa de a găti și improviza noi rețete. Cei doi amici notează scrupulos felurile create, iar Lautrec călătorind prin Londra, Spania, Belgia aduce noi idei, gusturi sau băuturi necunoscute francezilor.

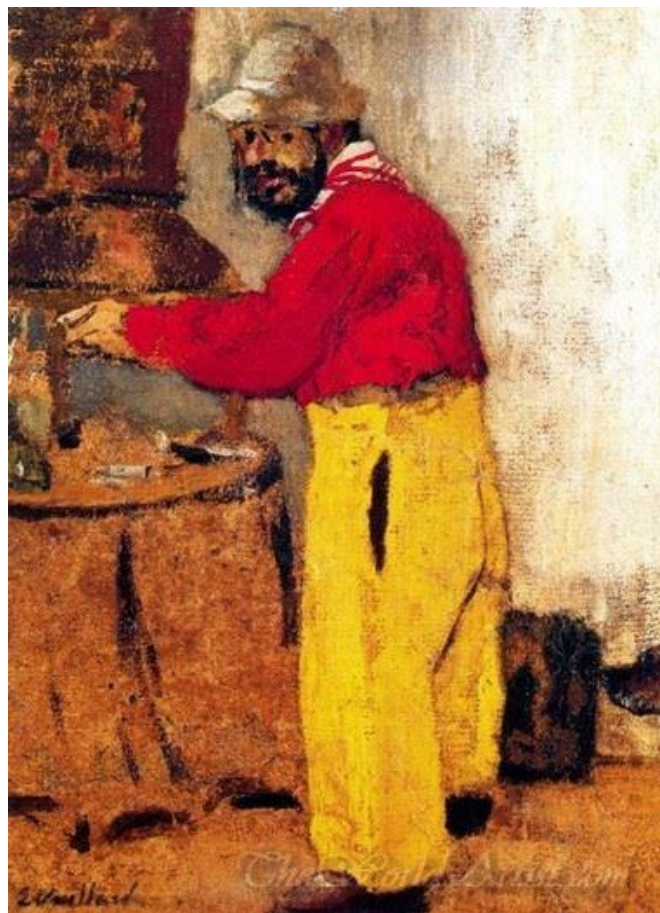
Ardoarea, curiozitatea fac din el un bun vânzător, calitate la care se adaugă talentul sau în bucătărie. La vremea aceea cina burgheză era o ceremonie importantă, serios tratată în toate detaliile. Era o ocazie de socializare, de a schimba idei și de a spori plăcerea companiei. Desigur dragostea pentru hrana de calitate era în focarul tuturor. Părinții și rudele lui Lautrec păstrau vinuri timp de generații, brânzeturile se maturizau în pivnițe, felurile servite erau bazate pe

tradiții vechi de generații. Lautrec observă că un bun patron nu lasă masa pe seama servitorilor ci devine direct interesat în cea ce se întâmplă la cină. În plus, Lautrec introduce obiceiul festivității culinare, el servește rețetele sale însoțite de desene, litografii care acompaniază un menu elaborat, estetic, vesel și potrivit ocaziei.

Uneori pleca cu Joyant în Normandia unde vânau și pescuiau. Se întorceau cu picturi și vânat de care Lautrec era mândru, în aceeași măsură. Vuillard îl pictează aplecat peste cuptorul la care prepara carnea. Din păcate o mare parte din desene și schițe erau trimise în focul sobei după o masă copioasă.

Vuillard - Lautrec la soba sa

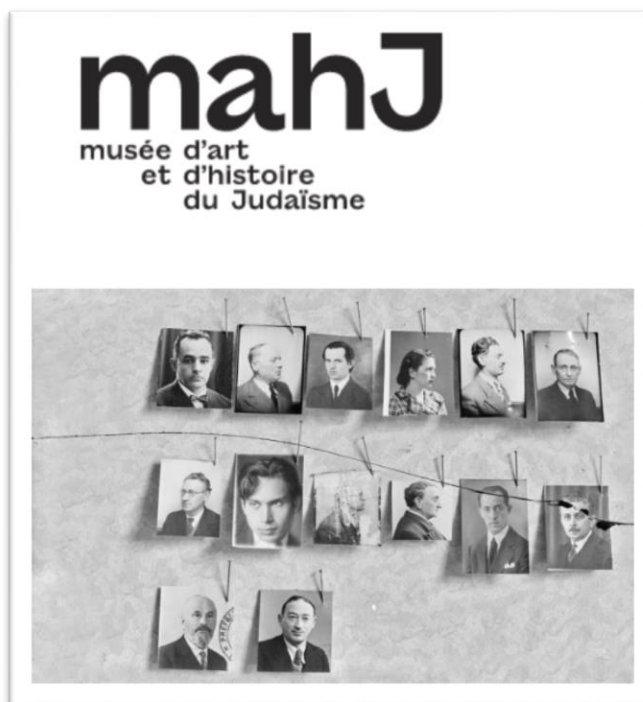
Joyant scrie despre aceste aventuri: "În jurul lui Lautrec, farfurii, sosuri și idei proliferază indiferent dacă e în Londra, Paris sau Arcachon". Când călătoreau pe mare, cei doi apăreau căptușiți cu lobsteri, ulei de măsline, pești proaspeți. Sala cazanelor devenea o bucatrie ad hoc. Ei împărțeau plăceri subtile cu toți cei aflați pe vapor, erau niște pirați moderni ai gustului împărtășit fără bariere sociale. Lautrec se bucură de această fericită existență ceva mai mult de 10 ani. Epiuzarea și alcoolul produc crize frecvente, iar familia îl spitalizează forțat. Bunul amic Joyant îl susține moral, îl obligă să picteze și să refacă celebritatea sa de pictor. La moartea sa în 1901 familia încredințează lui Joyant sarcina de a proteja moștenirea marelui artist.



Mulți care l-au cunoscut au povestit despre secretele sale culinare. Un poet simbolist, Paul Leclercq ne dezvăluie puțin:

" Lautrec era atent la timpul necesar gătitului, la calitatea untului și al mirodeniilor, prefera gătitul prelungit la foc mic la care aduga vin Burgundy despre care spunea că îl simte ca pe coada unui păun în gură". Era un cunoscător al vinurilor și al licheurului de fructe. Să prepare la perfecțiune un picior de oaie lua 7-8 ore. Rețetele lui Lautrec au găsit un deosebit ecou în bucătăria cultă franceză. Era firesc să se găsească cineva care să lege moștenirea culinară Lautrec și arta desenului culinar Lautrec într-o carte. "The Art of Cuisine " a fost tipărită în Elveția în 1966 la editura Crescent. Am ales două rețete originale pentru cititorul care dorește să refacă gustul lui Toulouse Lautrec așa cum era el la finele secolului XIX.

Expoziția Hersh Fenster și shtetelul pierdut din Montparnasse



Expoziția „Chagall, Modigliani, Soutine ... școala Paris, 1905 -1940”, (deschisă la mahJ până la 10 Octombrie 2021) aduce un omagiu lui Hersh Fenster (Baranow, 1892 - Paris, 1964), jurnalist și scriitor idiș, autor al volumului "Undzere farpaynikte kinstler" (Artiștii noștri martiri), publicată la Paris în anul 1951. Atât un memorial, cât și o carte de artă, această lucrare urmărește traiectoria a 84 de artiști evrei de pe scena franceză care au murit între 1940 și 1945. Printre ei: mulți pictori, sculptori, ilustratori, bărbați și femei, a cărui muncă a fost întreruptă prematur și uneori distrusă.

Întorcându-se la Paris în 1945, Hersh Fenster a adunat timp de cinci ani mărturii și fotografii despre acești artiști, unii celebri, precum Chaïm Soutine și Otto Freundlich, alții mai puțin, precum Étienne Farkas și Jacob Macznik. Toate aparțin aceluși curent numit criticul André Warnod, în 1925, „Școala din Paris”. Opera lui Hersh Fenster, scrisă în idiș, prefațată de Chagall, nu este nici mărturie istorică, nici opera unui istoric de artă, dar ne face cunoștință cu o lume dispărută. Se încadrează în categoria „cărților de amintiri” publicate după război pentru a depune mărturie despre anihilarea Idiș-landului. În felul său, Fenster salvează astfel „shtetl-ul artiștilor din Montparnasse” de la uitare. Expoziția ilustrează personalitatea lui Fenster prin arhivele sale și permite vizitatorilor să descopere lucrările lui David Brainin, Étienne Farkas, Alexandre Fasini, Jules Gordon, Jacques Gotko, Samuel Granovsky, Jane Lévy, Jacob Macznik, Sigismond Sigur-Wittmann, Marcel Slodki, Abraham Weinbaum și Zber. Publicat în idiș în 350 de exemplare, albumul "Undzere farpainikte kinstler" a fost cunoscut doar de către persoane anterior inițiate.

Pentru artiștii martiri *

I-am cunoscut pe toți? Am fost la atelierele lor?

Le-am văzut lucrările de aproape sau de departe?

Dar acum mă opresc din viața mea și mă duc la mormântul lor necunoscut.

Ei me cheamă. Mă trag în groapa lor, eu nevinovatul - eu vinovatul.
Mă întrebă: unde erai? - Am fugit...
Eu au fost duși la dușurile letale și au gustat aroma propriei lor transpirație.
Apoi au visat picturile lor nepictate.
Au numărat anii în care nu au mâncat, au economisit și au așteptat
pentru a-și îndeplini visele - uneori cufundați în somn.
Găseau în memoria lor colțul copilăriei, unde luna încercuită de stele
anunța un viitor plin de claritate.

Tinerii se iubesc în camere întunecate,
iar iarba de peste munți și văi, fructele tăiate,
îmbibate în lapte, acoperite cu flori,
le-au promis grădina Edenului.
Mâinile mamelor lor, ochii mamelor îi însoțeau până la gară
pentru plecarea lor spre o glorie îndepărtată.
Îi văd: acum se târăsc în zdrențe, desculți pe cărări fără de cuvinte
Frații lui Israel, ai lui Pissaro, Modigliani, frații noștri -
conduși de fiii lui Durer, ai lui Cranach și ai lui Holbein,
la moarte în crematorii.

Cum aș putea, cum să vărs lacrimi?
A trecut mult timp de când erau secate, pline de sare, în ochii mei.
Uscați de răni, așa încât să pierd și ultima speranță.
Cum ar fi trebuit să plâng.
În timp ce în fiecare zi auzeam:
cum ultima scândură era smulsă de pe acoperișul meu, când mă epuiza
războiul pentru bucățica de pământ pe care am rămas în picioare,
în care, într-o zi mă vor depune.
Văd focul, norul de gaz care se ridică spre norul albastru înnegriindu-l.
Văd părul și dinții scoși.

Ei îmi aruncă înapoi paleta mea suferindă.
Sunt în deșert, în fața unor grămezi de cizme,
haine, cenușă și mocirlă și îmi rostesc kadishul în șoaptă.
Și în timp ce stau acolo, apar desenele mele - David pictează cu harpa în mână.
El vrea să mă ajute să plâng și să cânt versurile Psalmilor.
Este urmat de Moshe al nostru care spune:

"Nu vă temeți de nimeni, să vă odihniți pașnic,
până în ziua în care voi ciopli noi Legi pentru o lume nouă".
Ultima scânteie se stinge, ultimul corp dispăre.
Există liniște, deoarece înainte de noul Potop
mă ridic și mă iau după voi, iau drumul spre noul Templu
și aprind o lumânare acolo în fața imaginii Tale.

* *MARC CHAGALL, 1950 prefață la cartea lui Hersh Fenster, Undzere farpainikte Kinstler, Paris, 1951, tradus din idiș de Erez Lévy.*

Timpul și Spațiul

Atât Aristotel cât și Newton credeau în timpul absolut. Adică, ei credeau că intervalul de timp dintre două evenimente se poate măsura fără ambiguități și că acest timp ar fi același indiferent cine l-ar măsura, cu condiția să aibă un ceas bun. Timpul era complet separat de spațiu și independent de acesta. Majoritatea oamenilor ar spune că acesta este un punct de vedere de bun simț. Totuși, trebuie să ne schimbăm părerile despre spațiu și timp. Deși aparent noțiunile noastre de bun simț acționează corect când se tratează obiecte ca merele, sau planetele, care se deplasează relativ lent, ele nu mai acționează pentru obiecte care se deplasează cu sau aproape de viteza luminii.

Timpul este o mărime fizică abstractă. Durata de timp scursă între două evenimente poate fi definită pe baza unei mișcări uniforme (de exemplu deplasarea luminii între două oglinzi paralele, rotirea Pământului), sau și pe baza unui fenomen repetitiv (cum ar fi oscilația unui pendul gravitațional, a unui pendul elastic, a unui circuit LC, etc.). Prin această metodă se poate defini doar timpul pentru punctul din spațiu în care este plasat instrumentul de măsură (ceasul). Pentru alte puncte din spațiu este necesar să se stabilească mai întâi noțiunea de „simultaneitate la distanță” — un criteriu după care să se poată declara dacă două evenimente ce au loc în puncte diferite din spațiu sunt simultane sau nu.

Dintotdeauna timpul a fost un subiect important al filozofiei, artei, poeziei și științei. Există multe divergențe în legătură cu însemnătatea lui, din acest motiv este dificil de oferit o definiție a timpului care să nu ducă la controverse. Multe domenii folosesc o definiție operativă în care unitățile timpului sunt definite. Academicienii au o opinie diferită în ceea ce privește posibilitatea timpului de a fi măsurat sau încadrat într-un sistem de măsurare.

Dicționarul Oxford definește timpul ca fiind „procesul indefinit și continuu al existenței evenimentelor în trecut, prezent și viitor, privit ca o unitate”. O altă definiție de dicționar standard este „Un continuum nonspațial linear în care evenimentele apar într-o ordine aparent ireversibilă”.

Măsurarea timpului a ocupat de asemenea savanți și tehnicieni, și a fost o primă motivație în astronomie. Timpul este de asemenea o problemă de o mare importanță socială, având valoare economică („timpul înseamnă bani”), precum și o valoare personală datorită timpului limitat din fiecare zi și din viețile noastre. Unitățile timpului au fost făcute prin acord pentru a cuantifica durata evenimentelor și intervalele dintre ele. Evenimentele care se produc regulat și obiectele cu mișcare aparent periodică au servit dintotdeauna ca standard pentru unitățile timpului. Exemple sunt aparenta mișcare a soarelui pe cer și fazele lunii. Teoria Relativității aparține fizicianului Albert Einstein. La început a existat sub forma a 2 teorii: Teoria Specială a Relativității a apărut în 1905 și afirmă că viteza de "curgere" a timpului nu este aceeași în tot Universul – depinde de observator (adică e relativă). Unii oameni percep "curgerea" timpului altfel decât alți oameni. De exemplu, pe măsura ce îmbătrânim, procesăm mai puține informații pe secundă despre mediul înconjurător, de aceea percepem trecerea timpului ca fiind mai rapidă.

Dar teoria lui Einstein merge și mai departe. Relativitatea timpului nu e cauzată de vârsta noastră, e cauzată de viteza mișcării prin spațiu. Cu cât mergem mai repede prin spațiu, cu atât mai încet ne deplasăm prin timp. Teoria relativității ne cere să vedem spațiul și timpul, nu ca entități separate, ci sub forma unui concept numit spațiu-timp. Timpul devine cea de a 4-a dimensiune ce se adaugă la celelalte 3 dimensiuni ale spațiului cu care suntem obișnuiți

(înălțime, lățime și lungime). Această reprezentare a timpului este crucială pentru înțelegerea celorlalte teorii despre natura timpului.

Oamenii posedă o retină bidimensională, ceea ce înseamnă că vedem doar în 2 dimensiuni. Perceperea celei de a 3-a dimensiuni e rezultatul perspectivei și a vederii noastre binoculare. Dacă am fi avut retine tridimensionale, am fi fost capabili să percepem simultan toate laturile unei camere – pereții, podeaua și tavanul în același timp!

Din acest motiv e foarte greu, dacă nu chiar imposibil, pentru un om să vizualizeze cea de-a 4-a dimensiune.

Pentru a depăși această piedică, este bine să folosim analogii, ce conțin un număr mic de dimensiuni, atunci când vorbim de mai mult de 3 dimensiuni, chiar și atunci când timpul e una din ele. În acest caz să ne imaginăm că Universul are o formă cuboidală, iar oamenii sunt bidimensionali și au retine unidimensionale. Să ne imaginăm că dimensiunile spațiale sunt lățimea și înălțimea unei secțiuni de cuboid, iar oamenii se pot deplasa în sus, în jos, în stânga și în dreapta. Să ne imaginăm că adâncimea cuboidului e timpul.

Să ne imaginăm acum că un om bidimensional se află la jumătatea înălțimii cubului. El începe să se deplaseze în sus (prin spațiu, nu prin timp) până ce va ajunge la marginea cuboidului. Acum el se va deplasa în jos, dar în același timp se va mișca și înainte prin timp. De data aceasta va dura mai mult să ajungă în locul de unde a plecat deoarece el nu mai are o rută directă – se deplasează și prin timp.

După cum se vede deplasarea prin timp, încetinește deplasarea prin spațiu. Același lucru e valabil și invers. Dacă se menține o poziție fixă în spațiu și deplasarea se face doar prin timp, va dura mai puțin până la atingerea unui moment anume din timp decât atunci când mișcarea se execută în spațiu și timp. Deci mișcarea în spațiu îți încetinește mișcarea în timp. Asta ne spune relativitatea despre timp. Dar procentajul de încetinire a timpului, în timpul mișcării prin spațiu, este foarte mic în timpul situațiilor cotidiene. Pentru a observa o diferență notabilă, e necesară o deplasare în spațiu cu o viteză egală sau cât mai apropiată de cea a luminii.

Relativitatea a fost demonstrată. Au fost puse ceasuri atomice în avioane ce se deplasau cu viteze mari. La sfârșitul zborului, ceasurile atomice au fost comparate cu cele de la sol. Au fost găsite mici diferențe ce fuseseră prevăzute exact de ecuațiile matematice ale relativității.

Dacă se neglijează efectele gravitaționale, așa cum au făcut Einstein și Poincare în 1905, se obține ceea ce se numește teoria specială a relativității. Pentru fiecare eveniment în spațiu-timp putem construi un con de lumină (setul tuturor traiectoriilor posibile ale luminii în spațiu-timp emise de eveniment) și deoarece viteza luminii este aceeași pentru orice eveniment și orice direcție, toate conurile de lumină vor fi identice și vor fi îndreptate în aceeași direcție. Teoria mai spune că nimic nu se poate deplasa mai repede decât lumina. Aceasta înseamnă că traiectoria oricărui obiect în spațiu și timp trebuie să fie reprezentată printr-o linie care se găsește în interiorul conului de lumină pentru fiecare eveniment din el.

Teoria generală a relativității a fost publicată în 1916 și merge și mai departe. Einstein susține că masa curbează "țesătura" spațiu-timp pentru a crea iluzia gravității. Din nou, o analogie cu un număr minim de dimensiuni e ideală. Imaginați-vă că pe o folie de cauciuc se așează bile de bowling. Bilele curbează folia de cauciuc. Orice obiect ce se deplasează prin apropierea curburii, va începe să se miște în jurul curbei (mișcare asemănătoare spiralei de la o scurgere). Ideea despre gravitație a lui Einstein este atât de simplă. Și a fost demonstrată.

Einstein a făcut predicții despre felul în care lumina va urma traiectorii curbate în jurul maselor mari, iar acest efect a fost măsurat în timpul unei eclipse de soare.

Există fenomene reversibile, care se desfășoară indiferent de sensul în timp, de exemplu mișcarea punctelor materiale sub efectul gravitației. Dacă am avea un film cu mișcarea planetelor în jurul Soarelui și am rula filmul înainte și înapoi, nu am putea să determinăm care sens este înainte și care înapoi —derularea filmului înapoi nu ar prezenta fenomene incompatibile cu legile fizicii.

Pe de altă parte, există fenomene ireversibile, în raport cu care timpul „curge” într-un sens bine determinat, dinspre trecut spre viitor: de exemplu, amestecarea spontană a două lichide. Dacă am avea un film reprezentând amestecarea unei picături de cerneală într-un pahar cu apă și am rula filmul înainte și înapoi, am determina ușor sensul corect - derularea înapoi prezintă fenomene contrare celui de-al doilea principiu al termodinamicii.

Există cel puțin trei lucruri care definesc un sens al curgerii timpului: sensul termodinamic, sensul în care crește entropia, sensul psihologic, determinat de faptul că ne amintim trecutul și nu ne amintim viitorul sensul cosmologic, cel în care Universul este în expansiune.

Sensul termodinamic și sensul psihologic sunt probabil îndreptate în același sens deoarece memorarea unei informații în memoria unui calculator, și probabil și în memoria umană, este un proces în cursul căruia entropia crește.

**

Hartle crede că timpul unidirecțional e produsul felului în care procesăm informația. Gell-Mann a dat denumirea de "sisteme de colectare și utilizare a informațiilor" tuturor ființelor ce procesează timpul în acest fel. Oamenii fac parte din SCUI. Din cauza retinei bidimensionale, nu putem procesa mai multe secțiuni de cuboid – "cadre" de timp – simultan. Colectăm informații despre acest "cadru" – mediul nostru înconjurător – folosindu-ne de simțurile noastre, apoi stocăm aceste informații într-un "registru de intrări". Acesta nu are o capacitate de stocare nelimitată, deci suntem nevoiți să transferăm informația în memoria noastră, altfel nu putem procesa informațiile următorului "cadru". Oamenii au o memorie de scurtă durată și una de lungă durată, totodată mai avem la dispoziție și informațiile permanente din cerebel (de ex: cum să înotăm).

SCUI-urile mai au în componență și o "schemă", un model generalizat al percepției noastre despre mediu. Această schemă conține reguli generale despre modalitățile optime de acțiune dintr-un anumit set de situații. Informațiile recepționate din mediul nostru sunt adăugate la schemă pentru a determina felul în care reacționăm în anumite situații. Decizia e conștientă, dar este procesată și la nivel inconștient. Partea conștientă a SCUI-urilor umane, care se concentrează asupra informațiilor din "registru de intrare", o numim prezent. Partea inconștientă, ce se concentrează asupra informațiilor din memorie, o numim trecut. Acesta este motivul pentru care conștientizăm prezentul și ne amintim trecutul.

Traficul informațional ce are loc prin "registrii" SCUI-urilor crează iluzia "scurgerii"

timpului. Dar nu timpul este cel care se "scurge". Fiecare SCUI are propria sa viteză a traficului informațional dintre regiștri. Aceasta corespunde diferențelor de percepere a vitezei cu care trece timpul. Muștele, de exemplu, procesează mai multe informații pe secundă altfel nu ar reuși să zboare la viteze așa de mari și nu ar putea evita obstacolele comune. Prin urmare ele percep timpul ca fiind mai lent. Muștele trăiesc puțin (câteva zile sau săptămâni) o durată de viață scurtă pentru un om. Dar musca o percepe ca fiind mult mai lungă.

Până acum, timpul a fost văzut ca fiind o dimensiune a spațiului, iar deplasarea sa într-o singură direcție e considerată o iluzie. Dar exista niște contra-argumente ce ne indică niște diferențe majore, între timp și spațiu, ce nu pot fi explicate ca fiind iluzii.

O modalitate de a susține ideea că "direcția timpului" e irelevantă este prin demonstrarea faptului că toate procesele sunt identice, indiferent dacă se desfășoară "înainte" sau "înapoi". În mecanica cuantică, majoritatea interacțiunilor dintre particule sunt "simetrice în timp" – nu contează dacă sunt observate din perspectiva trecut-viitor sau viitor-trecut, ele se desfășoară identic.

Dar acest lucru nu este valabil și în cazul obiectelor macroscopice. Paharele de vin se sparg în zeci de cioburi, dar rareori vedem cioburi de pahar ce se apucă să formeze pahare de vin. Fizicienii pot explica de ce cioburile de sticlă nu formează pahare de vin prin postularea existenței "săgeții termodinamice a timpului". Termodinamica e în esență o grupare de legi. Chimistul P.W. Atkins o rezumă că:

"Există 4 legi. Cea de a treia, Legea a Doua, a fost formulată prima; prima lege, Legea Zero, a fost formulată ultima; Prima Lege a fost cea de a doua; iar cea de a treia s-ar putea sa nu fie nici macar o lege asemenea celorlalte".

Esența acestei idei e că universul tinde să devină dezordonat. Această dezordine se numește entropie și credem că e în continuă creștere. Nimeni nu știe de ce e în continuă creștere, dar e foarte clar acest lucru din multitudinea de experimente realizate. Acesta este motivul pentru care căldura se „scurge” în zonele mai reci și niciodată nu se întâmplă invers. Căldura nu e nimic altceva decât particulele dintr-un sistem ce vibrează aleatoriu, o stare dezordonată. Lucrurile reci sunt mult mai ordonate deoarece particulele ce le formează se mișcă mai greu. Acesta e motivul pentru care obiectele macroscopice au interacțiuni ireversibile.

Aceasta e o diferență clară față de spațiu. Dacă ne gândim la manifestarea spațială a unei mese, asta nu înseamnă că un capăt al ei este mai dezordonat decât celălalt, dar masa respectivă va deveni mai dezordonată în viitor, în comparație cu momentul în care a fost făcută. De aceea este o distincție clară între timp și spațiu.

În mecanica clasică se consideră „de la sine înțeles” că simultaneitatea a două evenimente este o proprietate independentă de observator și că ordinea cronologică și duratele fenomenelor sunt independente de observator sau experimentator. În acest fel, mulțimea momentelor de timp este izomorfă cu mulțimea punctelor de pe o dreaptă:

- fiecărui eveniment îi corespunde un punct unic de pe axa timpului, pentru a asocia un număr fiecărui moment de timp este necesar să fixăm o origine a timpului

(un moment pe care să-l notăm convențional cu „0”) și să măsurăm durata dintre momentul respectiv și momentul „0”.

Timpul în mecanica clasică este omogen (se scurge permanent la fel de repede), nu este influențat de obiectele sau fenomenele ce au loc, și este independent de spațiu.

Un eveniment este ceva care se întâmplă într-un anumit punct din spațiu și într-un anumit moment. Astfel, el poate fi specificat prin patru numere sau coordonate. Și aici, alegerea coordonatelor este arbitrară; se pot utiliza oricare trei coordonate spațiale bine definite și oricare măsură a timpului. În teoria relativității nu există o distincție reală între coordonatele spațiale și temporale exact așa cum nu există o diferență reală între oricare două coordonate spațiale. Se poate alege un set nou de coordonate în care, să spunem, prima coordonată spațială era o combinație între prima și a doua dintre vechile coordonate spațiale.

Proprietățile (presupuse) ale spațiului au fost un subiect controversat al învățăților tuturor timpurilor. Ele variază în funcție de gradul de dezvoltare a cunoștințelor acumulate de omenire de-a lungul diverselor perioade istorice.

Spațiul este considerat azi o categorie filozofică ce desemnează forme obiective și universale de existență a materiei în mișcare. Unitatea cu materia determină caracterul infinit al spațiului și eternitatea timpului. Are trei dimensiuni bidirecționale, spre deosebire de categoria înrudită a timpului, care are o singură dimensiune și se scurge într-o singură direcție - numai înainte.

Atomiștii antici (Democrit și Epicur) considerau spațiul ca un receptacol vid și infinit al atomilor materiali.

Aristotel considera că spațiul este suma locurilor pe care le ocupă corpurile și că atât materia cât și spațiul ar fi finite.

Concepția atomistă despre spațiu și timp (care stă și la baza geometriei lui Euclid) a fost dezvoltată în filozofia modernă de către Newton. Pentru Newton spațiul și timpul sunt absolute, obiective și universale, deci independente de materia în mișcare.

Engels consideră că formele de bază ale oricărei existențe sunt spațiul și timpul și că o existență în afara timpului este o absurditate tot atât de mare cât și una în afara spațiului.

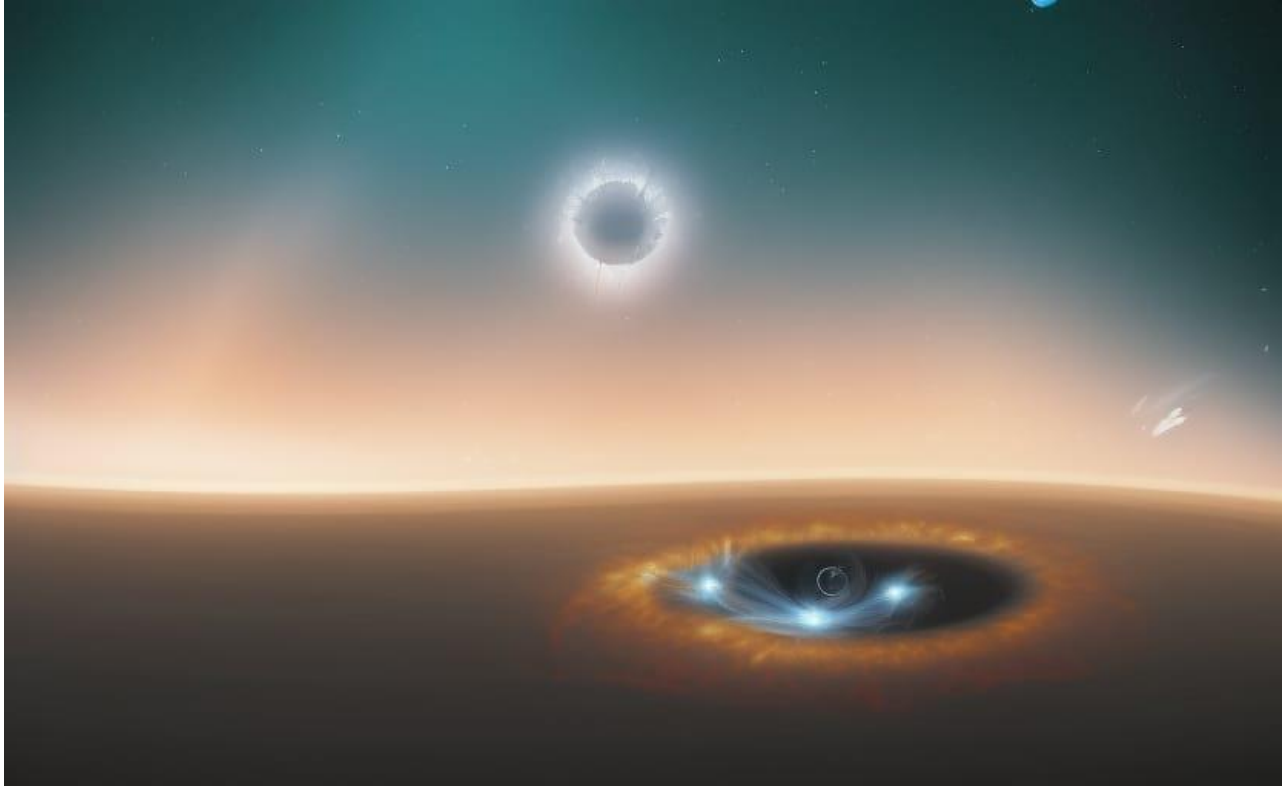
Filozofi ca Berkeley, Hume, Mach, Bergson neagă obiectivitatea spațiului și timpului, punându-le în dependență de conștiința omului sau ca forme subiective ale trăirilor sale subiective.

Kant consideră că cele două categorii sunt forme apriorice ale sensibilității umane.

Hegel consideră spațiul și timpul ca fiind două categorii ale ideii absolute.

Constituirea geometriilor neeuclidiene de către Lobacevski, Bolyai, Gauss, Riemann a contribuit la formarea concepției după care proprietățile geometrice spațiale nu sunt pretutindeni aceleași, fiind determinate de proprietățile fizice. Spațiul este deci neomogen și anizotrop.

Teoria relativității lui Einstein (numită și teoria fizică a spațiului și timpului) a demonstrat că proprietățile spațio-temporale (lungimea corpurilor și durata evenimentelor) depind de viteza de deplasare a sistemelor materiale și că structura sau proprietățile continuului spațio-temporal variază în funcție de concentrarea masei substanței și de intensitatea câmpului gravitațional generat de către acestea.



Priviri spre literatura evreiască modernă

Am sărbătorit zilele acesteia 4 ani de activitate a Editurii Saga din Israel. Privind în urma descoperim zeci de cărți publicate, reviste, albume de arta, ebooks, traduceri și cărți de copii. Saga a marcat evenimentul printr-o dublă lansare. Leo Butnaru, un zelos traducător și expert în avangarda rusă, a propus o selecție poetică. Leo a tradus în limba română avangardiști ruși, evrei de etnie, într-o carte de excepție numită "INTERNAȚIONALIZAREA STEPELOR - Antologia autorilor evrei în poezia avangardei ruse." (Editura SAGA 2020). Cu 43 de autori traduși și o serioasă addendă care analizează bogată și ramificată avangarda rusă a secolului XX, Butnaru este realizatorul unei importante culegeri antologice. Aflăm din introducerea sa la volumul de față:

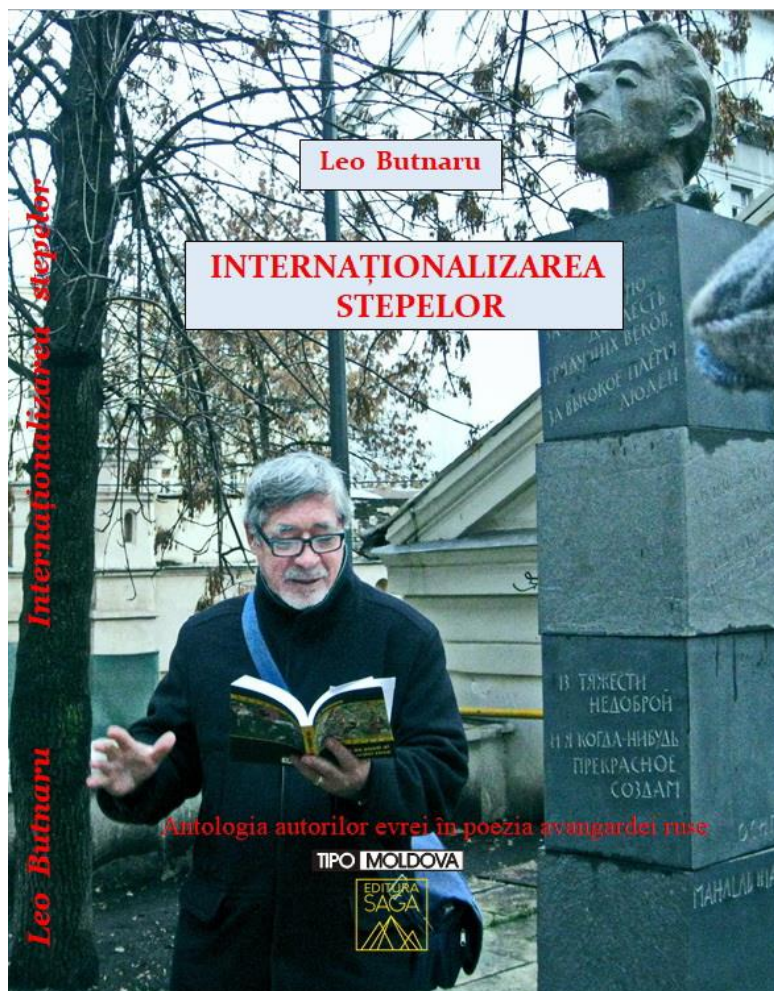
În lungul timp de elaborare a „Panoramei poeziei avangardei ruse”, am constatat că din cei peste 250 de autori antologați cam fiecare al șaselea avusese descendență israelită. Și iată respectivii autori acest volum antologic, ce oglindește mișcarea și afirmarea poeziei avangardei ruse, dar și a celei universale la începutul secolului trecut. Primele manifeste ale avangardismului rus, care aveau un caracter combativ, patetic, alcătuite din fraze laconice, energice, imperative, aproape ca ordinele de luptă, au fost elaborate, semnate, colectiv sau personal, și de Osip Mandelștam („Dimineața acmeismului”, 1912 / 1913), Benedickt Livșiț („O palmă dată gustului public”, 1912; „Juvelnicul juzilor”; „Duceți-vă dracului!”, 1914; „Manifestul zburătoarei federației a futuriștilor”, 1918), M. Rossianski („Mănușă aruncată cubofuturiștilor”, 1913), Boris Pasternak, Viktor Șklovski („Un stop de dohot”, 1915), Dmitri Maizels („Proclamarea lumenismului”, 1921), Ilya Selvinski, Vera Inber, Evgheni Gabrilovici („Construcția sub jurământ a poezilor-constructiviști”, 1922-1923, „Declarația centrului literar al constructiviștilor”), Boris Kușner, Osip Brik („Pentru ce luptă frontul de stânga al artelor”, 1923). Dziga Vertov („Noi”, 1923)... Butnaru trece în vedere cei 100 de ani trecuți de la avangarda rusă, pornind de la momentele formatoare care bântuiau estul Europei, România și condițiile speciale care au catalizat mișcările de avangardă. Citez : "dacă scriitorii de până la avangardiști, în speță simboलिști, căutau să se unească prin declarațiile lor, să se consolideze, manifestele avangardei par a avea un caracter centrifug, ducând la singularizare, la răzlețire, inclusiv în mediul uneia și aceleiași asociații sau grupări scriitoricești. De obicei, manifestele avangardiștilor erau concepute în spirit combativ, ca armă, de unde, nu de puține ori, terminologia militară, tonalitatea ofensivă, de genul: „crezul nostru artistic de luptă”, „îi provocăm pe adversarii noștri”, „noi anunțăm lupta cu”. Fondatorii Asociației Artei Reale declarau: „Nu există o altă școală mai dușmănoasă nouă decât transraționalismul. Fiind oameni realiști până în măduva oaselor, noi suntem primii inamici ai celor care golesc cuvântul, transformându-l într-o corcitură neputincioasă, fără sens”.

Semnatarii considerau manifestele importante pentru auto-prezentarea unui grup unitar, întemeietor sau re-fondator paradigmatic, contrapus mediului literar, artistic, în general. Lansatorii de manifeste se percepeau pe ei înșiși ca pe niște conchistadori ai spiritului, deschizători de drumuri. Într-o antologie a manifestelor avangardei din toată lumea, „Palma

dată gustului public” din 1912 a futuriștilor ruși ar trebui să aibă undeva prin vecinătate îndemnul din 1924 al lui Ilarie Voronca: „Cetitor, deparazitează-ți creierul!”. Actualitatea ideilor din cele două manifeste (de parcă ar fi fost scrise... mâine!) face să nu ne gândim la decalajul literaturii române în raport cu fenomenul avangardist european, care îl „delegase” în lumea mare, ca novator revoluționar al discursului literar-artistic, pe Tristan Tzara.” Cele 400 pagini ale cărții leagă la un loc o splendidă colecție de poeme ale unor mari reprezentanți ai școlii ruse.. Pasternak, soții Mandelstam, etc dar și surprize cum ar fi pictorul Marc Chagall care ne surprinde prin această puțin cunoscută fațetă poetică, sau poeta evreică de limbă gruzină Klara Arseneva. O parte din poeți scriu în idiș, ca de pildă Elizaveta Polonskaia (1890 – 1969) care a crescut în familia unui inginer evreu din Polonia, unde, concomitent cu limba țării, învăță și idiș. În 1905, pentru a evita pogromul, familia se refugiază din Lodz la Berlin, după care avea să se stabilească la st.Petersburg.

A doua lansare aparține lui Adrian Grauenfels care a semnat un volum de traduceri " *Incursiuni - poezia evreiască nord americană* " ,un volum prefațat de dr.Lucian Herscovici în care autorul urmărește realizarea unui periplu acoperind circa 50 de ani de poezie scrisă de poeți evrei stabiliți în USA.

AG



Almanahul poeziei de război sau de la Gutenberg la cartea "home made". (discurs la lansare)

Prin vara lui 1963, pe când elev la liceul Lazăr din București, am fost trimis la o lună de practică la cea mai mare tipografie a capitalei: CASA SCÂNTEII. Nu văzusem în viața mea o tipografie, dar mite una de dimensiuni gigantice. În prima zi acolo, un meșter tipograf a avut bunăvoința să-mi arate inima, motorul unde se nasc cărțile, zețaria. Era o sală infernală ca de Purgatoriu în care plumbul topit se transformă în cuburi de metal acoperite pe o muchie de câteva cuvinte gravate în metalul cald. Îndesate în ordine în cutii de lemn, apoi unse de un rulo cu cerneală neagră continuau spre hala cu prese unde hârtia albă era imprimată cu textul viitoarei cărți care ne va bucura mintea și imaginația. Iată tiparul mecanic Gutenberg în plină desfășurare așa cum funcționează de 550 de ani. Practica mea a constat în a verifica manuale care se tipăreau pentru anul școlar, ce urma să vină. Primeam 5-6 lăzi enorme pline cu cărți ieșite din legătorie, ultimul stadiu în care foile cărții sunt lipite, cusute și apoi lipite de o scoartă dură numită copertă. Acum urmau surprizele. Tipărite de un echipament învechit multe volume soseau cu defecte diverse... pagini lipsă, foi albe fără text, coperti șifonate sau lipite invers. Eu eram șocat, cam 40% din producție trebuia refuzată. Spre prânz sute de cărți o luau spre depozit, cam la fel de multe spre gunoi. Am plecat dezamăgit, în ziare citeai că muncitorii din industria socialistă luptă mare cu succes să reducă rebuturile.



Am emigrat spre Israel unde revoluția informatică nu izbucnise încă, dar îmi amintesc că prin 1974 mama mea lucra pentru câteva ziare Românești traducând și dactilografiind nuvele din ziare de limbă franceză. Am vizitat-o la tipografia unde se tipăreau pe atunci existau ziarul Viața Noastră, Ultima Ora, Uikelet (Noul Est)- un ziar de limbă maghiară unde scriau celebrii Rudolf Kastner, Yossef Lapid, Ephraim Kishon. Interesant era că toți lucrătorii tipografiei erau profesioniști de origine maghiară, dar având o memorie vizuală perfect adaptată la literele latine butonau și în limba română, impecabil, fără greșeli. A trecut numai un sfert de veac care

a schimbat planeta, comunicația, mediile și ne-a adus în case netul, plasa în care am căzut seduși de ușurința schimbului de informație. Comunicarea în scris, vizuală sau audio, a devenit accesibilă milioanei. Planeta a devenit în numai un deceniu satul global preconizat la mijlocul secolului XX de profesorul canadian Marshall McLuhan. Computerele personale au făcut din orice posesor de keyboard un scriitor, un poet în față. Cândva, futurologul Alvin Toffler scria în cartea sa "Future Shock" (apărută în 1970), citez:

„Omul are o disponibilitate biologică limitată către schimbare. Atunci când această disponibilitate este suprasolicitată, rezultatul este un șoc al viitorului“. FALS! Omenirea s-a adaptat rapid la noile tehnologii, le-a îmbrățișat avidă de avantajele erei informatice și în scurt timp industriile tradiționale de mașini, de materiale, de transport și comerț au succumbat în favoarea noilor giganti care manipula date, transferul lor, stocarea lor și procesarea informației. Telefonie, televiziunea, netul, antenele, sateliții de comunicație, de meteorologie, cei științifici, apoi softurile aferente, programele interactive și jocurile electronice pentru miliarde de copii au devenit miezul noului capitalism digital. Se putea ca artele, literatura, fotografia, cinematografia să rămână în urmă? Desigur că nu. Noua tehnologie ne oferă programe comode de editare, procesare de imagini, de produs grafică, softuri de tradus, de corectat text, și de printat. La fiecare 18 luni computerele și-au dublat capacitatea și viteza de procesare. Memoria unui computer domestic poate conține azi terabytes, un gigantic spațiu de stocare. Printerele digitale au pătruns în case și birouri oferind servicii de fax, scanare sau copiere la prețuri abordabile oricui, calitatea fiind comparativă cu cea industrială. Iată un paradis tehnic de care scriitorul modern se bucură întru facilitarea producției de carte.



În vara anului 2014 Israelul a traversat o perioadă extrem de dificilă declanșată de asasinarea unor tineri israelieni de către teroriști palestinieni. Așa s-a născut încă un conflict pe lista interminabilă a războaielor și a violenței între cele două popoare care conviețuiesc pe aceste locuri. Armata israeliană a intrat în fâșia Gaza, Israelul fiind determinat să pună capăt stării de teroare și agresiune. A fost o perioadă grea, de 2 luni, pentru milioane de israelieni supuși zilnic

rachetelor lansate din sud. Devastantă și pentru populația pașnică a Gazei aflată fără voie la mijloc, între părțile combatante. Se zice că muzele tac când bubuie tunurile. În cazul meu, acest război dureros și stresant, cu sute de victime nevinovate de ambele părți, a catalizat ideea unei culegeri de poezii pe tema războiului. Aveam în cap o antologie a poeziei de război, o colecție de poeme legate de agresiune, durere, inutilitatea beligeranței și în final refuzul categoric al războiului, permanent pe aceste meleaguri, de peste 3000 de ani. Am început din ziua a 6-a să scriu câte o poezie legată de întâmplările zilei, televizorul aducând în case, în direct, imaginile luptelor. Prin net am alertat prieteni, poeți și scriitori din țară, din România, Canada, Germania, Grecia. S-au angajat imediat acestui proiect și textele au început să curgă. În iulie 2014 ne-a zguduit tragedia avionului de pasageri doborât de teroriști în Ucraina. După câteva zile d-na Maria Olteanu din Cluj mi-a trimis pe mail o plachetă de versuri legată de acest trist eveniment. Pictorul Mircia Dumitrescu a consimțit să ofere grafică și desene. Fotograf și pictor, Beatrice Bernath din Haifa a fotografiat cerul orașului său brăzdat de rachete. Zi de zi a desenat catastrofa ireversibilă a morții. Poeta Cristina Ștefan din Bacău ne-a amintit că nimic nu e nou sub soare, purtându-ne în urmă la războaiele de la Mărășești, Oituz, Mărăști, apoi la impardonabilul Holocaust.

Riri Manor - Israel- a pomenit de războiul golfului din 1991, explicând ce este frica și de ce speranțele dispar ca și dinozaurii .

Poeta Lucia Dărămuș în poezia "Lumina" scrie:

Am văzut, ca Daniel am văzut lupta lui Israel
copii și mame murind
dar lumina a învins
în cer și pământ

-Lo be hail ve lo be koah ki im beruhi - nu prin forță, nu prin putere, doar spiritul învinge.

Gabriela Alexandru, o tânăra studentă din București explică durerea morții:
(în poezia botezată "Cine m-a văzut scriind")

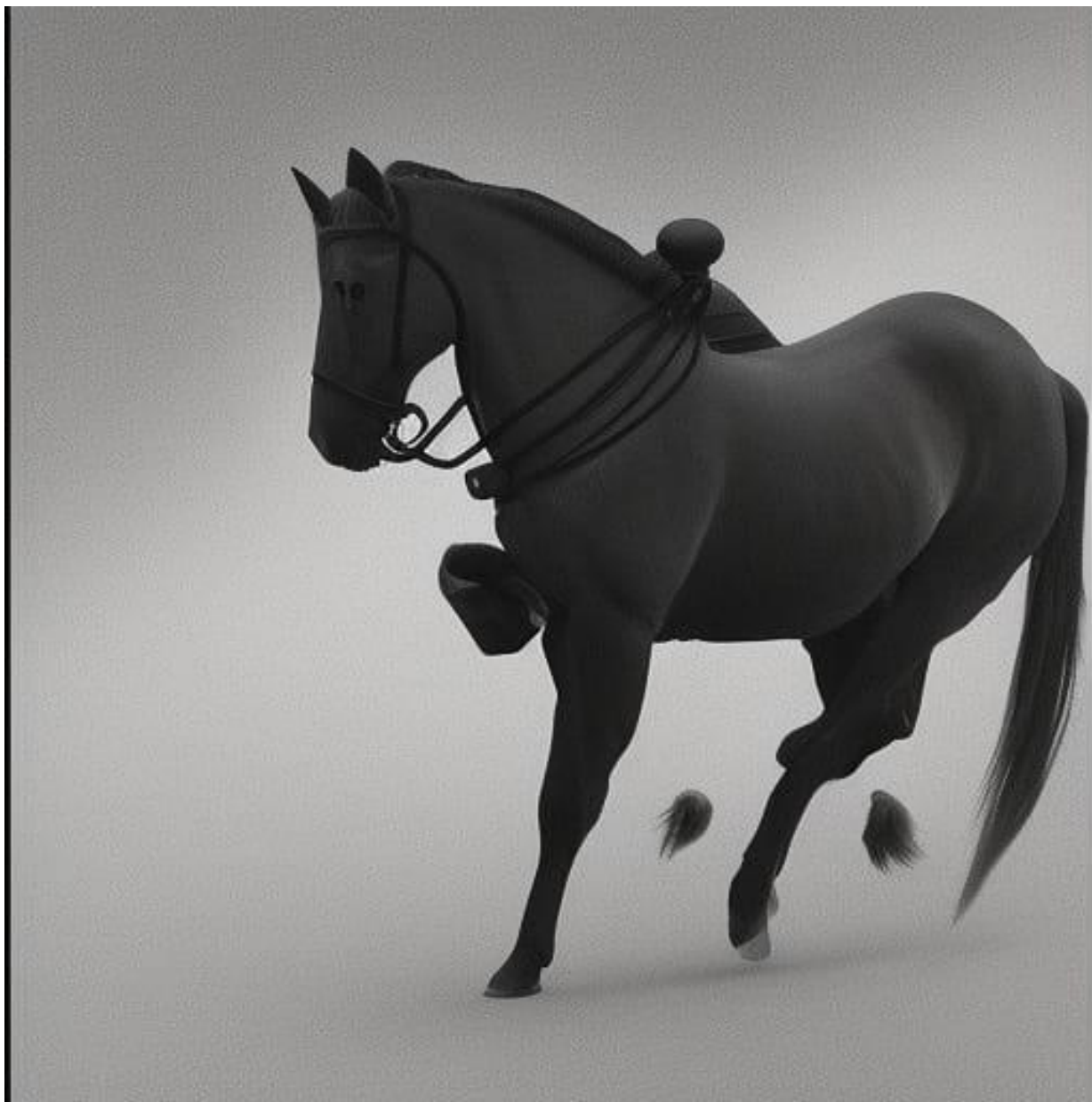
....
durerea e surdă
la strigătele tale

când o strigi să-i spui:
durere, împaca-te cu mine
ea - nimic, țeapănă ca evantaiul unei gheișe moarte.

scrisori cu miros de oțel au scris mulți
dar eu sunt unul dintre cei
care le-a supraviețuit.

Au participat cu texte remarcabile poeții: Dan Iancu, Camelia Radu, Adriana Moscicki, Iris Dan, Leonard Ancuța, Liviu Antonesei, Angela Baciuc, Gabi Schuster, Andrei Fischhof, Corina Papouis, Riri Manor, Liviu Antonesei, Leonard Ancuta, Ana Sofian, Luminita Cristina Petcu, Maria Olteanu, Marius Chelaru, Anca Tanase, Uca Maria Iov, Madeleine Davidsohn, Julia Kakuks, Cristina Stefan.

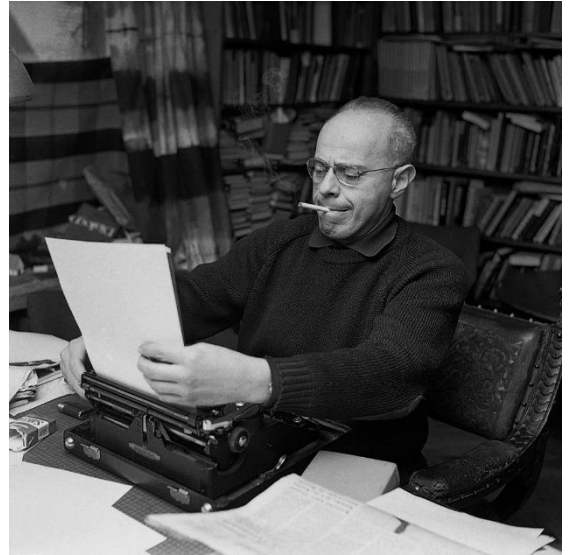
Imagine NightCafe-AI



Vânătoarea - THE HUNT

Cum am găsit o nuvelă inedită a lui Stanisław Lem, unul dintre cei mai celebri scriitori polonezi din toate timpurile?

Stanisław Lem s-a stins din viață în 2006. Cum se face că nuvela sa "**Vânătoarea**" a rămas necunoscută atâția ani? Cel mai probabil a fost din cauza titlului, care este identic cu cel al uneia dintre poveștile incluse în colecția Poveștile pilotului Pirx, publicată în Polonia în 1968. Wojciech Zemek, asistentul personal al scriitorului, a văzut manuscrisul cu aspect familiar, l-a pus într-un dosar și a uitat de el. Abia recent, Zemek a decis să recitească textul, descoperind astfel o poveste cu totul diferită de cea pe care o știa deja.



Nuvela a fost scrisă mai devreme decât seria Pirx, probabil la sfârșitul anilor 1950. Lem a ales să nu o ardă împreună cu alte manuscrise de care ar fi vrut să scape. De ce atunci nu a dorit să-l publice? Poate că Lem a crezut că manuscrisul este prea personal sau a dorit să adauge unele schimbări la poveste. Într-un fel sau altul, Vânătoarea este singurul text terminat și editat pe care Lem a ales să nu îl publice.

Trecuse jumătate de secol înainte ca *Vânătoarea* să vadă din nou lumina zilei. La „Przekrój” *, am fost încântați să publicăm o piesă de o asemenea valoare. După ce am copiat mai întâi textul de pe pagina manuscrisă îngălbenită, am editat-o cu mare atenție. După corecție, am decis să eliminăm părțile pe care autorul le tăiașe cu mâna și să modernizăm formele învechite ale anumitor cuvinte. Toate modificările au fost făcute după consultarea profesorului Stanisław Bereś, un genial cărturar specializat în scrierea lui Stanisław Lem, care a scris și o prefață a poveștii.

Vânătoarea a fost publicat pentru prima dată în poloneză în decembrie 2018, în numărul de iarnă al revistei „Przekrój”. Acum, puteți descoperi această bijuterie și într-o traducere în limba engleză de Antonia Lloyd-Jones și de Adrian Grauenfels în limba română.

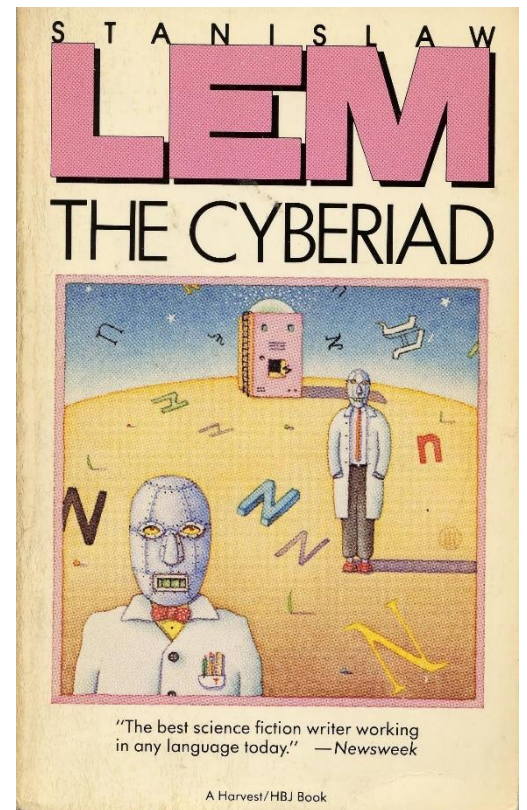
* Przekrój (în poloneză secțiune transversală) a fost cea mai veche revistă săptămânală poloneză în funcțiune, înființată în 1945 la Cracovia. Stilul literar inegalabil al lui Przekrój și farmecul vizual plin de viață au fost create datorită colaborării cu avangarda intelectualilor, scriitorilor, poezilor, artiștilor și desenatorilor polonezi. Przekrój a fost locul de naștere al unor scriitori precum Wisława Szymborska, Stanisław Lem și Czesław Miłosz.

<https://utopiqa.ro/2022/01/vanatoarea-the-hunt/>

O lucrare necunoscută până acum, demnă de tipar, a marelui Stanisław Lem (dezgropată din imensele sale arhive; pieptănată de fiul său Tomasz și de secretarul personal al autorului Wojciech Zemek în ultimii 16 ani) este cu adevărat o descoperire rară. Acest lucru se datorează faptului că autorul *Ciberiadei* a ars fără ezitări toate propriile sale scrieri de care nu era mulțumit, într-o sobă din casa sa din suburbia Klinov a orașului Cracovia. A aruncat destul de multe texte în flăcări, dat fiind că a scris cu o ușurință atât de mare. Prin ce miracol a reușit „Vânătoarea” să evite soarta altor lucrări care au terminat ca scrum? Mai mult, cum a trecut neobservată atâția ani? O parte a răspunsului se află probabil în titlu, care este identic cu cel al unei alte nuvele din volumul *Povestiri despre Pîrx Pilotul* (1968). Așadar, povestea pierdută, cel mai probabil, a trecut la un moment dat prin mâinile secretarei atente, care, văzând un titlu familiar, a înregistrat-o totuși printre manuscrisele lucrărilor deja publicate. Și chiar dacă ar fi aruncat o privire prin text, ar fi întâlnit un scenariu familiar din aventurile lui Pîrx, care presupunea vânătoare unui robot.

Cu toate acestea, aceasta este o lucrare complet diferită, una scrisă cel mai probabil înainte de *Tales of Pîrx the Pilot* în a doua jumătate a anilor 1950. Este foarte plauzibil faptul că, nesigur despre valoarea ei și gândindu-se că s-ar fi putut expune excesiv în ea, Lem a lăsat-o mai întâi deoparte și apoi a uitat-o în cele din urmă - mai ales că ceva timp mai târziu a scris o versiune mai nouă și mai interesantă a acesteia, care a eclipsat pe cea anterioară. Dar acestea sunt două povești foarte diferite, chiar dacă ambele sunt preocupate de mașini senzitive cu o piele din metal. În „Vânătoarea” din ciclul Pîrx, îl însoțim pe pilot în vânătoarea unui robot minier pe Lună. Programarea robotului s-a deranjat după ce a fost lovit de un meteorit, iar acum trage cu laserul la orice se mișcă. Cu toate acestea, în povestea recent redescoperită prezentată aici, suntem de cealaltă parte a baricadei. Observăm vânătoarea din perspectiva unei mașini inteligente al cărei scop este să piară în mod dramatic, ca un gladiator roman, luptând cu cea mai lungă luptă posibilă pentru viața ei electronică mizerabilă. Pe măsură ce ne identificăm cu situația prăzii și îi admirăm tenacitatea incredibilă, combinată cu ingeniozitatea cu adevărat umană, ne lăsăm prinși într-un adevărat joc, unde în discuție este problema fantoma-din-mașină; limita dintre om și artificial. Aceasta este o temă pe care o cunoaștem bine din opera lui Lem.

Cu toate acestea, există un strat ascuns, autobiografic, în jocul descris în această nuvelă. După cum se știe, Lem nu a vorbit niciodată despre ceea ce a trecut în cel de-al doilea război mondial, ca un tânăr evreu dintr-o casă bogată, reușind cumva să scape de moarte în timpul ocupației



naziste din Lwów. Dacă a scris despre asta, a fost camuflat într-o asemenea măsură încât puțini au putut să-l recunoască, deoarece scriitorul a deghizat Holocaustul în spatele măștilor - cum ar fi clonii care erau exterminați în Eden, astronauții care mureau de foame în nuvela "Invincibilul" sau selecția roboților în *Întoarcerea din stele*. Citind „Vânătoarea” și permițându-ne să empatizăm cu dificultatea unei mașini condamnate, agățându-ne de soluțiile instinctului său de autoconservare, este greu să evităm asocierile cu Holocaustul. Aceasta este, în cele din urmă, o încercare de a reconstrui experiența unei evadări neplanificate, fără nicio speranță de succes. În același timp, este un studiu al fricii simțite de o ființă gânditoare și sentimentală care știe că este desemnată pentru execuție.

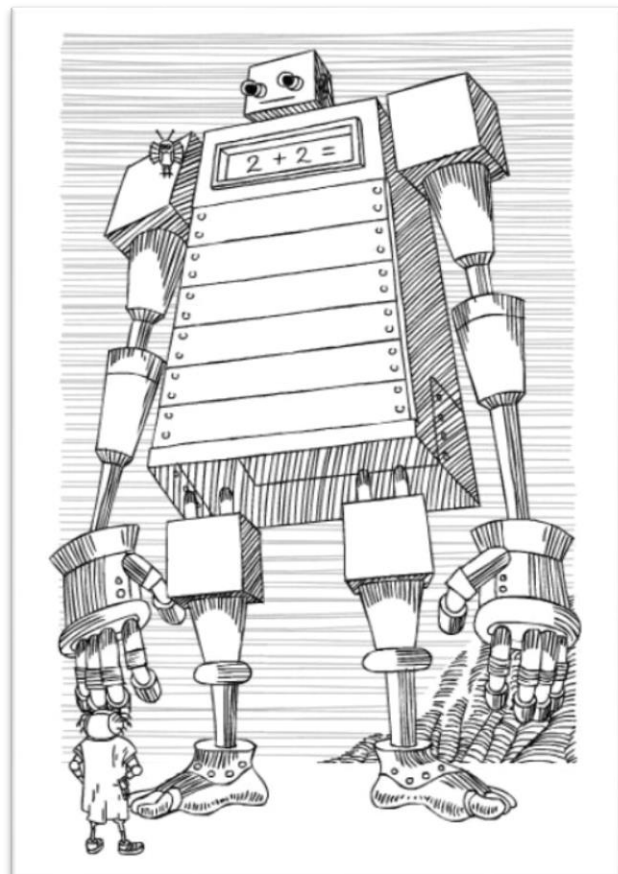
Dacă vrem să tratăm povestea lui Lem ca pe un cod autobiografic, cheia ar putea fi găsită într-o anumită imagine îngrozitoare făcută în timpul pogromului de la Lwów (primele zile din iulie 1941), înfățișând o femeie, o evreică sângerand, cu rochia ruptă, fugind de o grup de bătauși juvenili care o urmăresc cu bețe. Știm că în acest timp Lem a fost, de asemenea, atacat și târât la închisoarea Brygidki, unde mulțimea a comis crime în masă. Câteva mii de evrei și-au pierdut acolo viața. Lem a supraviețuit doar printr-o minune. Cum a reușit, știm doar din relatarea doctorului Rappaport (din *Vocea stăpânului său*), care este totuși un personaj fictiv.

Așadar, încurajându-l pe eroul mecanic al nuvelei „Vânătoarea” să lupte pentru viața sa, împotriva oricăror șanse, Lem a re trăit psihodrama propriului său trecut? Sau a scris mai degrabă un scenariu pentru viitor, încercând să mediteze la destinul final, încă neclar, al roboților și al androizilor?

Sursa engleză : **Daniel J. Sax**

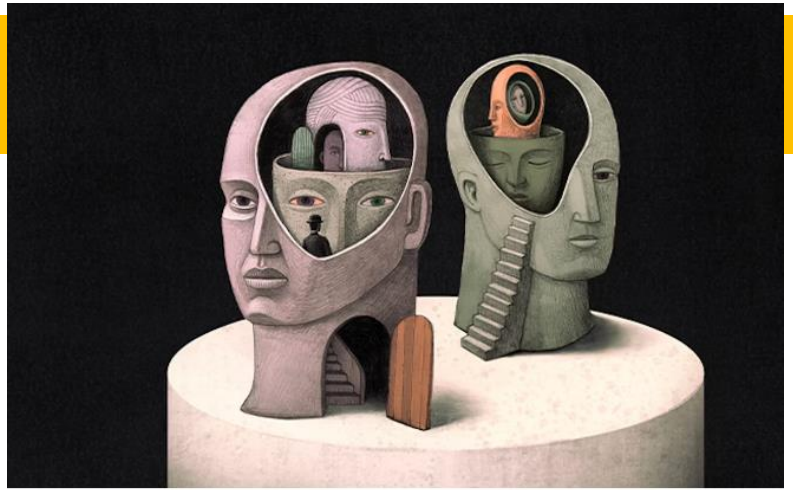
traducere AG

desen - Daniel Mroz



**Uitarea și amintirea greșită
sunt elementele de bază ale
creativității și imaginației.**

de CODY KOMMERS



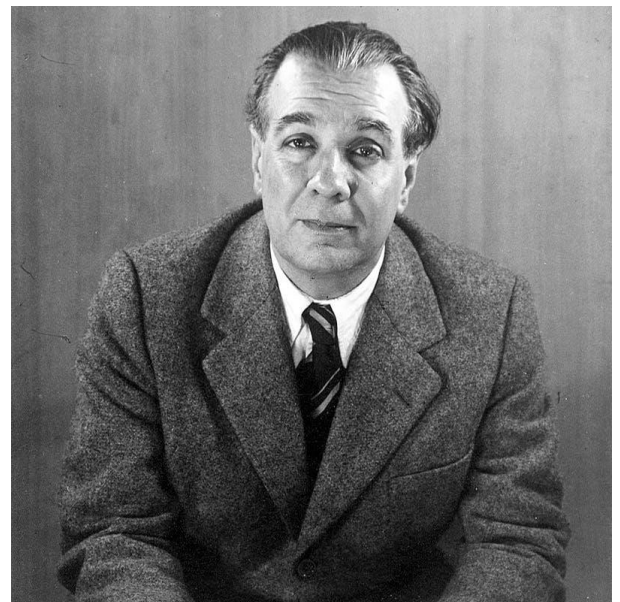
În 1942, scriitorul argentinian **Jorge Luis Borges** a publicat o nuvelă intitulată "Funes cel memorabil". Naratorul fără nume relatează o poveste din memoria sa, care se concentrează asupra unui uruguayan pe nume Ireneo Funes. Naratorul află că Funes a căzut de pe cal, lovindu-se la cap și rămânând imobilizat în casă. La scurt timp după aceea, Funes îl contactează pe narator, cerându-i să împrumute câteva dintre cărțile sale în limba latină, care este specialitatea naratorului. Acesta îi dă lui Funes o selecție a celor mai dificile texte în latină, cele pe care el însuși are probleme în a le înțelege.

Câteva zile mai târziu, când naratorul se duce să-și ia cărțile, constată că Funes a memorat, în doar câteva zile, pasaje lungi și complicate în latină, în ciuda faptului că nu cunoștea în prealabil această limbă. Funes îi spune naratorului că, de la accident, memoria lui s-a schimbat. Nu mai poate uita. După cum o descrie Funes, experiența sa este acum de o "bogăție și acuitate incredibilă". În timp ce noi ceilalți privim afară și vedem un copac aici, un grup de oameni acolo, Funes vede informația la nivel de pixel, cadru cu cadru. Pentru că păstrează în memorie claritatea deplină a acestor scene, amintirile sale au o precizie de invidiat în comparație cu realitatea sa prezentă.

J.L. Borges

Funes detaliază consecințele memoriei sale acum infailibile. Somnul îl ocolește, iar aspectele de bază ale limbajului îl lasă perplex.

Îi este greu să înțeleagă că cuvântul "câine" "cuprinde atât de mulți indivizi diferiți, de diferite mărimi și forme". Și, "propria față în oglindă, propriile mâini, îl surprindeau de fiecare dată când le vedea". Chiar dacă Funes învățase latina și alte câteva limbi cu puțin efort, naratorul îl suspectează pe Funes că "nu era foarte capabil să gândească. A gândi înseamnă să uiți diferențele, să generalizezi, să faci abstracțiuni. În lumea plină de viață a lui Funes, nu existau decât detalii, aproape imediate în prezența lor." Dimineața, naratorul pleacă la Buenos Aires. Nu-l mai vede niciodată pe Funes.



Jorge Luis Borges, celebrul romancier argentinian, și-a cultivat o memorie puternică încă de la o vârstă fragedă pentru a compensa o afecțiune care l-a făcut să își piardă vederea mai târziu în viață. A memorat multe dintre textele sale preferate.

Borges, care a murit în 1986, avea el însuși o memorie remarcabilă. Scriitorul argentinian a memorat multe texte de la o vârstă fragedă, știind că în cele din urmă își va pierde vederea și capacitatea de a citi din cauza unei afecțiuni congenitale. Scriitorul și neurologul Rodrigo Quian Quiroga a aflat aceste detalii despre Borges în 2009, când a vizitat-o pe văduva lui Borges, María Kodama, în Buenos Aires. Quiroga, care a povestit vizita pentru un articol publicat în **Nature**, a vizitat și biblioteca privată a lui Borges, care a dezvăluit interesul pe care autorul l-a manifestat de-a lungul vieții pentru psihologie și neurologie. În "Funes the Memorious", Borges a anticipat ceea ce neuroștiința modernă a evidențiat. Ne croim drum prin lume tocmai pentru că uităm, generalizăm și facem abstracțiuni. *Actul memoriei este un act de imaginație.*

În 1985, psihologul estonian-canadian Endel Tulving, cu ajutorul studentului său american Daniel Schacter, a raportat un studiu de caz al unui pacient amnezic numit N.N., care avea o deficiență severă de memorie. Ceea ce l-a interesat pe Tulving la acest pacient a fost faptul că, în timp ce unele aspecte ale memoriei bărbatului erau afectate, alte aspecte păreau să funcționeze la fel ca ale oricărei alte persoane.

N.N. era perfect capabil să memoreze o serie de cifre la întâmplare, ceea ce psihologii cognitivi numesc memorie semantică - capacitatea de a reaminti fapte, date, nume, numere și alte informații abstracte. Problema era memoria episodică a lui N.N.. El nu era capabil să își amintească experiențe personale din viața sa. Tulving a scris că "cunoștințele lui N.N. despre propriul trecut par să aibă aceeași calitate experimentală impersonală ca și cunoștințele sale despre restul lumii". Era la fel de intimă ca și cunoștințele sale despre, să zicem, viața lui Thomas Jefferson - o colecție de fapte abstracte. Nu-și putea aminti detaliile niciunui eveniment pe care l-a trăit el însuși, nici măcar o petrecere de ziua lui, o vacanță sau o întâlnire socială.

Memoria oferă elementele de bază pentru călătoria mentală în timp.

Ideea centrală a raportului lui Tulving s-a axat pe această disociere între memoria semantică și cea episodică, cum era posibil să ai una fără cealaltă. Dar a mai existat o altă observație pe care Tulving a raportat-o, deși nu era sigur ce să înțeleagă din ea. Nu numai că N.N. era incapabil să își amintească evenimentele personale din trecut, dar nu și le putea imagina pe cele viitoare. Într-o conversație cu N.N., Tulving a început cu întrebarea: "Ce vei face mâine?". După o pauză, N.N. a răspuns: "Nu știu".

"Îți amintești întrebarea?", a întrebat Tulving.

"Despre ce voi face mâine?", a răspuns N.N.

"Da", a spus Tulving. "Cum ați descrie starea dumneavoastră de spirit atunci când încercați să vă gândiți la asta?"

"În gol, cred", a răspuns N.N..

Când a fost presat de Tulving, N.N. a descris încercările sale de a-și imagina propriul viitor ca fiind "ca și cum ar fi adormit". Efortul său de a-și imagina un viitor personal se simțea la fel de gol ca și efortul său de a-și aminti trecutul personal: "Este ca și cum ai înota în mijlocul unui lac. Nu există nimic acolo care să te țină în picioare sau cu care să faci ceva".

Cazul lui N.N. i-a sugerat lui Tulving că ar putea exista o legătură neuronală între memorie și imaginație - că abilitatea noastră de a gândi retrospectiv despre trecut era într-un mod fundamental legată de abilitatea noastră de a gândi prospectiv despre viitor. Celebrul vers al poetului T.S. Eliot, "*Timpul prezent și timpul trecut / Sunt amândoi poate prezenți în timpul viitor*", intrase în era neurologică.

Schacter, studentul lui Tulving, a rămas intrigat de legătura implicită dintre memorie și imaginație. Mai târziu, în calitate de profesor stabilit, a început o linie de cercetare cu Donna Rose Addis, un neurolog neozelandez, și post-doctorandul său la acea vreme, care a explorat direct această legătură.



Amintirea greșită și uitarea permit flexibilitatea cognitivă necesară imaginației.

În studiul lor inițial, Addis, Schacter și colegii lor au prezentat participanților o serie de cuvinte de referință (în principal substantive simple, cum ar fi "automobil" sau "copac"). Acestea au fost concepute pentru a provoca imagini care erau atât familiare pentru majoritatea oamenilor, cât și imagini care puteau fi imaginate în mod concret. Pentru fiecare cuvânt cheie, participanților li s-a cerut să aducă în minte un eveniment conexat. În jumătate din cazuri, li s-a cerut să își amintească un eveniment care se petrecuse deja. În cealaltă jumătate, li s-a cerut să își imagineze un eveniment care ar putea avea loc în viitor. De asemenea, li s-a dat un interval de timp specific pentru evenimente: o săptămână, un an sau între cinci și 20 de ani în trecut sau în viitor.

Addis și colegii ei au vrut să afle ce se întâmplă în creierul subiecților lor atunci când aceștia sunt implicați în acte de memorie și imaginație, așa că au scanat creierul subiecților în timp ce aceștia își aduceau în minte aceste imagini. Cercetătorii au descoperit că, așa cum sugera studiul

de caz al lui N.N., aceleași zone păreau să fie recrutate atât pentru memorie, cât și pentru imaginație.

"Am descoperit că era aceeași rețea cerebrală", mi-a spus Addis, "cunoscută și sub numele de rețeaua modului implicit, care este activată foarte puternic, foarte robust, atât atunci când oamenii își aminteau trecutul, cât și atunci când își imaginau viitorul."

Într-o lucrare publicată în același an, Addis și colegii ei au susținut că această descoperire, împreună cu alte dovezi emergente ale conexiunilor dintre memorie și imaginație, a oferit o perspectivă crucială asupra uneia dintre funcțiile adaptative ale memoriei: Aceasta ne permite să planificăm viitorul. Ea oferă elementele de bază pentru călătoria mentală în timp.

Ducând această idee un pas mai departe, Addis și alții au sugerat că memoria susține un sistem de "simulare" în creier. Memoria ne permite să ne imaginăm nu doar viitorul, ci și să adoptăm perspective alternative asupra prezentului. Folosim elementele constitutive ale memoriei pentru a ne imagina gândurile sau experiența altcuiva și pentru a vedea împrejurimile sau situația noastră actuală în moduri noi. Această simulare bazată pe memorie ne permite să producem soluții creative la o multitudine de probleme.

În ultimul deceniu, înțelegerea rolului memoriei în creativitate nu a făcut decât să crească. Cercetătorii au făcut legătura între amintirile false și uitare și performanța creativă. Iar la începutul acestui an, Schacter și colegii săi au publicat o lucrare care sugerează că memoria joacă un rol important în fiecare etapă a procesului creativ. "Idea creativă este susținută de recuperarea controlată" a amintirilor, au scris ei. Proust ar fi cu siguranță de acord.

Amintirea greșită și uitarea permit flexibilitatea cognitivă necesară imaginației. Dacă, la fel ca Funes, ne-am aminti fiecare bucățică din experiența noastră într-un mod fix, nu am fi capabili să extragem fragmente de aici și de acolo pentru a construi o viziune a ceva cu totul nou. "Lucrul interesant este că, atunci când îți amintești, nu-ți amintești fiecare lucru pe care l-ai trăit", a spus Addis. "Trebuie să completați golurile. Și de multe ori sunt multe goluri. Pur și simplu așa funcționează memoria".

Aceste lacune sunt, în mod evident, foarte importante. Dar cum știe creierul uman unde să le lase și când merită să le înregistreze cu lux de amănunte? Cum știe ce să uite? Adevărul este că, în ceea ce privește creierul tău, aproape nimic nu merită să fie păstrat. Primul lucru pe care îl facem cu majoritatea informațiilor pe care le asimilăm despre lume este să le uităm.

Psihologii cognitivi fac, de obicei, distincția între trei tipuri de memorie, fiecare dintre acestea catalogând informațiile pe o scară temporală diferită. Memoria iconică este cea mai scurtă. Atunci când priviți o scenă și apoi închideți rapid ochii, există cel mai scurt moment în care acea scenă este încă reținută în mintea dumneavoastră înainte de a se evapora în întunericul din spatele pleoapelor.

Cum știe creierul uman ce să uite?

Pentru a avea o experiență a unei scene vizuale, creierul trebuie să stocheze informațiile undeva. Aceasta este, din punct de vedere tehnic, o formă de memorie și vă permite să faceți lucruri precum să vă uitați peste drum și să numărați numărul de ferestre de pe zgârie-norii adiacenți.

Stocarea de memorie de lungime medie se numește memorie de lucru. Aceasta este ceea ce puteți păstra în minte prin concentrare deliberată - de exemplu, dacă vă citesc un număr de telefon. Este un fel de purgatoriu al memoriei: Reține pentru scurt timp informațiile care sunt prea importante pentru a fi aruncate imediat, dar care s-ar putea să nu merite să fie păstrate pentru totdeauna. Cea mai lungă stocare este memoria pe termen lung. Acestea sunt lucrurile pe care le învățați astăzi și pe care vi le puteți aminti și mâine, sau poimâine, sau peste 10 ani. Dacă ați repetat numărul de telefon de suficient de multe ori pentru a vi-l reaminti mai târziu - psihologii numesc acest lucru "repetiție" - acesta ar fi stocat în memoria pe termen lung. Cât timp va rămâne acolo variază de la câteva minute sau ore până la restul vieții dumneavoastră.



Motivul pentru care uităm între etapele de memorie iconică, de lucru și pe termen lung este clar. Este același motiv pentru care ne amintim o tablă de șah după pătratele sale alternante și nu după pixelii individuali de vopsea albă și neagră. Nu toate informațiile sunt utile. Unele lucruri se înregistrează în memoria noastră atașate la o emoție puternică, cum ar fi surpriza sau uimirea, dragostea sau frica - un semnal puternic pentru creier că evenimentul, scena, faptul sau ideea respectivă va fi într-un fel esențial pentru supraviețuirea noastră. Alte informații sunt exersate în mod natural, prin intermediul experienței. Anumite evenimente și detalii se repetă de-a lungul timpului - de exemplu, călătoria zilnică cu autobuzul spre școală atunci când sunteți copil sau modul în care vă întâmpină câinele când vă întoarceți acasă dintr-o călătorie - și astfel sunt stocate în memorie din nou și din nou, consolidând permanența lor.



Cercetările recente sugerează că, în cazul modelelor de experiență care se repetă frecvent - de exemplu, un chelner care trebuie să rețină zeci de comenzi complexe de la clienți în fiecare seară - acest proces implică structuri complexe de memorie cunoscute sub numele de "șabloane", care permit ca informațiile care sunt regulate din punct de vedere statistic în mediul nostru să se încadreze mai ușor pentru a fi recuperate pe termen lung.

Dincolo de indicii emoționale și de repetiție, mai există un alt mod în care o informație poate fi înregistrată în memoria pe termen lung: Ea este asociată cu informațiile conceptuale stocate acolo. Noi o înțelegem.

Una dintre primele linii de cercetare psihologică care a demonstrat acest lucru a fost o serie de studii clasice efectuate la începutul anilor 1970 de **Herbert Simon și William Chase**. Simon și Chase au arătat aranjamente de piese pe o tablă de șah la două grupuri de participanți. Primul grup era format din jucători de șah experimentați, iar cel de-al doilea din persoane care nu jucaseră înainte. Atunci când cercetătorii le-au arătat aranjamente aleatorii de piese, care erau incoerente și care nu ar fi apărut niciodată în mod natural într-un joc, ambele grupuri s-au descurcat cam la fel. Dar atunci când aranjamentele reflectau situații dintr-un joc real, jucătorii de șah experimentați au fost capabili să își amintească aranjamentele pieselor cu o claritate aproape perfectă. Începătorii nu s-au descurcat mai bine decât în cazul aranjamentelor aleatorii. Modul exact în care trebuie interpretată această constatare a fost de atunci o chestiune de dezbatere între psihologii cognitivi. Dar o recenzie recentă care rezumă decenii de cercetări ulterioare sugerează că, cel puțin pentru experți, memoria nu se bazează doar pe recunoașterea modelelor familiare, ci pe o înțelegere conceptuală de nivel înalt.

Un studiu clasic realizat de omul de știință cognitiv John R. Anderson sugerează că până și o persoană obișnuită poate stoca amintiri în găleți conceptuale. Anderson le-a cerut participanților săi să memoreze liste de cuvinte legate conceptual (cum ar fi zahăr, bomboană, acru, bun, gust) și apoi să le reamintească mai târziu. Șmecheria era ca atunci când participanții primeau testul de reamintire, Anderson să pună și cuvinte "momeală" printre cele pe care le văzuseră. Aceste cuvinte momeală nu făceau parte din lista inițială, dar unele dintre ele erau legate conceptual de lista inițială de cuvinte (de exemplu, "dulce").

El a constatat că participanții au fost mai predispuși să își amintească în mod fals cuvinte de momeală legate conceptual decât cuvinte fără legătură. Subiecții testați și-au amintit nu doar cuvintele, ci și categoria generală pe care acestea o implicau. De atunci, acest efect a fost reprodus, inclusiv folosind imagini în loc de cuvinte. Ideea este că creierul nu stochează doar fapte inerte care pot fi pur și simplu reamintite sau uitate. El face presupuneri cu privire la povestea conceptuală mai amplă, generând ipoteze și umplând golurile pe parcurs - folosind imaginația pentru a crea un întreg, pentru a construi o lume în care putem intra.

"*Noi suntem memoria noastră*", scria Borges, "acel muzeu himeric de forme schimbătoare, acea grămadă de oglinzi sparte". Și este adevărat. Tot ceea ce vedem, facem și ne imaginăm este construit pe baza experiențelor trecute, stocate în bucăți sparte care trebuie reasamblate din nou și din nou, reflectând trecutul nostru asupra prezentului și departe în viitor.

Traducere și imagini AG

Imaginea principală:

Jorm Sangsorn / Shutterstock

Who am I? Nightcafe –AI



Viena – Opulența monarhiei

Text și foto - Adrian Grauenfels



Viena modernă a trecut prin mai multe încarnări istorice. Din 1558 până în 1918 a fost un oraș imperial - până în 1806 a fost sediul Sfântului Imperiu Roman și apoi capitala Imperiului Austro-Ungar. În 1918 a devenit capitala țării trunchiate, fără ieșire la mare din Europa Centrală, care a ieșit din Primul Război Mondial sub forma unei republici. Între 1938 și 1945, Austria a făcut parte din "Marea" Germanie a lui Adolf Hitler, iar Viena a devenit "Marea" Vienă, reflectând revizuirea nazistă a limitelor orașului. În deceniul care a urmat celui de-al Doilea Război Mondial, Austria a fost ocupată de forțele britanice, franceze, americane și sovietice, iar Viena a fost împărțită în cinci zone, inclusiv o zonă internațională, care acoperă Innere Stadt ("Orașul interior"). În 1955 a fost semnat Tratatul de stat, prin care țara și-a recăpătat independența, iar Viena a redevenit capitala unei Austrii suverane.

Dar Europa secolului XIX considera că Asia începe la Viena. Întrădevăr geografic este la estul Europei, un bastion bogat, instalat pe fluviul Dunărea care continua navigabilă prin Bratislava și apoi spre Delta Română și Pontul Euxin.

*

De când osmanii de origine turcă și-au consolidat în 1354 o bază militară în **Galipoli**, și până la sfârșitul secolului al XV-lea, aceștia s-au extins în cea mai mare parte a sudului Europei. Au zdrobit și ocupat Imperiul Bizantin, au ocupat o mare parte din Grecia, dar și Macedonia, Bulgaria, Serbia, Herțegovina. În același timp, o mare parte din Asia Mică a fost integrată în Imperiul Otoman. La începutul secolului al XVI-lea continuă expansiunea în regiunile arabe și persane.

În timpul sultanului Soliman I (Magnificul), regatul Ungariei (1520) devine țelul cuceririlor otomane. Belgradul cade în anul 1521, iar în 1526 are loc dezastrul de la Mohács, care a pecetluit soarta Ungariei. În această luptă a căzut și regele Ungariei Ludovic II (Lajos II), ultimul reprezentant al monarhiei ungare. Prin aceasta a devenit posibilă pretenția Habsburgică de a ocupa tronul Ungariei, însă lui Ferdinand I (mai târziu Împărat al Sfântului Imperiu Roman) i se împotrivesc Ioan Zapolya, acesta fiind sprijinit de o mare parte din nobilimea maghiară. De acest conflict profită Soliman I, care, sprijinindu-l pe I. Zapolya, pornește o campanie militară împotriva lui Ferdinand, regele Boemiei și Austriei.

O mare parte din armata habsburgică se afla în Italia, angajată în lupte cu Franța, ocazie favorabilă atacului otoman.

Asediul Vienei

La 10 aprilie 1529 armata otomană pornește din Constantinopol spre vest. În timp ce trecea prin Europa de est, pe traseu s-au alăturat întăriri din unele din garnizoanele turcești, ceea ce a dus la formarea unei armate puternice, căreia i s-au alăturat, în afară de turci, și soldați din teritoriile

ocupate, ca de exemplu Ungaria. Din cauza timpului ploios și drumurilor desfundate, avansarea armatei s-a încetinit mult, aceasta ajungând abia după 5 luni (pe 23 septembrie) la porțile Vienei. O avangardă de 20.000 de călăreți otomani avea rolul de a zdrobi rezistența populației locale. La data de 27 septembrie, Viena era complet încercuită. Oastea otomană însuma circa 250.000 de soldați și era alcătuită din 80.000 de osmani, 6.000 sârbi (renegați din armată de Zápolya) și 6-8.000 moldoveni pe lângă numeroși călăreți din Anatolia (spahii), 20.000 de ieniceri. Drumurile desfundate din Ungaria au împiedicat însă transportul tunurilor grele, reușind numai transportul a 300 de tunuri ușoare. Pentru transport au fost folosite și 22.000 de cămile.

Viena, ca organizare, era un oraș-garnizoană cu o Miliție de apărare de câteva sute de mercenari germani și spanioli. Viena era apărată în total de 22.000 de infanteriști și de 2000 de călăreți. Mercenarii erau înarmați cu archebuze și țăpini și erau bine antrenți din războiul din Italia. Dacă zidurile cetății ar fi fost peste tot într-o stare bună, ar fi asigurat un mare avantaj apărătorilor Vienei. Ajutorul solicitat de principele Ferdinand a rămas în mare parte neîndeplinit, iar el a așteptat zadarnic ajutorul fratelui său Carol Quintul, care era angajat în lupte cu Franța.

Organizarea orașului era asigurată de Niklas Graf Salm și Wilhelm von Roggendorf. Primul s-a preocupat de repararea și întărirea zidurilor de apărare cu pământ și a postat 72 de tunuri de apărare. Pentru a face câmp liber de tragere a tunurilor de apărare, el a ordonat dărâmarea caselor respective, a evacuat mii femei și copii din calea turcilor (care luau sclavi). Deja la 27 septembrie Soliman I trimite o solie pentru predarea

garnizoanei Vienei, cu promisiunea de a cruța populația orașului. Graf Salm refuză condițiile de capitulare ale sultanului, care începe asediul.

Luptele subterane

Prin lipsa artileriei grele, focul artileriei otomane nu a avut efectul dorit. Urmează încercarea otomană de a dărâma zidurile de apărare prin explozii subterane, dar în același timp continuă și focul de derutare al artileriei turcești. Săpăturile turcești subterane se concentrează pe zona sudică a orașului, unde fortificația era cea mai bună. Au avut loc brutale ciocniri subterane. Datorită superiorității armurilor de cavaleri, vienezii ies învingători în această luptă .

Sfârșitul asediului

Ienicerii refuză să continue asediul, întorcându-se în tabără. În noaptea de 15 octombrie 1529 începe retragerea armatei otomane, care lasă în urma sa tot ce nu putea transporta. Trupele s-au retras în dezordine la Belgrad, de unde sultanul a pornit un nou atac împotriva Ungariei.

Al doilea asediu al Vienei a avut loc între 17 iulie și 12 septembrie 1683.

Importanța strategică a Vienei

- orașul este situat la intersecția drumurilor comerciale de la [Dunăre](#) și drumul [Chihlimbarului](#).
- datorită regiunii de șes (câmpie) a [Ungariei](#), regatul ungar fiind greu de apărat.
- datorită Dunării, nordul imperiului era greu de apărat din punct de vedere militar.

- transportul artileriei grele și aprovizionarea armatei, pe Dunăre, era mult ușurată.
- [Passau](#) și [Salzburg](#) erau considerate un simbol al [creștinătății](#) apusene.
- prin așezarea Vienei între [Munții Carpați](#) și [Munții Alpi](#) s-ar fi deschis poarta Europei de vest.

Faze ale atacului

- 15 iulie: la o zi după sosirea armatei otomane Rüdiger refuză să capituleze, sperând cu numai 11.000 de soldați și 5.000 de locuitori și voluntari să reziste atacului turcesc, până la sosirea ajutorului din afară.
- 15 august: Regele Jan III Sobieski pornește din Cracovia în direcția Vienei în fruntea unei oaste poloneze.
- 3 septembrie: oastea otomană ocupă Burgravelin și la 4 septembrie reușesc să facă o breșă de 10 m lățime în turnul de apărare. La 6 septembrie Löwelbastei (bastionul Leului) avea o breșă de 12 m lățime.
- 6-7 septembrie trupele de eliberare a Vienei traversează Dunărea, trupele poloneze unindu-se la Tulin (30 km de Viena) cu cele bavareze, săsești și franco-șvăbești, mai târziu și cu trupe din Veneția.
- 12 septembrie: trupele de eliberare numite Liga creștină însumează 70.000 de luptători.
- Sub conducerea regelui polonez **Jan Sobieski** înfrâng oastea otomană cu tactica husarilor polonezi care astfel obținuseră deja victorii împotriva tătarilor. Bătălia a avut loc la Kahlenberg. Kara Mustafa, nu se poate hotărî să continue asediul (lasă

5.000 de mineri să continue munca subterană de subminare a zidului de apărare) sau să pornească atacul împotriva trupei de eliberare a orașului. Datorită atacului hotărâtor a "Ligii creștine" turcii se retrag în dezordine, căutând să-și refacă rândurile la Győr în Ungaria.

- 25 decembrie: armata otomană se află în Belgrad. Kara Mustafa este strangulat cu funia de mătase (cu aceasta erau strangulate numai persoane importante ca de exemplu fii sultanului), din cauza înfrângerii suferite cu toate că a dispus de o forță militară de trei ori mai mare ca a învingătorilor din apus. Sultanul va primi capul tăiat al marelui vizir pe o tavă de argint.

Grandoarea Vienei



Imperiul Austro-Ungar a fost un stat imperial care a existat în Europa și care a cuprins la sârșitul Evului Mediu Austria, Ungaria, Cehia, Transilvania, Croatia, Slovacia, Bucovina, Slovenia, Galiția.



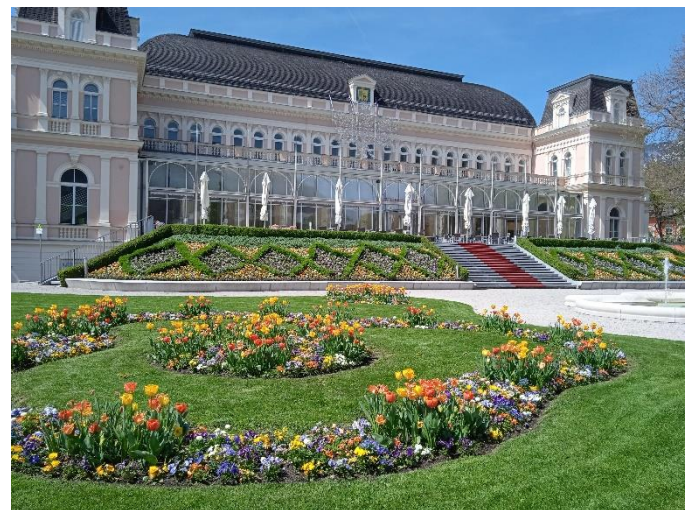
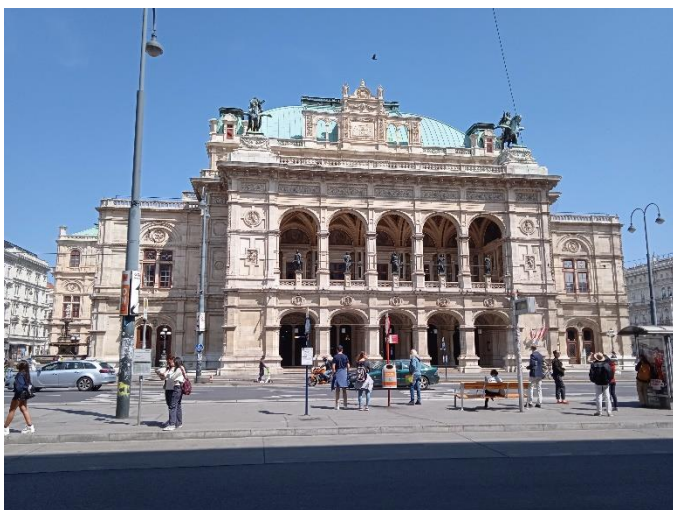
Imperiul Austriac a purtat între 1867 - 1918 și numele de Imperiul Austro-Ungar fiindcă în acea perioadă a participat și Ungaria la stăpânirea teritoriilor imperiului.

Clădirile, monumentele Vienei reflectă bunăstarea și opulența acestei perioade. Bine păstrate ele conferă orașului un spirit burghez, monumental și opulent.

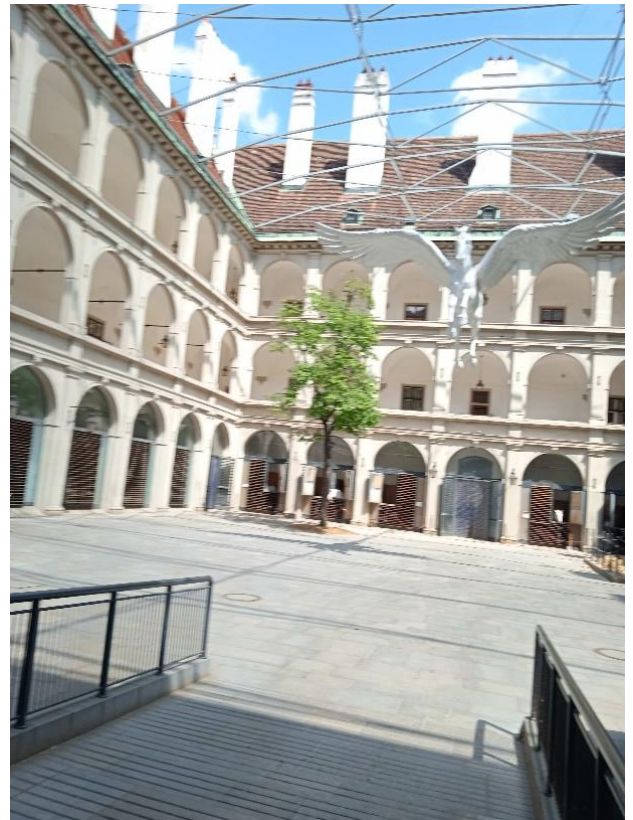
Viena este printre cele mai puțin răsfățate dintre marile capitale vechi ale Europei occidentale. Nucleul său central, *Innere Stadt*, este ușor de cercetat pe jos și cu mijloacele de transport în comun. Într-un oraș renumit pentru arhitectura sa, multe dintre atracțiile urbane ale Vienei au rămas, în esență, cele concepute de-a lungul mai multor secole de către grădinarii și arhitecții imperiali. Linia orizontului este încă dominată de turla Catedralei Sfântul Ștefan și de roata gigantică din principalul parc al orașului, Prater. Orașul a suferit pagube grele în ultimele luni ale celui de-al Doilea Război Mondial, iar după război s-au făcut multe lucrări de reconstrucție. Cu toate acestea, caracterul Vienei în ansamblu a rămas în mare parte la fel ca în anii de dinainte de 1914.

Lebenskunst ("arta de a trăi") vieneză a supraviețuit schimbărilor de conducători și vremurilor. Este încă posibil să trăiești în Viena aproape în același ritm și în același stil ca acum un secol. Aceeași muzică se cântă în aceleași săli de concert reconstruite, iar un succes de teatru sau de operă încă mai stimulează o conversație plină de viață. Se pot bea aceleași vinuri locale acrișoare în tavernele de la periferia orașului, se pot consuma aceiași munți de frișcă la Sacher și Demel și se pot degusta aceleași varietăți infinite de cafea în nenumărate cafenele. Se mai pot vedea încă costume și paltoane groase de lână în nuanțe de loden în nuanțe de verde, gri sau maro și rochiile dirndl colorate. Este chiar posibil pentru turiști, iar pentru alții în ocazii festive, să se plimbe într-o tradițională, trăsura cu doi cai condusă de un vizitiu cu pălărie de birjar din secolul XIX.

Într-un oraș renumit pentru arhitectura sa, multe dintre perspectivele urbane ale Vienei au rămas, în esență, cele concepute de-a lungul mai multor secole de către grădinarii și arhitecții imperiali. Linia orizontului este încă dominată de turla Catedralei Sfântul Ștefan și de roata gigantică din principalul parc al orașului, Prater. Orașul a suferit pagube grele în ultimele luni ale celui de-al Doilea Război Mondial, iar după război s-au făcut multe lucrări de reconstrucție. Cu toate acestea, caracterul Vienei în ansamblu a rămas în mare parte la fel ca în anii de dinainte de 1914.

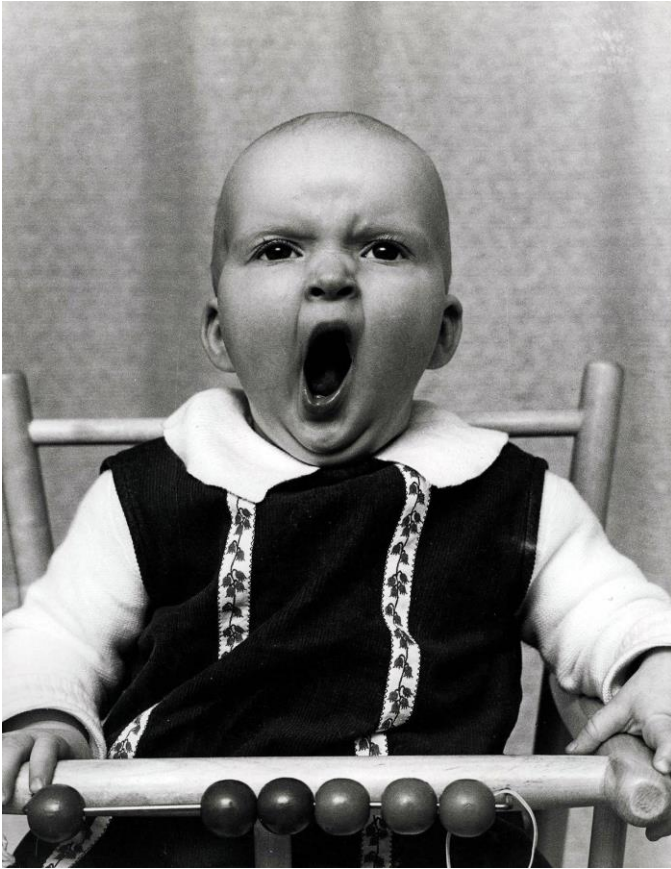


Capitala Austriei a evitat multe dintre problemele - crize financiare, tulburări sociale, degradare urbană - care afectează alte orașe europene. Locuitorii săi se bucură de un sistem de sănătate și de asistență socială lăunat, care își are originea în reformele împăratesei Maria Tereza și ale împăratului Iosif al II-lea în secolul al XVIII-lea. Un oraș cu parcuri verzi cu iazuri, cafelele și orchestre de muzică; magazine opulente și străzi comerciale elegante; bănci, librării și teatre aglomerate; și bulevarde pentru plimbări pe îndelete - Viena este un distilat revigorant al energiei și imaginației umane.



Noi toți, plictisiți de cultură WILLIAM DERESIEWICZ

Traduceri SAGA



Eu sunt plictisit; tu ești plictisit; toți suntem plictisiți. De cărțile și filmele și emisiunile noastre de televiziune, de nesfârșita plictiseală de Netflix, de muzica, teatrul și arta noastră. Cultura de acum este extrem de precaută, nervoasă și politicoasă, sincer demnă de respect, plictisitor de evidentă și, mai presus de toate, dezastruos de previzibilă. Nu îndrăznește niciodată să se îndepărteze dincolo de cele patru colțuri ale deja cunoscutului. **Robert Hughes** a vorbit despre șocul noului, expresia sa pentru modernismul în artă. Acum nu mai există nimic care să fie șocant și nimic care să fie nou: iresponsabil, periculos; singular, original; copilul unui singur creier ciudat și interesant. Decent avem, uneori chiar bun: bine făcut, profesionist, trecător.

Dar sălbatic, de neșters, care ne poruncește fără drept de apel să ne schimbăm viața? Cred că nici măcar nu ne mai amintim cum este.

Ce explică acest lucru? **Trezire** (Woke), desigur, pentru început. Comisarii sunt dușmanii frumuseții. Îl citez pe **Dave Hickey** aici: Frumusețea incită dorința, iar dorința este destabilizatoare. Dorința este anarhică, iar comisarii sunt obsedați de control. Ei ne spun ce ar trebui să ne dorim.

David Hickey (5 decembrie 1938 - 12 noiembrie 2021) a fost critic de artă american care a scris pentru numeroase publicații americane, printre care Rolling Stone, ARTnews, Art in America, ArArt forum Harper's Magazine și Vanity Fair. A fost supranumit "Băiatul rău al criticii de artă" și "Copilul teribil al criticii de artă". A fost profesor de engleză la Universitatea Nevada Las Vegas și profesor distins de critică pentru programul MFA din cadrul Departamentului de Artă și Istoria Artei de la Universitatea New Mexico.

Mișcarea pentru pozitivitate corporală încearcă să ne convingă, împotriva evidenței simțurilor noastre, că toate corpurile sunt la fel de incitante. Amia Srinivasan, filosoful nostru al sexului du jour, ne instruiește să ne reformăm poftele în conformitate cu parametrii acceptați politic. La fel se întâmplă și în artă. Anulați-l pe Woody Allen, distrugeți tabloul lui Emmett Till, închideți Monologurile vaginului și, orice ați face, nu râdeți de Dave Chapelle (nu râdeți deloc, doar aplaudați).

Dar acest lucru este mult mai vechi decât wokeness. Hickey scria în 1993 (eseul este "After the Great Tsunami", în The Invisible Dragon). El ataca ceea ce el numea "instituția terapeutică", acel glob de

birocrații - "o confederație liberă de muzee, universități, birouri, fundații, publicații și dotări" - care s-au instalat la conducerea culturii, împlânzind arta spunându-ne că este "bună pentru noi": "îmbogățitoare", răscumpărătoare, conducând atât la virtute civică, cât și la sănătate spirituală. Hickey datează această transformare în anii 1920 și 1930, numindu-i drept principalii vinovați pe Stalin, Goebbels și Alfred Barr, fondatorul Muzeului de Artă Modernă, dar acest lucru mi se pare atât prea devreme, cât și prea inteligent. Construcția instituțională a "boom-ului cultural" nu a început cu adevărat decât după cel de-al Doilea Război Mondial, când o clasă de mijloc în plină expansiune a început să simtă nevoia, pe măsură ce creștea, de accesoriile gustului - muzică "clasică", artă europeană, marile cărți vândute de **Mortimer Adler** - și o brigadă de comentatori, promotori și funcționari organizaționali a apărut pentru a o satisface.

Mortimer J. Adler, (născut la 28 decembrie 1902, New York, New York, SUA - decedat la 28 iunie 2001, San Mateo, California), filozof american, educator, editor și susținător al educației generale dar și pentru adulți prin studierea marilor scrieri ale lumii occidentale. În timp ce era încă în școala publică, Adler a fost angajat ca tipograf de către New York Sun, unde a rămas timp de doi ani făcând o varietate de lucrări editoriale cu normă întregă. A urmat apoi cursurile Universității Columbia, a terminat cursurile pentru o diplomă de licență, dar nu a primit diploma pentru că a refuzat educația fizică (înot). A rămas la Columbia pentru a preda și pentru a obține un doctorat (1928), iar apoi a devenit profesor de filozofie a dreptului la Universitatea din Chicago. Acolo, împreună cu Robert M. Hutchins, a devenit un

susținător al urmării unei educații liberale prin discuții regulate bazate pe lectura marilor cărți. El a studiat sub îndrumarea lui John Erskine într-un curs special de onoruri la Columbia, în cadrul căruia se citeau "cele mai bune cărți vândute în antichitate" ca "bază culturală pentru înțelegerea și comunicarea umană".

Dar abia în anii 1960 afacerea a devenit urgentă. Cultura scăpase de sub control. Copiii aceleiași clase de mijloc amenințau să dea foc la tot. Nu este o coincidență, din această perspectivă, faptul că deceniul a fost martorul creării NEA, NEH, PBS și, în 1970, NPR: organe concepute pentru a furniza clasei universitare o conștiință aprobată oficial. În aceiași ani a avut loc revizuirea practicilor de admitere la colegiile și universitățile de elită, acele bastioane ale aristocrației WASP. Cotele evreiești au fost eliminate, a fost instituită acțiunea afirmativă, iar marii neaveniți - sau, cel puțin, viitorii lor lideri - urmau acum să fie inițiați în folclorul cultural al protestantismului înalt. Între timp, MAE, care fusese inventat în anii 1920, a proliferat. Din 1940 până în 1980, numărul instituțiilor care acordau diplome de absolvire în domeniul artei studio a crescut de la 11 la 147, cu un număr comparabil în domeniul scrierii creative. Artiștii au devenit creaturi ale universității: produși acolo și din ce în ce mai des angajați acolo, ceea ce însemna socializați și omogenizați acolo.

NPR= National Public Radio (o rețea de 1000 de stații de radio)

Pe scurt, arta, pe scurt, a fost normată. După aproximativ un secol, după cum explică Hickey, în care se sustrăsese controlului instituțional - un secol al boemei pariziene, al vagabonzilor moderniști și al nebunilor vizionari, al lui Rimbaud, van Gogh,

Nijinsky, Cage, Gertrude Stein și alții -, arta era standardizată și, mai ales, moralizată. Cu alte cuvinte, publicul era și el normat. Credința ortodoxă era în declin, cel puțin în rândul elitei liberale. Arta a apărut ca o religie înlocuitoare, dar o religie în vechiul și persistentul mod american. În cultură curgeau energiile morale ale anglo-calvinismului, în toată gloria sa lipsită de bucurie și de vânătoare de vrăjitoare.



Arta a apărut ca un substitut al religiei, dar o religie în vechiul și persistentul mod american. În cultură au pătruns energiile morale ale anglo-calvinismului, în toată gloria sa lipsită de bucurie și de vânătoare de vrăjitoare.

Și apoi s-a întâmplat un lucru ciudat. Profesorii americani de științe umaniste, lipsiți de idei mari proprii, au început să se arunce la picioarele noii teorii franceze. Locuitorii din instituțiile aliate - muzee, fundații, cartiere -, care fuseseră instruiți în aceste domenii, au îngenuncheat alături de profesorii lor. Din acest congres nefiresc, zelul puritan îmbinat cu filozofia post-iluministă, a apărut chimera cunoscută sub numele de wokeness sau, în adolescența sa, corectitudinea politică - o nouă băutură intelectuală în aceleași vechi sticle moraliste. "Cumva", scrie Hickey,

"instrumentele delicate ale gândirii continentale au fost transmutate de către corpul profesoral american într-o măciucă de mare pretenție, pseudo-progresistă, cu care să-i bată pe disidenți în cap și pe umeri."

Pentru Hickey, răspunsul a fost piața. Murdară, demotică, democratică: Piața este un loc de joacă al dorințelor, locul în care mergem pentru a ne satisface nevoile, indiferent de ceea ce ar putea crede ministrul. Dar Hickey scria despre lumea artei, un tărâm al obiectelor unice și scumpe, unde piața înseamnă colecționari, oameni suficient de bogați pentru a cumpăra ceea ce le place și toți ceilalți să fie blestemați.



195 Mil \$ - Andy Warhol

Nu așa funcționează lucrurile în majoritatea artelor - muzică, scris, film și televiziune - cele pe care majoritatea dintre noi le consumăm în cea mai mare parte a timpului. Acestea sunt piețe de masă și, de asemenea, erau în schimbare.

Etichetele au început să se consolideze. La fel și companiile editoriale. Marile conglomerate au început să le cumpere, împreună cu rețelele de televiziune, studiourile de la Hollywood și revistele de profil. Industria culturală a devenit mai centralizată, mai corporatizată - chiar și în zonele sale superioare, mai comercializată. Au dispărut figuri independente precum Maxwell Perkins de la Scribners, Ahmet Ertegun de la Atlantic Records și William Shawn de la The New Yorker. Lucruri noi încă se mai întâmplau în cultură, dar erau convertite rapid în formule, așa cum s-a întâmplat cu punkul și hip-hop-ul în anii '80, grunge-ul în anii '90, filmele indie în anii 2000, televiziunea din epoca de aur în anii 2010.

Arts and politics



Ideea nu este că corporațiile au degradat gustul popular. Ci dimpotrivă. Industria culturală, ca și cea a alimentelor nesănătoase, a devenit foarte bună în satisfacerea acestuia, în reflectarea gustului nostru către noi. Iar odată cu internetul, buclele de feedback au devenit din ce în ce mai eficiente. **Cu alte cuvinte, arta este plictisitoare acum, pentru că noi suntem plictisitori.** Arta este trezită

pentru că noi suntem treji. Arta este insipidă și lipsită de imaginație pentru că am ajuns în situația lamentabilă de a obține exact ceea ce ne dorim.

Lucrurile nu ar fi fost atât de rele dacă internetul nu ar fi distrus bazele economice ale mijloacelor de trai artistice. Conținutul a fost demonetizat: Plătim puțin sau deloc pentru muzică, scris, film și televiziune și multe forme de artă vizuală, ceea ce a dus la o scădere a veniturilor în aceste domenii. Lucrările îndrăznețe și originale au fost întotdeauna susținute, cel puțin la început, de un public restrâns. Acum - în condițiile creșterii chiriilor și a scăderii salariilor la locul de muncă de zi cu zi, pe lângă dispariția eniturilor - un coterie nu mai este suficient. De fapt, Wokeness își poate exercita tirania doar pentru că artiștii operează pe muchie de cuțit din punct de vedere economic. Ei nu-și permit luxul de a-și înstrăina publicul, nici măcar o parte din el sau măcar pentru o vreme. Nici de a-l șoca, nici măcar de a-l provoca. Iar wokeness acționează, de asemenea, pentru a ascunde natura profund repetitivă a culturii contemporane. "Diversitatea" devine o mantie pentru uniformitate. Același lucru vechi - aceleași cântece pop kitsch, ficțiune middlebrow, tarif de streaming de împlinire a dorințelor, artă de galerie de agit-prop produsă de un membru al unei "comunități" "marginalizate" - ne convinge că am ajuns undeva nou.



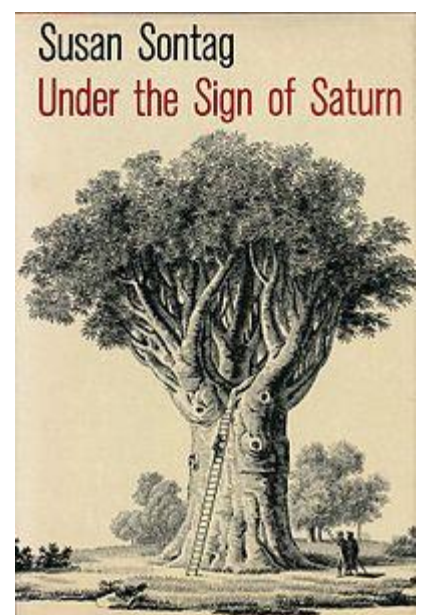
Suntem plictisitori, dar am fost întotdeauna plictisitori. Știți cine nu este plictisitor? Artiștii. Artiștii nu sunt ca tine și ca mine. Creierile lor sunt diferite; sufletele lor sunt diferite. Nu știu de unde vine această diferență, dar știu că este reală. Semnul ei distinctiv este tocmai capacitatea de a da naștere la nou. "Niciunul dintre noi nu este la fel de deștept ca toți", spune bromura din epoca stupului, înțelegând exact greșit. Toată ciudățenia care ne lipsește acum, originalitatea sălbatică, nu poate proveni decât din activitatea unor spirite singulare: disprețuitoare față de imitație, curajoase în extremis, neascultătoare decât de efortul de a-și realiza viziunea. Ei sunt acolo, știu, își fac treaba, dar numai pe margini, în fisuri. Expuneți-i la lumină, dați-le atenție mainstream și, în loc să ne tragă un pic în direcția lor, așa cum ar fi făcut-o cândva, doar se omogenizează și ei. Și este greu; este foarte, foarte greu. Munca creativă, a scris Elizabeth Hardwick, "este dificilă, dură și tulburătoare în cel mai profund mod. Te lovești de limitele tale, ale minții tale, ale cunoștințelor tale, ale talentului tău, ale curajului tău, ale fineții tale, ale energiei tale".

Aici intervine și restul dintre noi. Nu ne putem abține să nu fim plictisitori, dar ne putem abține să nu fim leneși, iar acum suntem leneși ca niciodată. Este ușor să râdem de publicul postbelic, cu aspirația sa spre cultură, dar cel puțin a aspirat. Cel puțin a simțit această lipsă. Aspirația era într-adevăr o obligație atunci, cel puțin în anumite incinte. Mă gândesc la studenții universitari din anii 1960 și 1970, la seriozitatea cu care mulți dintre ei și-au asumat sarcina de a se ridica la un nivel superior de conștiință: citeau **Kafka** și **Sartre**, vizionau filme europene, analizau arta modernă, deslușeau mesajele lui **Joni**

Mitchell, Patti Smith, Bob Dylan, Lou Reed. Întruchiparea acestei abordări a vieții a fost, mai mult decât orice altceva, ceea ce a făcut din **Susan Sontag** o icoană culturală. Nu prea mai văd acest tip de aspirație (se stingea deja când am ajuns în campus la începutul anilor '80), acel sentiment de incompletitudine urgentă, acea foame pentru un altul mai înalt. Ceea ce văd este narcisism: o cerere ca arta să ne afirme, să nu ne amenințe niciodată, să nu ne facă să ne simțim niciodată inadecvați, ignoranți sau mici, să ne facă ecoul micilor noastre sine prețioase.

Fran Lebowitz a remarcat cândva că un mare public este mai important pentru crearea unei mari opere de artă decât chiar marii artiști. Ea se gândea, de fapt, la publicul postbelic, în special cel din New York, cel care i-a hrănit pe **Balanchine, Rauschenberg, Miles Davis** și pe mulți alții. Marele public creează mari artiști, a explicat ea, oferindu-le oamenilor libertatea de a-și asuma riscuri: de a fi iresponsabili, periculoși, dificili, ciudați. Când oamenii se întrec în a fi sofisticăți, artiștii câștigă. Atunci câștigăm cu toții.

Traducere AG
-Via Max
Tzinman



Cine sunt acești intelectuali austrieci?



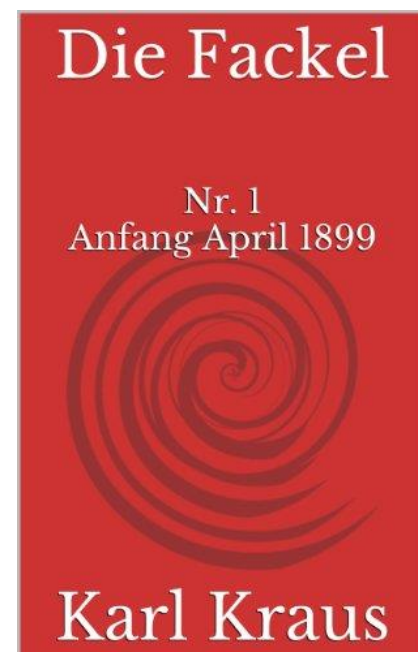
Karl Kraus, (n. 28 aprilie 1874, Gitschin, Boemia [azi Jičín, Republica Cehă] - d. 12 iunie 1936, Viena, Austria), jurnalist, critic, dramaturg și poet austriac, este comparat cu **Juvenal și Jonathan Swift** pentru viziunea satirică și stăpânirea limbajului. În literatura germană este considerat un scriitor remarcabil al epocii Primului Război Mondial, dar, din cauza faptului că opera sa este aproape intraductibilă idiomatic, talentul său nu a fost recunoscut pe scară largă.

De origine evreiască, Kraus a urmat cursurile Universității din Viena, dar și-a abandonat studiile pentru a-și câștiga existența ca scriitor. În 1899 a fondat revista literară și politică **Die Fackel** ("Torța"), care și-a încetat publicarea în 1936, odată cu ascensiunea nazismului în Austria. Kraus nu s-a asociat niciodată cu o anumită mișcare literară sau cu o anumită convingere politică.

Pentru Kraus, limbajul avea o mare importanță morală, dar și estetică, iar el a criticat neîncetat utilizarea sa necinstită, pretențioasă sau inexactă ca fiind simptomatică pentru corupția morală a

epocii. El însuși a scris cu o precizie magistrală, în special în colecții de aforisme precum *Sprüche und Widersprüche* (1909; "Proverbe și contradicții") și *Nachts* (1919; "Noapți") și în colecții de eseuri precum *Sittlichkeit und Kriminalität* (1908; "Moralitate și criminalitate"), *Literatur und Lüge* (1929; "Literatură și minciună") și *Die Sprache* (1937; "Limba"). Scrisul său se ridică ocazional la înălțimi apocaliptice, ca în lunga dramă satirică *Die letzten Tage der Menschheit* (1918; publicată în 1922; "Ultimele zile ale omenirii"), o condamnare vizionară a inutilității Primului Război Mondial.

Kraus a fost fondatorul, editorul și, din 1911, singurul autor al publicației **Die Fackel**, prin intermediul căreia a dobândit faima de critic dur al societății austriece. Treptat, a extins gama atacurilor sale dinspre clasa de mijloc austriacă și presa liberală vieneză pentru a cuprinde toți cei pe care îi considera responsabili pentru ceea ce el considera a fi dezintegrarea tradițiilor culturale austriece și europene. Satira și modul său de exprimare sunt idiosincratice și în esență austriece (chiar vieneze), dar influența sa a fost de mare amploare.



A scris, de asemenea, poezie (Worte in Versen, 9 vol., 1916-30), epigrame (1927) și parodii dramatice. A tradus lucrări de William Shakespeare și a redescoperit operele compatriotului său Johann Nestroy.

K Kraus



Operele lui Kraus au fost publicate în 14 volume (1952-66).

Franz Werfel



Franz Werfel, (n. 10 septembrie 1890, Praga [azi în Republica Cehă] - decedat la 26 august 1945, Hollywood, California, S.U.A.), scriitor de limbă germană, care s-a remarcat ca poet, dramaturg și romancier expresionist și ale cărui opere au avut ca temă fraternitatea umană, eroismul și credința religioasă.

Fiu al unui producător de mănuși, Werfel a plecat de acasă pentru a lucra într-o casă de expediții din Hamburg. La scurt timp după aceea a publicat două cărți de poeme lirice, *Der Weltfreund* (1911; "Prietenul lumii") și *Wir sind* (1913; "Noi suntem"). După ce a luptat pe fronturile din Italia și Galicia în Primul Război Mondial, a devenit antimilitarist, a recitat poezii pacifiste în cafenele și a fost arestat. Cariera sa de dramaturg a început în 1916 cu o adaptare a operei "Troienele" de Euripide, care a avut succes la Berlin. S-a orientat spre ficțiune în

1924 cu Verdi, Roman der Oper (Verdi, un roman al operei). În 1929 s-a căsătorit cu **Alma Mahler**. Faima internațională a venit cu *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933; Cele patruzeci de zile din Musa Dagh), un roman epic în care sătenii armeni rezistă forțelor turcești până când sunt salvați de francezi.

În 1933, studenții naziști din peste 30 de universități germane au jefuit bibliotecile în căutare de cărți pe care le considerau "negermane". Printre scrierile literare și politice pe care le-au aruncat în flăcări se numărau operele lui Franz Werfel.

Când naziștii au încorporat Austria în 1938, Werfel, un evreu, s-a stabilit într-o moară veche din sudul Franței. Odată cu căderea Franței în 1940 (reflectată în piesa sa *Jakobowsky und der Oberst*, scrisă în 1944 și produsă cu succes la New York în acel an sub numele de Jakobowsky and the Colonel), a fugit în Statele Unite. În cursul călătoriei sale, a găsit alinare în orașul de pelerinaj Lourdes, Franța, unde Sfânta Bernadette avusese viziuni cu Fecioara. A jurat că va scrie despre sfânta dacă va ajunge vreodată în America și și-a respectat jurământul cu *Das Lied von Bernadette* (1941; Cântecul lui Bernadette). Romanul său a stat la baza unui film popular (1943) care a câștigat patru premii Oscar.

Bad Ischl – Hotelul Elizabeth

Acest hotel situat în centrul orașului Bad Ischl a gazduit în secolul XX pe cei trei oameni de seamă al căror nume e gravat pe o placă de marmură fixată la intrarea în hotel.





Alex Katz (n. 24 iulie 1927) este artist figurativ american, cunoscut pentru picturile, sculpturile și gravurile sale. Katz, născut în Brooklyn, New York, este renumit pentru picturile sale de mari dimensiuni, de o simplitate îndrăzneată și culori accentuate, care au fost precursori ale artei Pop. A studiat la Cooper Union și la Școala de Pictură și Sculptură Skowhegan. Lucrările sale constau în principal în portrete și peisaje, având deseori peisaje din New York și Maine, precum și portrete ale membrilor familiei și ale unor personalități. Katz este cunoscut pentru planeitatea culorilor și a formelor, economia de linii și detașarea emoțională rece. A produs peste 400 de ediții de print și a expus în peste 200 de expoziții personale și 500 de expoziții de grup la nivel internațional. Lucrările sale se regăsesc în colecțiile a peste 100 de instituții publice din întreaga lume...

Interesul său pentru modă izvorăște din ambiția lui Alex Katz de a atinge estetic un nerv al gustului contemporan. În 2015, a proiectat patru vitrine pentru Barneys New York, pe care le-a acoperit cu schițe mari de femei care fac cumpărături. Acestea erau menite să atragă atenția trecătorilor și să intre în competiție directă cu publicitatea stradală, aspect pe care Katz l-a subliniat în toate instalațiile sale publice.

Katz își transpune propriile picturi folosind tehnici de imprimare tradiționale și se acomodează astfel cu stilul său impersonal de pictură. Prin rafinament tehnic și reducere, el ajunge la același efect cu printurile sale. Cu serigrafii ale unor schițe mici care depășesc acum formatul mare al picturilor, el exagerează voit limitele acestui demers.

Stilul este conținutul picturii mele

Chiar înainte de Pop Art, drept precursorul căruia poate fi considerat, Alex Katz a ales propria abordare a picturii figurative, marcată deopotrivă de senzualitate, auto-reflecție și abstracție. El se dedică oamenilor din anturajul său imediat apropiat - familia și prietenii de pe scenele artistice și de modă din New York - precum și peisajului inundat de lumină al reședinței sale de vară din Maine. Katz alege în mod deliberat subiecte lipsite de conținut, pe care le abstractizează și le aduce la o distanță intimă prin maniera sa de pictură, care, deopotrivă rațională și senzuală, este inspirată de pictura cu șablon a artei comerciale și de artificii precum prim-planul folosit de film și televiziune.



Formatul mare, caracterizat de forța sa expansivă și de prezența inconfundabilă și puternică, a fost dictat de expresionismul abstract, generație din care face parte Alex Katz și la a cărei luptă împotriva iluziei s-a alăturat. Reprezentarea concretă este cea care îi permite să picteze doar "imagini", a căror esență nu merge atât de departe dincolo de simpla suprafață - un strat de vopsea perfect din punct de vedere tehnic, subțire ca un celofan și omogen. Spre

deosebire de Pop Art, care face trimitere la imagini deja existente în publicitate sau în presa de scandal, cele ale lui Alex Katz se bazează întotdeauna pe o observație directă și pur vizuală a lumii reale care îl înconjoară. Destul de des, aceste tablouri transmit o stare de spirit melancolică, pentru că se recunoaște în ele contrastul dintre vigoarea și permanența imaginilor iconice și momentul trecător pe care îl reprezintă. Din punct de vedere formal și estetic, Katz transpune în figurație segmentele distincte, puternic conturate, ale Color Field și Hard-Edge Painting, a căror planeitate radicală a fost considerată cândva sfârșitul picturii. Pe linia lui Miles Davis și a reținerii și controlului din Cool Jazz, de care artistul vizual se simte atras, Katz poate fi numit inventatorul stilului "Cool Painting".



Peisaje



Începând cu anii 1950, Katz și-a petrecut verile în locuința sa din Maine, pictându-și vecinii, activități de agrement în aer liber și petreceri în grădină. După ce a cumpărat o pădure adiacentă unui râuleț numit Black Brook la mijlocul anilor 1980, s-a apucat să picteze peisaje. Black Brook a devenit "iazul său cu nuferi": asemenea lui Monet, pictează schițe în ulei *en plein air* și le transferă ulterior pe formate panoramice uriașe în atelierul său - formate care exclud privitorul și îi permit artistului să lucreze mai liber. Efectele extreme de lumină, caracterul decorativ, vederile decupate, mărirea și mistificarea spațiului pictural provin de la Monet, în timp ce maniera de pictură gestuală controlată și expansivitatea de tip "all-over" sunt datorate expresionismului abstract. Totul evocă formatul Cinemascope și prim-planul din cinematografie. În ciuda planității, există o puternică atracție către profunzimea tabloului, care, spre deosebire de cel al lui Mark Rothko sau Barnett Newman, nu are nicio conotație transcendentă. Mai recent, Katz a abordat fonduri întunecate cu lumini strălucitoare și mult negru.

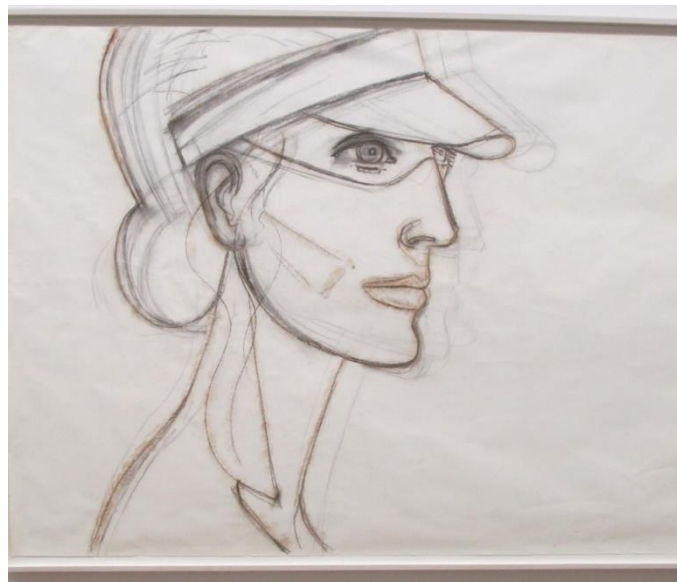


PREZENTUL IMEDIAT

Nu există eternitate decât în prezentul imediat. Așadar, încerc toate luminile diferite. Într-o clipă ai o explozie, iar eu vreau să fac acea clipă.

Alex Katz

Doar Monet a descris o asemenea multitudine de efecte de lumină. Asemănător impresioniștilor, Alex Katz surprinde timpul într-o stare "înghețată", un moment scurt într-o lume trecătoare. Tot ceea ce înfățișează el a fost observat empiric și vizual. Picturile sale surprind apa translucidă în care se poate privi sau care reflectă lumina soarelui în spațiu. El combină prim-planurile umbroase cu lumina indirectă a pădurilor, pictează nocturne sau lumină artificială, apreciază lumina întunecată a nordului din Maine, care sporește toate culorile. Katz este un colorist: el merge în căutarea unui echivalent colorat pentru lumina naturală pe care a observat-o, un echivalent care să intensifice impresia unei prezențe imediate. Începând cu anii 1980, detaliile și modelajul au făcut loc unor câmpuri omogene de culoare a căror durabilitate a fost studiată de artist în arta lui Matisse, precum și în Color Field și Hard Edge Painting. Aplicând câteva tușe descriptive și largi, el creează o imagine care devine instantaneu memorabilă.



FETE - Ar putea să ia acel ecran de 18 inci și să ți-l împingă direct în față.
Alex Katz

Bazându-se pe close-up și pe formatul Cinemascope, Katz a făcut referire la estetica cinematografului, a televiziunii și a panourilor publicitare. Nu era atât de interesat de filmele din anii 1950 și din anii următori din cauza conținutului lor, ci din cauza imaginilor bine realizate: felul în care actorii vorbeau, se îmbrăcau, se mișcau și arătau. Se vedeau lucruri prin intermediul filmelor și, potrivit lui Katz, *cinematograful a luat locul bisericii*. Formatele orizontale ale lui Katz nu au nimic de-a face cu portretul intim al picturii europene din trecut.



Portretele puternic stilizate și lipsite de sentimentalism ale lui Monet, Matisse, Picasso și Leger au oferit modele pentru stilul impersonal al lui Katz. În fotografiile familiei și prietenilor săi, el pornește în căutarea chipului universal, anonim. El pictează pălării și ochelari de soare în loc de capete și ochi, machiaj și ruj în loc de piele și buze. În afară de elementul de modă, aceste imagini transmit, de asemenea, forfota individului, ca în filmele reci și distanțate ale lui Michelangelo Antonioni sau Ingmar Bergman, regizori care tratează plictiseala și alienarea. Totul în aceste lucrări predică sobrietatea, și totuși par monumentale.

CONTURURI



Alex Katz a creat decupaje încă din 1959: sculpturi plate din lemn sau metal, pictate sau imprimare, tăiate de-a lungul contururilor. Ele derivă din tehnica colajului, cu care experimenta la acea vreme. Dacă fundalul plat al picturilor împinge capetele mărite în câmpul vizual al privitorului, de fapt, decupajele transportă portretul tradițional în centrul spațiului real. În anii următori, Katz a folosit acest

nou mediu și pentru decorurile de scenă pe care le-a proiectat pentru prietenii săi: coregraful newyorkez Paul Taylor și dramaturgul Kenneth Koch de la New York School. Katz a fost inspirat de așa-numitele extensii de panouri publicitare din anii 1950, imagini cu fumători, sticle de bere și automobile de dimensiuni mai mari decât cele reale, integrate în mod iluzoriu în peisajul real de pe autostrăzi. Cu toate acestea, ne putem aminti și de decupajele lui Picasso sau Matisse, realizate cam în aceeași perioadă, pe care Katz le-ar fi putut folosi ca o sursă de referință în acest caz. Aplatizarea radicală și tipizarea personajelor fac ca acestea să fie greu de perceput ca o iluzie a realității. Katz își plasează figurile în fața unor peisaje sau își instalează decupajele în fața propriilor sale picturi. Caracterul imaginii, abstracția și superficialitatea devin adevăratul subiect. Katz își manipulează în mod conștient imaginile.

MODA

Lumină. Haine. Oameni. Alex Katz

În 1983, Katz a primit o comandă din partea revistei Esquire care adresa designul de modă. S-a decis pentru Norma Kamali și a prezentat cinci cupluri de noapte. Titlul *Pas de Deux* trădează afinitatea lui Katz pentru balet și prietenia sa cu coregraful Paul Taylor, pentru care proiectase decoruri și costume de scenă. Imaginea se concentrează exclusiv pe punerea în scenă a modei. Katz, care dorea să vadă moda în mișcare și în uz, le cerea modelelor sale să se atingă și apoi le îngheța pozițiile, asemenea unui fotograf de modă. El a acordat atenție detaliilor minuscule, cum ar fi costumele, coafurile, ochelarii de soare, pantofii, cravatele, eșarfele și cerceii. De la jumătatea anilor 1960, Katz a folosit desene animate la scară reală pentru a-și pregăti picturile, pe măsură

ce acestea au devenit din ce în ce mai mari - o abordare care susține stilul său impersonal și distanțat. Liniile economice trasate cu gesturi largi mențin suprafețele pe care le cuprind într-un echilibru dinamic, impersonal, distant.



Viața AMERICANĂ

Fotografiile cu recepții de cocktailuri, picnicuri și petreceri la cină, în grădină sau pe plajă, pe care Katz a început să le picteze în anii 1960, fac din el un cronicar al societății în timpul liber. Aici, el a surprins o întâlnire ocazională într-o seară de început de vară - ipostaze și gesturi fugare și grăitoare ale oamenilor și modul în care aceștia interacționează. Cu câteva tușe și suprafețe netede, el arată cum lumina se întunecă și cum grupul se detașează de verdele tern al fundalului forestier în strălucirea luminii artificiale. Felul în care este concepută compoziția amintește de spațiile de tip scenă ale lui Caravaggio, care sunt iluminate radical din lateral. Suprafețele golite reflectă lumina înapoi în spațiul privitorului, care este luat prizonier de formatul panoramic. Katz prezintă o perspectivă liniștită și picturală a "modului de viață american".

*

Spre deosebire de plaja de nisip din Jessica, fundalul monocrom din Black Hat 2 este un

echivalent cromatic al luminii solare orbitoare. Katz a incizat aici contururile în imagine mai radical decât oricând înainte. Stilizând ceea ce a perceput, el creează o icoană extrem de calculată și ambiguă, folosindu-se de mecanismele dramaturgice ale filmului, ale publicității și ale fotografiei de modă. Portretul modelului lui Katz, Ulla, întruchipează bucuria de a trăi a unei zile de vară, reprezentând-o ca pe o vedetă de film plină de farmec, precum Audrey Hepburn în "Mic dejun la Tiffany", sau ca pe o frumusețe precum Nefertiti. Perechea de ochelari de soare este un accesoriu la modă, o mască și un simbol al statutului în același timp. Spre deosebire de **Andy Warhol**, care ridică la rang de artă imaginile puternice din mass-media și din cultura populară, Katz nu face decât să se folosească de limbajul vizual și de punerea în scenă a acestora pentru a adapta motivele observate în realitate la obiceiurile vizuale contemporane.



Ea are eleganța orașului. Alex Katz

Alex Katz se simte deosebit de legat de orașul New York și de oamenii săi, cu pasiunea lor pentru artă și frumusețe. Timp de șaiszeci și cinci de ani a trăit și a lucrat cu și în prezența soției sale Ada. Ea nu numai că este modelul preferat al lui Katz, dar este și sursa sa de inspirație în ceea ce privește

stilul. Tot ceea ce știm despre ea din sutele de tablouri este frumusețea ei, eleganța, stilul ei sigur de sine și rezerva ei.

S-a povestit că mama ei (italiană) obișnuia să acorde o mare importanță modei de înaltă ținută și să coasă haine pe baza modelelor din Vogue. Ada continuă o lungă tradiție a portretelor feminine, de la Saskia a lui Rembrandt și Helena a lui Rubens la Camille a lui Monet, Gala lui Dali și Francoise a lui Picasso. Ca personificare a frumuseții feminine, ea reprezintă cultura pașnică de zi cu zi a epocii postbelice. Fiind la fel de misterioasă ca Nefertiti, ea este, în același timp, un simbol ambiguu care face aluzie la diverse referințe.



O femeie atrăgătoare care pozează în atelierul lui Alex Katz din SoHo: el caută să o înfățișeze cât mai natural posibil, ca și cum nu ar fi observată. El îi surprinde înfățișarea exterioară, limbajul corpului și accesoriile, precum și lumina zilei care o înconjoară în mod egal. Sprijinindu-se de perete, putem vedea *Summer Triptych*, care tocmai a fost finalizat, o lucrare concepută în serie care prezintă tema arhetipală a celor doi îndrăgostiți - precum și dublul portret încă neterminat al lui Eric și April. Este posibil ca tablourile de atelier ale lui Henri Matisse să fi servit aici drept sursă de inspirație. Multiplicarea și variația motivului reprezintă negarea spațiului iluzionist al tabloului și a pretenției de a fi o operă unică

și numai valabilă. În artificialitatea lor, ele fac trimitere la caracterul pictural, la faptul că tabloul are o realitate proprie. Katz ne ascute privirea pentru o lume dominată de imagini.

Cred că stilul aparține modei, iar moda este un prezent imediat. Alex Katz

Interesul său pentru modă izvorăște din ambiția lui Alex Katz de a atinge estetic un nerv al gustului contemporan. În 2015, a proiectat patru vitrine pentru Barneys New York, pe care le-a acoperit cu schițe populate de femei care fac cumpărături. Acestea erau menite să atragă atenția trecătorilor și să intre în competiție directă cu publicitatea stradală, aspect pe care Katz l-a subliniat în toate instalațiile sale publice. Katz își transpune propriile picturi folosind tehnici de imprimare tradiționale și se acomodează astfel cu stilul său impersonal de pictură. Prin rafinament tehnic și reducere, el ajunge la același efect cu printurile sale. Cu serigrafii ale unor schițe mici care depășesc acum formatul mare al picturilor, el împinge limitele acestui demers.



AG, Viena -Mai 2023

de ce se prăbușesc civilizațiile. Toate marile civilizații rezistă la dezastre naturale,

De ce se prăbușesc civilizațiile? Decadență și decădere morală.

Te văd în toate caracteristicile stigmatizate de decădere. Pot să vă dovedesc că... ateismul, pesimismul și cinismul vostru, imoralitatea voastră, căsătoriile voastre destrămate... au fost semnele caracteristice ale epocii muribunde a statelor antice. (Oswald Spengler, The decline of West).

Trăim într-o epocă a colapsului civilizației? În această lucrare vom examina ce a dus la căderea civilizațiilor trecute, pentru a determina dacă și a noastră este în pericol. "Înțelepții spun ...că oricine dorește să prevadă viitorul trebuie să consulte trecutul; căci evenimentele umane seamănă mereu cu cele din vremurile precedente." În încercarea de a explica de ce se prăbușesc civilizațiile, istoricii și cercetătorii din domeniul social fac distincția între cauze externe și interne. O cauză externă este o forță sau un fenomen care se impune asupra unei civilizații, depășind capacitatea acesteia de a face față. Printre exemple se numără invaziile unui inamic străin și așa-numitele acte ale lui Dumnezeu, cum ar fi epidemiile sau dezastrele naturale.

Unii istorici susțin că civilizația minoică s-a prăbușit din cauza unei erupții vulcanice, în timp ce alții au propus că malaria a jucat un rol important în căderea Romei.

Istoricii civilizației mezoamericane susțin că faimosul oraș Teotihuacan a căzut din cauza invaziei barbarilor din nord, în timp ce rolul barbarilor germani în prăbușirea Imperiului Roman a fost bine documentat și discutat. Oricât de atractive ar fi teoriile cauzelor externe, acestea nu explică în mod adecvat



persistă prin epidemii și se apără cu succes de atacuri.

Abia atunci când își pierde puterea, rezistența și capacitățile de adaptare pentru a face față crizelor externe, acestea intră în declin și cad. Întrucât teoriile cauzelor externe nu explică suficient de bine de ce cad civilizațiile, trebuie să ne îndreptăm atenția către cauzele interne ale colapsului și să investigăm ce determină o civilizație să slăbească - să putrezească din interior și să ajungă în cele din urmă la un punct în care o criză externă devine proverbiala picătură care îi rupe spinarea. "O mare civilizație nu este cucerită din exterior până când nu se distruge pe sine din interior", scria marele istoric american **Will Durant**. În secolul al XX-lea, Sir John Bagot Glubb, mai bine cunoscut sub numele de **Glubb Pașa**, a scris un eseu puțin cunoscut, intitulat *Soarta imperiilor și căutarea supraviețuirii*. În acest eseu, el a avansat teza că civilizația se aseamănă cu organismele biologice, în sensul că au o durată de viață naturală și trec printr-o serie

de etape marcate de creștere, declin și, în cele din urmă, moarte. Urmărind evoluția acestor etape, putem obține o mai mare claritate în ceea ce privește modul în care, și de ce, civilizațiile se distrug din interior și o mai bună înțelegere a destinului civilizației noastre. Sau, așa cum scria Glubb Pașa:

...experiențele rasei umane au fost înregistrate timp de aproximativ 4.000 de ani. Dacă încercăm să studiem o astfel de perioadă de timp în cât mai multe civilizații posibil, se pare că descoperim aceleași modele care se repetă constant în condiții foarte diferite de climă, cultură și religie. Se pare că prognoza de viață a unei mari civilizații începe cu o explozie violentă și, de obicei, neprevăzută de energie și se termină cu o coborâre a standardelor morale, cinism, pesimism și frivolitate".



Potrivit lui Glubb, prima etapă din durata de viață a unei civilizații este **epoca pionierilor**. În această epocă, o populație mică, dar determinată, de inovatori, războinici și exploratori, pune bazele unei noi civilizații.

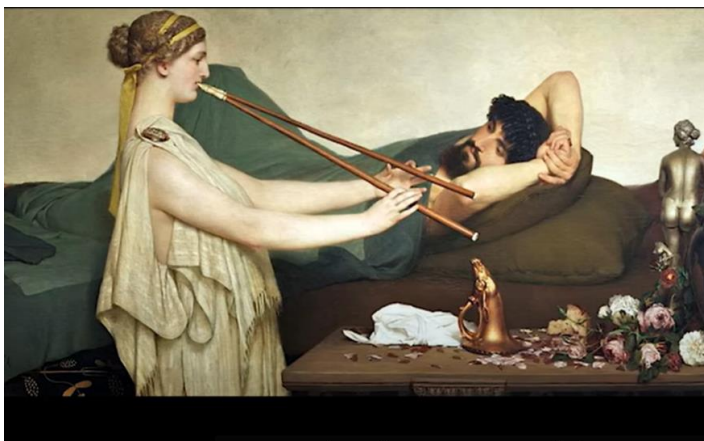
"Bărbații își croiesc drum prin junglă, escaladează munții sau înfruntă oceanele Atlantic și Pacific în mici coclauri...Săraci, rezistenți, adesea pe jumătate înfometati și prost îmbrăcați, ei abundă și de curaj, energie și inițiativă, depășesc orice obstacol și par să dețină întotdeauna controlul asupra situației". După ce se stabilesc pe teritoriul nou găsit sau cucerit, pionierii construiesc mici orașe și așezări, exploatează resursele naturale ale regiunii și încep să își concentreze energiile asupra fabricării, producției și comerțului.

Se încheie astfel epoca pionierilor, în care începe **Epoca Comerțului** - următoarea etapă din durata de viață a unei civilizații. În Epoca Comerțului, se construiesc centre urbane mai mari, se stabilește infrastructura publică și, cu sumele uriașe de bogăție create din producție și comerț, se finanțează din belșug artele și se construiesc monumente, palate, muzee, minuni ale lumii și alte asemenea edificii culturale. În această



epocă, o civilizație atinge ceea ce Glubb a numit "*The High Noon of prosperity*" - vârful său de bogăție și glorie. În pofida magnificenței Nobilimii de la High Noon of Prosperity acum sunt plantate semințele colapsului civilizațional. Pentru că la scurt timp după ce atinge apogeul, civilizația trece în **Epoca bogăției**, iar bogăția imensă începe să corupă civilizația.

Egoismul, lăcomia și vanitatea dezrădăcinează virtuțile de dedicare, sacrificiu și datorie, care erau norma în epocile trecute. În loc să privească banii ca pe un produs secundar al unei munci grele și al unei acțiuni virtuozitate, oamenii caută banii de dragul lor și îi văd ca pe un "be all and end all" - biletul spre mântuire. Și astfel, zeul Mammon, simbol al influenței degradante din punct de vedere moral a bogăției, își face apariția pe scena istorică. Prima direcție în care bogăția dăunează civilizației este una morală... Obiectivul tinerilor și al ambițioșilor nu mai este faima, onoarea sau serviciul, ci banii...



Moralistul arab Ghazali (1058-1111) se plânge ...[că studenții] nu mai merg la facultate pentru a dobândi învățatură și virtute, ci pentru a obține acele calificări care le vor permite să se îmbogățească.

Mai mult, în Epoca bogăției, accesul la lux, plăceri și confort abundă și chiar și oamenii de rând posedă bogăția și timpul liber pentru a se răsfăța cu ele. "O societate răsfățată începe să putrezească pe dinăuntru", explică **William Ophuls**. Adaptându-se la abundență, oamenii devin incapabili să suporte chiar și forme ușoare de greutate și suferințe și, așa cum spune proverbul adesea repetat, vremurile bune creează oameni slabi. "Prosperitatea a copt principiul descompunerii".

Edward Gibbon a explicat ce s-a petrecut la Roma. Declinul civilizațional care are loc în Epoca bogățiilor este accelerat și mai mult de o preocupare tot mai mare pentru bunăstare.

Deoarece nu există lipsă de bogăție, atât oamenii de rând, cât și conducătorii solicită statului să își folosească monopolul de a lua bani de la unii cetățeni pentru a le oferi altora asistență medicală, educație, locuințe, asigurări sociale și ajutoare guvernamentale. Și așa cum scrie Ophuls:

"Bunăstarea favorizează un sentiment de îndreptățire, precum și sentimentul că nimeni nu ar trebui să fie lăsat în urmă. Rezultatul este un stat asistențial cu o listă de clienți din ce în ce mai mare și o povară tot mai mare de subvenții, împreună cu o pierdere corespunzătoare a responsabilității personale și a independenței."



De exemplu, la apogeul bogăției Romei, între domnia împăratului Augustus și a împăratului Claudius, aproape unul din trei cetățeni era asistat social și aproximativ 200.000 de familii primeau grâu gratuit de la stat. O generație sau cam așa ceva mai târziu, Roma și-a început procesul ireversibil de declin. Poate că este incorect să ne imaginăm că statul asistențial este punctul culminant al realizărilor umane. S-ar putea dovedi a fi doar încă o piatră de hotar obișnuită în povestea vieții unui imperiu îmbătrânit și decrepit. Cu plasa de siguranță a bunăstării și cu o abundență de bogăție, populația nu mai are nevoie să își dedice majoritatea orelor de veghe pentru a-și asigura necesitățile vieții. Prin urmare, mulți își îndreaptă atenția către activități intelectuale. Epoca bogăției face loc Epocii intelectului, iar civilizația își continuă declinul. Puțini ar nega beneficiile imense pe care activitățile intelectuale le conferă individului și societății în general, însă, ca în cazul majorității lucrurilor din viață, nu se poate exista prea mult dintr-un lucru bun. Iar una dintre caracteristicile Epocii intelectului este că o abordare raționalistă excesiv de unilaterală a vieții saturează civilizația.

Parafrazându-l pe Nietzsche, în **Epoca Inteligenței** raționalitatea este transformată într-un tiran, iar rațiunea este văzută ca singurul mijloc de a descoperi adevărul. Ca urmare, adevărurile simbolice morale și adesea iraționale încorporate în mit și religie sunt aruncate în civilizație care pierde pilonii pe care a fost construită. Nietzsche, de exemplu, a implicat raționalitatea extremă exemplificată de Platon și Socrate ...ca fiind un "simptom al degenerării un instrument al disoluției grecești" și, după cum a continuat el: "Fără mit... orice cultură își pierde puterea naturală sănătoasă și creatoare" sau așa cum scriau istoricii Will și Ariel Durant: "Chiar și istoricul sceptic dezvoltă un respect umil pentru religie, întrucât o vede funcționând și aparent indispensabilă, în fiecare țară și epocă... Sufletul unei civilizații este religia sa, iar aceasta moare odată cu credința sa". Alături de declinul religiei și al miturilor, epoca Inteligenței este caracterizată și de ascensiunea unor intelectuali extrem de raționali și critici, care prosperă în disecarea și demolarea sistemelor dominante de credințe și valori.

Referindu-se la epoca intelectului la Roma, istoricul **Edward Gibbon** scria:

"O mulțime de critici, de compilatori, de comentatori, minează rolul învățăturii în

declinul Geniului, a fost urmată curând de coruperea gustului, pe măsură ce aceste teorii critice se răspândesc, codurile morale tradiționale cedează locul relativismului moral, iar credința că viața are sens este înlocuită de nihilismul existențial".

O majoritate a oamenilor ajunge să creadă că nu există un adevăr obiectiv, că nimic nu este în mod inerent moral sau valoros și că nu există niciun sens pentru procesul istoric, nici pentru viață. Și, după cum scrie William Ophuls: "datorită lucrărilor de demolare efectuate de intelectuali, societatea este din ce în ce mai lipsită de valori - adică nu mai crede în mare lucru sau nu mai ia nimic în serios". Elanul inițial, nucleul moral și idealul călăuzitor al civilizației sunt acum o amintire îndepărtată.

În urma acestei demolări intelectuale, se instalează **Epoca Decadenței** - etapa finală a vieții unei civilizații. Fără un ideal călăuzitor sau un nucleu moral general, există dezorientare, confuzie și decădere morală pe scară largă. Masele trăiesc vieți goale și lipsite de sens, de la care caută să se elibereze înecându-se în plăceri josnice, dezvoltând dependențe și adoptând escapismul ca mod de viață. Oamenii devin din ce în ce mai incapabili să facă distincția între adevărat și fals, bine și rău, corect și greșit, astfel că aleg adesea ceea ce le distruge viața și le face rău. Frumusețea și geniul sunt abandonate în favoarea banalității, a urâtului și a vulgarității. Virtuțile sunt considerate vicii, iar viciile virtuți. Procesul de individualizare și de căutare a măreției este abandonat în favoarea unui conformism apatic. Și, ca urmare, boala mintală devine normă. Vigoarea, virtutea și moralul original al societății au fost în întregime șterse. Putredă până în măduva oaselor, societatea își

așteaptă prăbușirea, rămânând de stabilit doar data".

Referindu-se la decadența care a început să infecteze Roma în primul secol AD., istoricul roman **Liviu** explică: "În secolul I Roma a fost la început, când era săracă și mică, un exemplu unic de virtute austeră; apoi s-a corupt, s-a stricat, a putrezit prin toate viciile; astfel, încetul cu încetul, am fost aduși în starea actuală în care nu suntem capabili nici să suportăm relele de care suferim, nici remediile de care avem nevoie pentru a le vindeca".

Glubb Pașa se face ecoul concluziei multor alți istorici, afirmând că nu există scăpare de etapele progresive ale vieții unei civilizații. Datorită legilor naturii umane, fiecare generație se va modifica în moduri previzibile pe baza condițiilor generate de generațiile anterioare. Dacă acesta este cazul, suntem forțați să luăm în considerare ceea ce William Ophuls numește o concluzie "neplăcută":

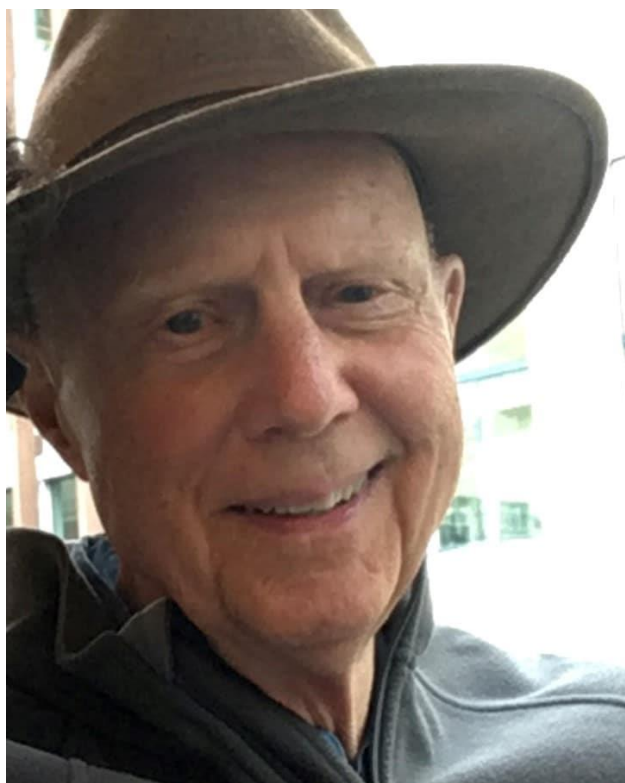
"...civilizația nu este inițial setată pentru autodistrugere, însă civilizațiile pot fi dirijate spre autodistrugere". Pentru că de-a lungul istoriei, clasele conducătoare, sau clasele politice - printr-o combinație de proastă gestionare și corupție - au jucat un rol proeminent în declinul și căderea civilizațiilor".

NOTE

Sir John Bagot Glubb, supranumit Glubb Pașa, (născut la 16 aprilie 1897, Preston, Lancashire, Anglia - decedat la 17 martie 1986, Mayfield, East Sussex), ofițer al armatei britanice care, în perioada 1939-56,

a comandat Legiunea Arabă, o armată de triburi arabe în Transiordania și în statul succesori, Iordania.

Fiu al unui ofițer al armatei britanice, Glubb a urmat cursurile Academiei Militare Regale și apoi a avansat constant în armata britanică. A servit în Europa în Primul Război Mondial și apoi s-a oferit voluntar pentru serviciul în Irak. În 1926 a demisionat din armata britanică pentru a deveni inspector administrativ al guvernului irakian; a părăsit acest post în 1930 și s-a angajat ca brigadier în Legiunea Arabă din Transiordania, o forță de poliție internă angajată înainte de cel de-al Doilea Război Mondial. Glubb a devenit comandantul acesteia în 1939 și a transformat-o într-o armată disciplinată care a sprijinit Aliații în cel de-al Doilea Război Mondial. După 1951, a ridicat o gardă națională pentru a apăra granița Iordaniei împotriva raidurilor israeliene. Presiunea arabă de a elimina influența britanică în Orientul Mijlociu a dus la demiterea sa în 1956. A fost numit cavaler în acel an.



William Ophuls, pseudonimul lui Patrick Ophuls, (născut în 1934) este un politolog, ecologist, cercetător independent și autor american. Este cunoscut pentru rolul său de pionierat în mișcarea ecologistă modernă. Lucrările sale se concentrează pe unele dintre implicațiile ecologice, sociale și politice ale civilizației industriale moderne.

O producție SAGA 2023

Surse - (Academia ideilor)

<https://youtu.be/BtOgZeA8YGI?t=6>

Will Civilization Collapse?

"I see you in all the characteristics stigma of decay. I can prove to you that... your atheism and your pessimism and your cynicism, your immorality, your broken-down marriages... were characteristic marks of the dying ages of ancient States". (Oswald Spengler, *The decline of West*). Are we living in an age of civilizational collapse? In this paper we are going to examine what led past civilization to fall, in order to determine whether ours is in danger. "Wise men say...that whoever wishes to foresee the future must consult the past; for human events ever resemble those of proceeding times." In attempting to explain why civilizations collapse, historians and social scientists distinguish between external and internal causes. An external cause is a force or phenomenon, that imposes itself on a civilization, overwhelming its capacity to cope. Examples include invasions from a foreign enemy and so-called acts of god, such as epidemics or natural disasters. Some historians claim Minoan civilization collapsed due to a volcanic eruption, while

others proposed that malaria played a major factor in the fall of Rome. Historians of Mesoamerican civilization allege that the famed city of Teotihuacan fell due to invasion by northern barbarians, while the role of Germanic barbarians in the collapse of the Roman Empire has been well documented and discussed. As attractive as external cause theories are, they do not adequately explain why civilizations collapse.

All great civilizations withstand natural disasters, persists through epidemics, and successfully defend themselves from attack.

It is only when they lose the strength, resilience, and adaptive capacities to deal with external crises that they decline and fall. As external cause theories do not sufficiently explain why civilizations fall, we need to turn our attention to internal causes of collapse and investigate what causes a civilization to weaken- to rot from the inside out and eventually reach a point where an external crisis becomes the proverbial straw that breaks its back. "A great civilization is not conquered from without until it has destroyed itself from within" wrote the great american historian Will Durant. In the 20th century Sir John Bagot Glubb, better known as Glubb Pasha, penned a little known essay titled the fate of Empires and the Search for survival. In this essay he put forth the thesis that civilization are akin to biological organisms in the sense that they have a natural lifespan, and they progress through a series of stages marked by growth, decline and eventually death. By tracing the progression of these stages, we can gain greater clarity into how, and why, civilizations destroy themselves from within and greater insight into the fate of our civilization. Or as Glubb Pasha wrote: the

experiences of the human race have been recorded for some 4,000 years. If we attempt to study such a period of time in as many civilizations as possible, we seem to discover the same patterns constantly repeated under widely differing conditions of climate, culture and religion. The life-expectations of a great civilization, it appears, commences with a violent, and usually unforeseen, outburst of energy. and ends in a lowering of moral standards, cynicism, pessimism and frivolity".

According to Glubb, the first stage in a civilization's lifespan is the Age of pioneers. In this age a small yet to determined population of innovators, warriors, and explorers, lay down the seeds of a new civilization.

"Men hack their way through jungles, climb mountains or brave the Atlantic and the Pacific oceans in tiny cockle -hells ...Poor, hardy often half-starved and ill-clad, they abound and courage, energy and initiative, overcome every obstacle and always seem to be in control of the situation". After settling into their newly found, or conquered territory, the pioneers construct small towns and settlements, harness the natural resources of the region, and start to focus their energies on manufacturing, production, and trade.

The age of pioneers thus ends, in the Age of Commerce - the next stage in a civilization's lifespan - begins. In the age of Commerce, larger city centers are constructed, public infrastructure is laid down and with the vast amounts of wealth created from production and trade, the arts are lavishly funded and monuments, palaces, museums, world wonders and other such cultural edifices are constructed. In this age a civilization reaches what Glubb called

"The High Noon of prosperity"- its peak of wealth and glory. In spite of the magnificence of the High Noon of Prosperity the seeds of civilizational collapse are planted. For shortly after it reaches its peak, the civilization transitions into the Age of Affluence, and the immense wealth starts to corrupt the civilization.

Selfishness, greed, and vanity uproot the virtues of dedication, sacrifice and duty, that were the norm in past ages. Rather than regarding money as a byproduct of hard work and virtuous action, people seek money for its own sake and see it as the be all and end all - the ticket to salvation. And so the god of Mammon, symbolic of the morally debasing influence of wealth, makes his appearance on the historical scene. The first direction in which wealth injures the civilization is a moral one... The object of the young and the ambitious is no longer fame, honor or service, but cash...

The Arab moralist, Ghazali (1058-1111), complains ... [that students] no longer attend college to acquire learning and virtue, but to obtain those qualifications which will enable them to grow rich.

What is more in the Age of affluence access to luxuries, pleasures, and comforts abound, and even commoners possess the wealth and leisure to indulge in them. "A spoiled society begins to rot within" William Ophuls explains. In adapting themselves to abundance, the people grow incapable of enduring even mild forms of hardship and suffering, and as the often repeated saying goes, good times create weak men. "Prosperity ripened the principle of decay.", Edward Gibbon explained in reference to Rome. The civilizational decline that occurs in the Age of Affluences is further hastened by an increasing preoccupation with welfare.

As there is no shortage of wealth commoners and rulers alike call on the state to use its monopoly take money from some citizens in order to provide medical care, education, housing, social insurance, and government handouts, to others. And as Ophuls writes: "Affluence fosters a sense of entitlement, as well as a feeling that none should be left behind. The upshot is a welfare state with a burgeoning roster of clients and a growing burden of subsidies along with a corresponding loss of personal responsibility and independence." At the peak of Rome's affluence, for example, between the rule of Emperor Augustus and Emperor Claudius nearly one in three citizens were on the Roman dole and approximately 200,000 families received free wheat from the State. A mere generation or so later, Rome began its irreversible process of decline. It may perhaps be incorrect to picture the welfare state is the high-water mark of human attainment. It may merely prove to be one more regular milestone in the life story of an aging and decrepit empire. With the safety net of welfare, and with an abundance of wealth, the population no longer needs to devote the majority of its waking hours to securing the necessities of life. Many therefore turn their attention to intellectual pursuits. The Age of Affluence gives way to the Age of Intellect and the civilization continues its decline. Few would deny the immense benefits that intellectual pursuits bestow on the individual and Society at large, however, as with most things in life, there can be too much of a good thing. And one of the characteristics of the Age of Intellect is that an excessively one-sided rationalistic approach to life saturates the civilization. To paraphrase Nietzsche, in the Age of Intellect rationality is turned into a

tyrant and reason is viewed as the only means of discovering the truth. As a result the symbolic moral and often irrational truths embedded in myth and religion are discarded in the civilization loses the pillars upon which it was built. Nietzsche, for example implicated the extreme rationality exemplified by Plato and Socrates ...as a "symptom of degeneration a tool of the Greek dissolution" and as he continued: "Without myth... every culture loses its healthy creative natural power or as the historians Will and Ariel Durant wrote: "Even the skeptical historian develops a humble respect for religion, since he sees it functioning and seemingly indispensable, in every land and age... The soul of a civilization is its religion, and it dies with its faith. Along with the decline of religion and myth, the age of Intellect is also characterized by the rise of highly rational and critical intellectuals, who thrive in dissecting and tearing down the dominant systems of beliefs and values.

Referring to Rome's age of Intellect the historian Edward Gibbon wrote: a crowd of critics of compilers of commentators, darken the face of learning in the decline of Genius was soon followed by the corruption of taste as these critical theories spread, traditional moral codes give way to moral relativism, and the faith that life has meaning is replaced by existential nihilism. A majority of the people come to believe that there is no such thing as objective truth that nothing is inherently moral or valuable and that there is no meaning to the historical process, nor to life. And as William Ophuls writes:" thanks to the demolition job performed by the intellectuals, the society is increasingly "value free - that is, it no longer believes in much of anything or takes anything seriously. The original elan, the

moral core, and the guiding ideal of the civilization are now a distant memory.

Following this intellectual demolition job, the Age of Decadence - the terminal stage in a civilization's lifespan sets in. Without an overarching guiding ideal or moral core, there exists widespread disorientation, confusion, and moral decay. The masses live empty and meaningless lives from which they seek relief by drowning themselves in base pleasures, developing addictions, and by adopting escapism as a way of life. People grow increasingly incapable of distinguishing between true and false, good and bad, right and wrong, and so they often choose what is life-denying and harmful. Beauty and genius are renounced in favor of banality, ugliness and vulgarity. Virtues are seen as vices and vices virtues. The process of individuation and pursuit of greatness is abandoned in favor of an apathetic conformity. And as a result, mental illness becomes the norm. The society's original vigor, virtue, and morale have been entirely effaced. Rotten to the core, the society awaits collapse, with only the date remaining to be determined." Referring to the decadence that started to infect Rome in the first century AD, the Roman historian Livy explains: Rome was originally, when it was poor and small, a unique example of austere virtue; then it corrupted, it spoiled, it rotted itself by all the vices; so, little by little we have been brought into the present condition in which we are able neither to endure the evils from which we suffer, nor the remedies we need to cure them."

Glubb Pasha echoes the conclusion of many other historians by stating that there is no escape from the progressive stages of a civilization's lifespan. Due to the laws of

human nature, each generation will modify itself in predictable ways based on the conditions generated by previous generations. If this is the case we are forced to consider what William Ophuls calls an "unpalatable" conclusion:

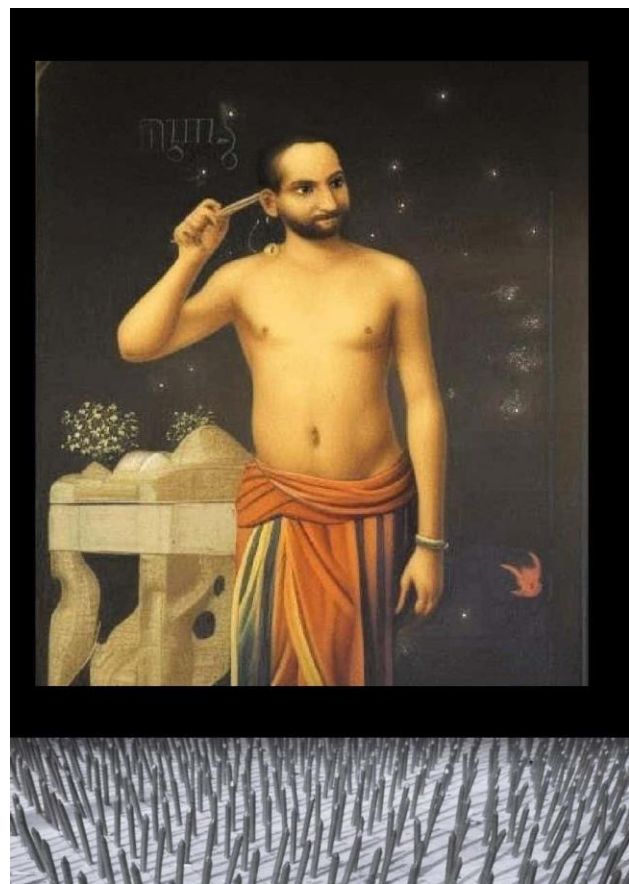
"...civilization is effectively hardwired for self-destruction yet civilizations may be hardwired for self-destruction." For throughout history the ruling, or political classes - through a combination of mismanagement and corruption - have played a prominent role in the decline and fall of civilizations.

Adrian Grauenfels

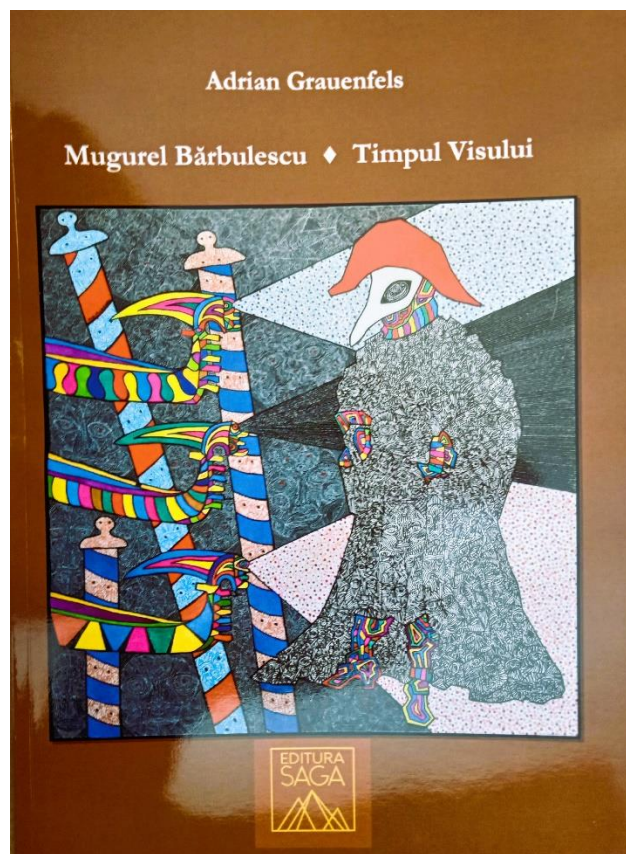
email SAGA – gadrian40@gmail.com

Alte lecturi:

https://www.academia.edu/102384219/Adrian_Grauenfels_Nop%C8%9Bile_fachirul_ui_Traduceri_vol_XVII



Artă tribală



https://www.academia.edu/100389271/Adrian_Grauenfels_Traduceri_Vol_XVI

