

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

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

Pe copertă:
Shu-Ching Huang (Taiwan)
Colectare (2020)
serigrafie, 59 x 45 cm



www.clujtourism.ro

eveniment

Andrei Marga: *Cunoaștere și reflexivitate*

Editura Academiei Române a tipărit în aceste zile noua carte a profesorului Andrei Marga, intitulată *Cunoaștere și reflexivitate* (București, 2020, 246 p.). Carte de construcție, ea duce mai departe sistematizarea urmărită de profesorul clujean, după ce în ultimii ani în această sistematizare au fost publicate capitole de filosofia cunoașterii, filosofia dreptului, filosofia artei, filosofia educației și studii strategice. Redăm în cele ce urmează prefața autorului. Redăm în continuare „Prefața” autorului la acest cel ai recent volum al domniei sale.

„Filosofia nu se reduce la istoria filosofiei, ci constă mai curând din filosofare. Au fost filosofi creativi care au cunoscut bine istoria filosofiei – precum Hegel sau Heidegger sau Habermas, care au lăsat opere monumentale de reconstituire și interpretare a istoriei filosofiei. Dar au fost și filosofi creativi – de pildă, Husserl, Wittgenstein, Albert Camus, care nu s-au ocupat de istoria filosofiei, ci aproape numai de propria filosofare.

Nu există o rețetă recomandabilă a ponderii celor două, istoria filosofiei și filosofarea, în formația și reflecția unui filosof, căci sunt în joc multe dependențe. Dar se poate spune cu certitudine că numai acolo unde este filosofare este filosofie.

Dintr-un punct de vedere, se filosofează abundent în lume. Numai că sub filosofie prea mulți înțeleg simpla exaltare a unei subiectivități care se crede singură pe lume – ceea ce nu mai ține de multă vreme de filosofie. Nu este filosofie acolo unde nu se răspunde la interogațiile profunde ale vieții umane, dar răspunsul este fragil dacă nu iau în seamă datele reproducerii culturale și umane a vieții.

Este mereu tentant să te refugiezi în trecutul filosofiei și să privești viața oamenilor de azi cu ochelarii gânditorilor din vechime. Desigur, decât să cedezi unor improvizații facile, este mai precaut să stai în apropierea marilor gânditori. Numai că viața efectivă te smulge din inerțiile trecutului și-ți cere răspunsuri actualizate. De aceea, filosofia nu este veritabilă dacă se întoarce mereu cu fața spre trecut. Ea este vie numai în calitate de «gând al timpului ei» – ca filosofie sincronă.

Sunt astăzi mai multe facultăți de filosofie decât oricând, mai mulți absolvenți, mai multe publicații și congrese. Pe fondul diversificării inevitabile a profesiei, mulți înțeleg exercițiul filosofiei ca serviciu – serviciu în slujba unor politici, instituții, grupuri, persoane. Numai că filosofia este mereu «gândire mai departe» – ea nu încapă, dacă este veritabilă, în nici un serviciu, nici chiar în serviciul propriei persoane. Heidegger avea dreptate să ceară din partea filosofilor nu adaptări comode, ci «gândire» ce-și asumă lumea, cu datele, oportunitățile și dificultățile ei, și condiția ființării în această lume.

Iar această «gândire» nu este dusă până la capăt dacă se oprește la felii ale realității. Obiceiul «specializării» în filosofie – unii în filosofia științelor, alții în filosofia istoriei, alții în epistemologie sau etică – este de înțeles ca un fel de grijă de a cunoaște și discuta ceva precis, dar nu este ultimul cuvânt. Specializarea, înțelegească ca



îngustare a orizontului de punere în chestiune, este și o formă de demisie a filosofului de la sarcinile disciplinei.

Nimeni nu spune că nu este important să cunoști cu precizie ceea ce pretinzi că stăpânești, dar filosofia rămâne filosofie abordând «întregul» experienței lumii. Aici Hegel este cel care are dreptate. Este nevoie astăzi de filosofii cuprinzătoare, capabile să dea răspunsuri într-o optică organizată, întrebărilor din diverse domenii, din motivul simplu că din nou se evidențiază legătura domeniilor.

Unii vor să dezlege întrebări trăite de oamenii de altădată, mai ales întrebări ale istoriei. Este, firește, plin de învățăminte să ne aplecăm asupra acelor întrebări. Numai că datorită filosofării este înainte de orice să dea răspuns la întrebările trăite de oameni astăzi. În definitiv, nimeni nu poate fi smuls din timpul și locul său, iar filosofarea nu poate face abstracție de situarea inevitabilă a vieții.

Mai sunt și dintre aceia care au impresia că sunt mandatați de undeva să emită susțineri, fie și fără analize și probe. Dacă citești scrierile lui Popper despre Hegel îți dai seama repede că nici nu a contat ce a scris sau a spus Hegel. Nu este nici măcar o analiză. Decum observarea argumentelor acestuia! Or, filosofia nu a înaintat nicidecum fără controverse și mai ales fără argumente. Habermas are dreptate să pună problema trecerii de la «certitudini nemijlocite», pe care le au și unii care nu filosofează, la argumentarea în forma discursului, și, cu aceasta, la descrieri, ipoteze explicative, teorii și interpretări pe care le pot împărtăși cei mai mulți – în principiu orice ființă rațională.

Acestea sunt, pe scurt, motivele care m-au făcut să mă concentrez – după ce am predat lungă vreme istoria filosofiei contemporane – asupra elaborării propriei filosofii. Am plonjat ani la rând în concepțiile filosofilor și teologilor și mi-a făcut plăcere enormă să public exegeze ale filosofilor și teologilor contemporane. Dar de la un

Continuarea în pagina 4

Capacitatea imaginativă apriorică și imaginativul poietic rațional aprioric ca noțiuni opuse imaginarului și imaginației

Mircea Arman

În mod vădit, ceea ce a făcut să simțim nevoia clarificării noțiunilor evocate în prezentul articol are drept acuză sesizarea unor percepții greșite ale noțiunilor de „capacitate imaginativă apriorică” și „imaginativ poietic rațional aprioric” de către cei care au scris, pînă în prezent, despre cartea *Eseu asupra structurii imaginativului uman*, Editura Tribuna, 2020 și cărora le aduc, pe această cale, mulțumirile mele. Totuși, faptul că primul recenzent al cărții a sesizat exact diferențele pe care le incumbă noțiunile de *imaginativ* și *imaginar* iar ceilalți nu au reușit să o facă, nesesizînd noutatea absolută a acestor concepte fundamentale pentru cunoașterea umană, m-au determinat să fac unele clarificări pe care le consider necesare. Desigur, abordarea mai laxă, esențială pe alocuri deși lucrarea nu este un eseu propriu-zis, a făcut, probabil, ca noțiunile în discuție să nu capete o claritate *oion to phos*, cum ar spune Aristotel.

Pentru a reuși delimitările pe care ni le-am propus vom face un scurt periplu, în ceea ce s-a spus esențial despre imaginar și imaginație în ceea ce privește teoria cunoașterii, în filosofia mare europeană, lăsînd la o parte lucrările de mîna a doua care nu fac interesul clarificărilor și delimitărilor de față.

Ceea ce va constitui neobișnuitul excursului nostru, pe lîngă clarificarea termenilor, va fi atît problematica în sine dar și unghiul din care va fi privită problema filosofiei, poeziei, aceasta din urmă înțelegînd ca formă a cunoașterii și nu în sensul tradițional aristotelic de *imitatio*, a artei,

religiei și științei. Acesta este motivul pentru care nici măcar nu vom încerca o abordare fundamentată în tradiție, adică în cadrele precis statuate de istoria filosofiei occidentale. Intenția noastră se rezumă doar la a re-pune problema, la a deschide perspective care să suscite gîndirea, pentru a merge mai departe pe drumul ce călăuzește spre scopul inițial, dar și spre cel final, al oricărei voințe de operă: adevărul. Întreprinderea se dovedește a fi cu atît mai riscantă și mai dificilă cu cît, pentru acest tip de abordare, lipsește cu desăvîrșire bibliografia.

Mulți specialiști în domeniul filosofiei ar fi, de la început, tentați să conteste o asemenea încercare măcar din perspectiva uneia dintre cele mai adînc inoculate prejudecăți culturale: filosofia, poezia și chiar știința la începuturile ei dar și în contemporaneitate, ca produse ale *imaginarului*, așadar *ca ficțiune*, mai mult sau mai puțin articulate rațional și statuate în observația și cercetarea naturii, își pot permite să ignore adevărul ca veridicitate.

Cu toate acestea, în filosofia lui Kant *imaginația* capătă un rol determinant în sinteza reprezentării și a formării obiectului supus judecății în însăși interiorul simțului intern. Astfel, la Kant, *imaginația* alături de sensibilitate livrează intelectului obiectul supus judecății. În acest caz *imaginația*, ca produs al *imaginarului* și nu a *capacității imaginative poietice raționale*, face legătura necesară între intelect și datele experienței cu care intelectul nu poate lucra nemijlocit. Problema *imaginației* și a rolului ei în posibilitatea cunoașterii nu

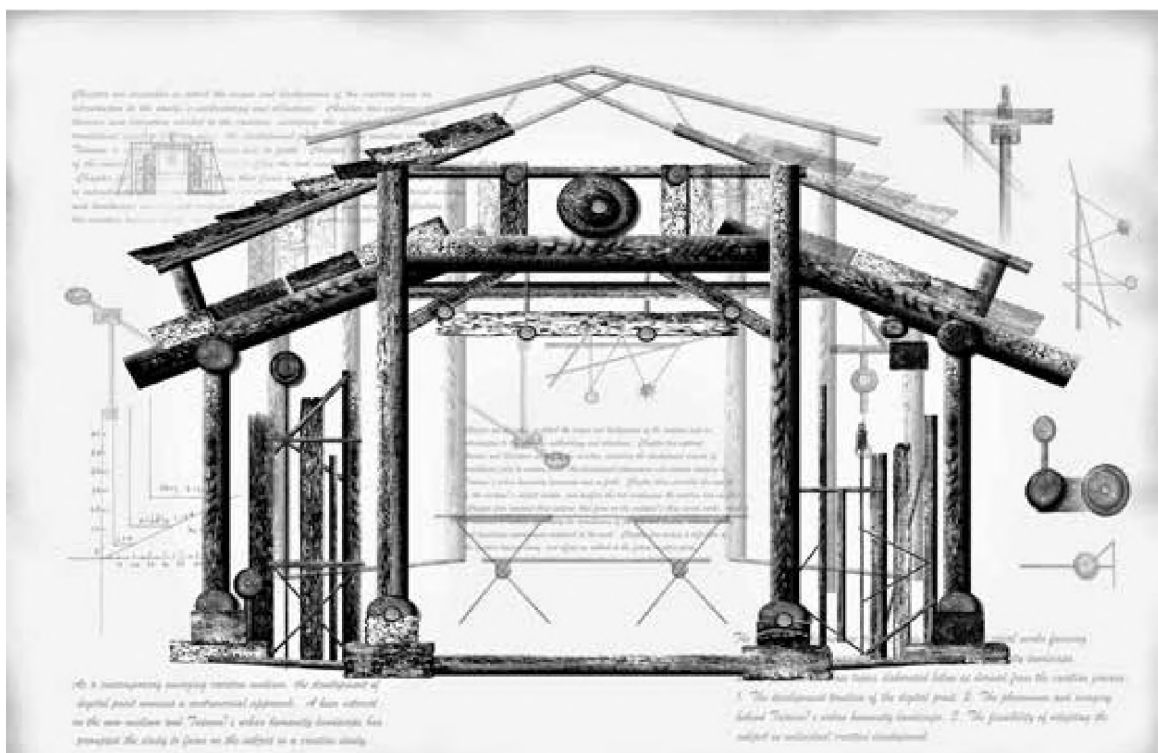


Mircea Arman

a făcut obiectul unui interes deosebit al criticilor și discipolilor lui Kant rolul, esențial dealtfel, al acesteia fiind oarecum lăsat deoparte, neglijat.

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

Prin urmare, în concepția noastră, noțiunea de *capacitate imaginativă apriorică* și *imaginativ poietic rațional aprioric* nu au nimic de a face cu *imaginarul* și *imaginația* deși în limba romînă cele două noțiuni sunt percepute ca fiind sinonime. În mod similar *Dasein* în accepția hegeliană are sensul de existență cît timp la Heidegger același cuvînt capătă o altă semnificație și este înțeles mai degrabă ca fiind omul în deschisul lumii ca efect al situării sale opozitive față de aceasta. Spre deosebire de nota de *iraționalitate* pe care o conține noțiunea de *imaginar*, *imaginativul poietic rațional aprioric* primește valența de *posibilitate de a crea sau, după caz, de a re-crea realitatea la modul rațional*, de facultate specifică a intelectului de a crea *lumi posibile raționale*. În acest sens *imaginativul poietic rațional aprioric* este un *agens*. De aceea, spunem noi, doar *capacitatea imaginativă apriorică* este facultatea umană capabilă, prin intermediul acestui *agens* care este *imaginativul poietic rațional*, de a crea și re-crea lumea ca atare dintr-o perspectivă a raționalității implicite. Dar această *capacitate imaginativă apriorică* este mai mult decît atît. *Ea este facultatea specifică omului și numai lui, de a făuri lumi posibile al căror sens rațional este atît explicit cît și implicit*. Această capacitate este responsabilă de valorizarea și aducerea la înțelegere a *realității* dar și de *poieza* acesteia, ceea ce în cazul *imaginației* kantiene era *exclus*. Tot această *capacitate imaginativă apriorică* specifică omului și numai lui este responsabilă de înțelegerea și de posibilitatea unică a ființei umane de a se situa opozitiv față de lume dar și de absolut tot ceea ce a creat vreodată



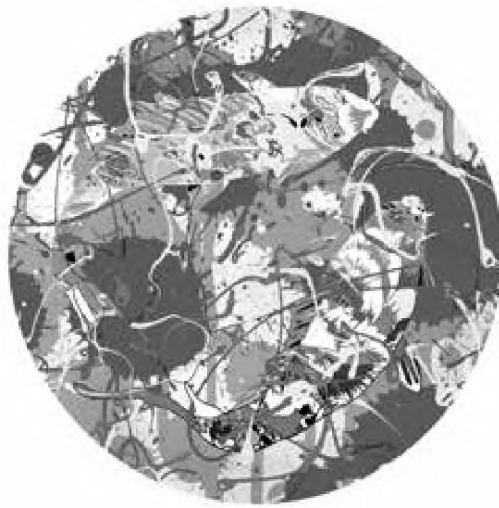
Louis Yu-Ju Chen (Taiwan)

Work Shop (2017), imprimare digitală, 52 x 77 cm

omul, de la opera de artă la descoperirea științifică și dezvoltarea tehnică. Omul schimbă lumea, o făurește, îi dă valoare doar datorită acestei *capacități unice imaginative apriorice* care face posibilă lumea ca lume. Cu alte cuvinte la baza posibilității cunoașterii umane stă *capacitatea imaginativă apriorică* al cărei *agens* este *imaginativul poietic rațional* care joacă rolul unui *concept ordonator* al haosului fenomenelor subzistente și de sintetizator și valorizator al acestora. Realitatea ca ființare ici-colo disponibilă pusă în afara relației stabilite de subiect ca eu cunoscător și re-creată prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric* este lipsită de existență, de relație unificatoare dătătoare de sens. Omul creează existența, lumea, arta și o valorizează. Prin aceasta, el este deținătorul a ceea ce Hegel înțelegea prin *Spirit*. Fără această valorizare dată de subiectul cunoscător, obiectualitatea este *me on ti*.

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

Prin urmare, în opinia noastră, schema intelectului kantian nu este nici completă și nici corectă, ea omițând în mod oarecum de așteptat capacitatea creatoare de *lumi posibile rationale* a intelectului, *capacitate care creează însuși intelectul ca funcțiune* și stă la baza și fundamentul lui. Spun că această scăpare a lui Kant a fost oarecum normală atîta vreme cît el a dedus structura intelectului din logică, prin urmare dintr-un domeniu lipsit de conținut, astfel construcția acestuia se limitează la re-sintetizarea, regîndirea și ordonarea logicii tradiționale prekantiene într-un construct nou care, pentru multă vreme, a constituit modelul de necontestat al intelectului uman. Mai mult, datorită aceluiași viciu de analiză, Kant a scăpat din mînă însăși capacitatea creativă a omului, adică tot ce este esențial în ceea ce privește lumea și existența ei.



Chun-Yuan Huang (Taiwan) *Abundența Bucuriei* (2018) serigrafie, 45 x 45 cm

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

Altfel, Leibniz s-a aflat într-o profundă eroare, paradoxal, avînd totodată dreptate sub aspectul

logic și formal atunci cînd afirma că realitățile nu se contrazic niciodată unele pe altele, dar aceste raporturi logice nu mai înseamnă nimic atunci cînd avem în vedere natura, respectiv fenomenul, care se sustrage de la legitățile stricte ale logicii ajungînd uneori la forme dinamice contradictorii.

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

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

Kant a clarificat aceste lucruri în *Critica rațiunii pure* și a făcut necesarele delimitări între intuițiile sensibile pure și categoriile pure precum și legătura dintre reprezentare și intelect prin intermediul imaginației privite ca un *instrumentum* al sensibilității.

Iar dacă la Kant imaginația nu este decît un instrument care leagă realitatea de reprezentare ceea ce face diferită construcția noastră sunt cele două elemente fundamentale ale intelectului, *capacitatea imaginativă apriorică* și *imaginativul poietic rațional aprioric*, determinări de domeniul esenței întrucît noi nu doar comparăm conceptele noastre în intelect pentru a vedea dacă ele sunt identice, prin urmare corespund atît interior cît și exterior sau dacă intră în contradicție sau nu, ci arătăm modul în care aceste concepte creează realitatea și structura internă a fenomenului atît cît stă în putință *capacității imaginative apriorice* umane și astfel, prin intermediul *imaginativului poietic rațional aprioric*, le aducem la înțelegere. Pentru că dacă noi privim lumea doar ca o în-lănțuire de concepte și fenomene cu un raport de cauzalitate logic, vom scăpa din vedere tocmai esența existenței umane care se manifestă plenar în *cunoașterea creativă*, deoarece tot ce este existență și valoare umană se raportează la *gîndirea creativă* și la creația realității însăși.

Urmare din pagina 2

Andrei Marga: Cunoaștere și reflexivitate

timp am resimțit ca datorie să-mi sistematizez opiniile filosofice.

După volume tentative – *Raționalitate, comunicare, argumentare* (1992), *Întoarcerea la sens. Filoșofia pragmatismului reflexiv* (2015) – am căutat să conturez sistematizarea propriu-zisă. Cu volumele *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filoșofică* (2016), *Rațiune și voință de rațiune* (2017) și *The Sense of our History* (2019) am înaintat pe această direcție.

În volumul de față duc mai departe sistematizarea filoșofică pe care am angajat-o printr-un efort de prindere în termeni cât mai precisă a reflexivității. El cuprinde dezvoltări ale pragmatismului reflexiv, precum și aplicări noi.

Hegel este invocat aici într-un studiu distinct nu numai pentru că se împlinesc două secole de la punerea în circulație a celebrei sale filosofii a

dreptului, dar aceasta a modificat ca puține alte opere ale reflecției istoria ulterioară a lumii. Pragmatismul reflexiv, pe care caut să îl reprezint, își trage resurse importante din această carte de cotitură.

Filosofia istoriei, dreptul, educația, arta, teodiceea sunt aici domenii de aplicare ale filosofării mele. Deschid, într-un fel, dezbateră filoșofică asupra implicațiilor pandemiei Covid 19, care blochează atît de dramatic societăți actuale.

Studiile ce compun volumul de față au fost elaborate în forma unor conferințe susținute în țară și în afara țării. Forma lor este îndatorată oralității, pe care am lăsat-o neschimbată, fiindcă facilitează înțelegerea. Am căutat să păstrez, însă, neatinsă, rigoarea expunerii și forța și claritatea argumentării.”

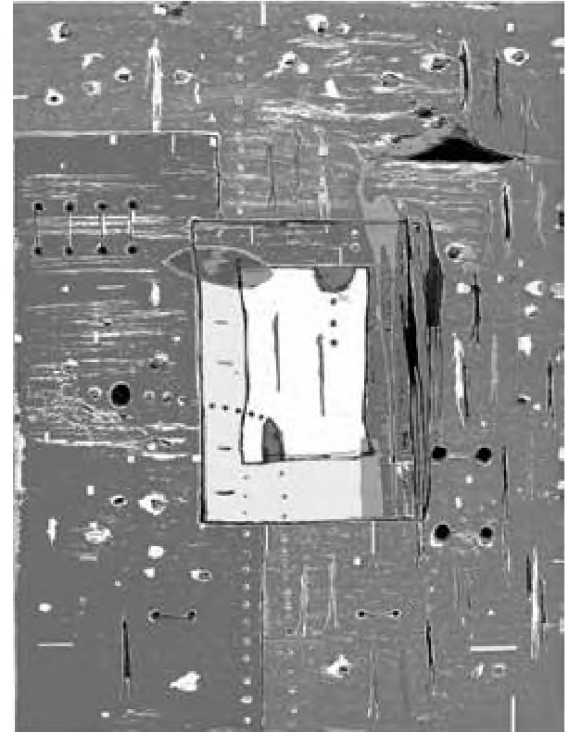
Agregări pe verticală – academiile

Radu Bagdasar

Pe lângă agregările spontane, socialități unice dar efemere create pe orizontala socială de înșiși membrii lor, fără șefi și autoritate, de o admirabilă incandescență intelectuală, există formațiile unice create de sus în jos. De astădată lucrurile sunt concepute să dureze precum mai vechiul Collège de France, operă a clarvăzătorului François le Ier care dorește să ofere o alternativă curentelor de idei promovate de dogmatismul sorbonard (al epocii) și în general universitar. Un secol mai târziu, vede lumina zilei Academia franceză, creată de Richelieu în 1634 ca un așezământ intelectual de vârf care să reunească în sânul ei tot ce națiunea are ca spiritualitate înaltă. Deși înființate ca atare prin voință politică superioară, cel puțin Academia franceză își are originea tot într-o inițiativă pe orizontală: „cercul Conrart”, după numele unui consilier al lui Ludovic al XIII-lea, ai cărui membri, „oameni de litere”, se reuniau în secret începând din 1629 într-o casă de pe strada Saint-Martin din Paris. Dar chiar înaintea cercului lui Valentin Conrart, în 1570 fusese creată Academia de muzică și poezie la inițiativa lui Jean-Antoine de Baïf și Joachim Thibault de Courville, secretă și ea inițial, devenită în 1574 Academia palatului sub Henri III. Richelieu, informat de spionii lui și sensibil la semnalele emise de societate, realizează că o nouă nevoie social-intelectuală emerge și fondează Academia. Minutele reuniunilor vor fi redactate începând din martie 1634 de Conrart însuși.

Conservând încă un moment logica verticală, de sus în jos, este legitim să ne întrebăm care a fost rolul puterii centrale, a Curților regale, imperiale, ducale în fruntea cărora se găseau monarhi cerebrali, cu un gust pronunțat pentru arte, literatură,

filosofie, științe. Începând cu anturajele papilor de la Roma din quattrocento și cinquecento, cu fauna umană a curților ducale italiene la care se produceau trubadurii și poeții epocii, cu Medicis-ii la Florența, familia d'Este la Ferrara, familia ducală de la Weimar din epoca lui Goethe, cu François le Ier în Franța, Friedrich II în Germania, Curtea de la St-Petersburg din timpul Ecaterinei a II-a și mai ales curtea de la Versailles din epoca lui Ludovic al XIV-lea și al XVI-lea, toți s-au erijat în veritabile creuzete de promovare a artelor, științelor, filosofiei, literaturii. Până la Ludovic al XIII-lea, principalele preocupări ale regilor francezi erau vânătoria și campaniile militare. Monarhii nu guvernau. Cu excepția lui Napoleon și a celor doi regi menționați, Franța a fost construită de Sully, Richelieu, Nicolas Fouquet, Colbert, Louvois, Turgot... Începând cu Ludovic al XIV-lea, regele își asumă cele mai largi atribuții de guvernare mergând până la pliurile intime ale culturii. La acel preluu arhitectural al Versailles-ului care este castelul de la Vaux-le-Vicomte, vizitatorii pot asista la scena unei reuniuni animate holografic a șase miniștri sub conducerea lui Ludovic al XIV-lea. Monarhul, mare iubitor de cultură, actor el însuși, a susținut financiar și promovat clasicii francezi (Racine, zurbagiul Boileau), i-a ocrotit contra atacurilor răuvoitoare ale unor puternice organisme ecleziastice (Molière), iar câteodată se amesteca chiar în textele lor așa cu s-a întâmplat cu *Les Fâcheux* a lui Molière și personajul vânătorului propus de el. Ludovic al XV-lea numește istoriograf al regelui pe cel mai limbut detractor al său, Voltaire, Ludovic al XVIII-lea acordă unui Chateaubriand același stipendiu menit să-i asigure liniștea creatoare. Din păcate, suntem obligați



Hyun-Jin Kim (Taiwan)
xilografură, 100 x 70 cm

Existență (2019)

să ne repetăm, nu cunoaștem studii pe această temă care ar putea explica progresele intelectuale ale țărilor europene din epocile respective. Este însă clar că, după spusele lui Voltaire, progresele n-au rămas în cercul restrâns al curții: s-au transmis „orașului”, au dinamizat viața intelectuală, au stimulat gustul societății contemporane lor pentru literatură, cunoașterea științifică, filosofie.

Înființând Academia franceză, Richelieu a consacrat ideea că dezbaterile unei asemenea societăți „puteau să joace un rol eminent în devenirea societății și a națiunii”. Doctrina Academiei este cea a injust oropsitului Maleherbe: „să constituie cu înțelepciune și eonomie o limbă care să nu fie cea a specialiștilor, a erudiților, nici cea a corporațiilor, care să aibă claritatea și eleganța care sunt acordate latinei, în care să nu fie accentuat ecartul între limba scrisă și limba vorbită, care să țină în sfârșit forța sa din dublul atașament la uzaj și la normă”. Program de o admirabilă înțelepciune și echilibru filosofic. În decursul celor aproape patru secole de existență, Academia franceză, ca și academiile surori, și-a clădit un veritabil panteon de figuri de primă mărime: Montesquieu (1727), Marivaux (1742), Voltaire, după acceptarea romanului ca specie „onorabilă” mării romancieri ai secolului: Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Vigny; apoi Musset, Renan (1878), Taine (1878). Se adaugă, în ordine dispersată, figuri imense precum Louis Pasteur (1881), Ferdinand de Lesseps (1885), Henri Poincaré (1908), Raymond Poincaré (1909), Georges Clemenceau (1918), mareșalul Foch (1918), Paul Valéry (1925), Louis de Broglie (1944), Jean Cocteau, Eugène Ionesco (1967). După un început modest sub bagheta unui Chapelain, Academia franceză a decolat și a atins cote înalte timp de mai bine de două sute de ani, iradiind o benefică influență asupra întregii Europe și Americi.

Comparând-o cu fenomenele punctuale, rezultat al unor imprezibile momente istorice de efervescentă culturală, este dificil de admis că o formă concepută pe termen lung poate rezista perioadelor flasce, lipsei de tonus intelectual. Dacă admitem ideea nietzscheeană a „primăverilor gândirii”, suntem obligați să admitem și opusul, pe cea a perioadelor seci, de glaciație intelectuală cum a fost, între altele, proletcultismul anilor 1950 în țările din estul Europei. Istoria intelectuală are



Meng-Yao Pan (Taiwan)

Libertate, realitate virtuală (2019), xilografură, 70 x 100 cm

mai degrabă aspectul unor sistole și diastole decât cel al unei evoluții în palier, oricare ar fi durata perioadelor faste și nefaste. Așa se face că, după aproape patru sute de ani de existență, Academia franceză dă semne de scleroză. Este contestată în însăși inima vocației ei, expertiza lingvistică: „Academia să-și țină limba ei, nu a noastră”, clamază o petiție publicată de revista *Ballast* semnată de 77 de lingviști. Anvergura membrilor nu mai este aceeași ca și cea din secolele treute. Operele unora, precum a înseși secretarei perpetue Hélène Carrère d'Encausse, seamănă mai degrabă cu cele ale unor documentariști onești. Academia este arătată cu degetul de Curtea de conturi pentru gestiunea hazardată a patrimoniului și opacitatea funcționării interne. Dar răul cel mai mare vine din interiorul ei: atmosfera mediocratică ce s-a instalat în timpurile relativ recente a angajat-o pe o pantă descendentă. Dacă este să-i dăm crezare lui Jean Dutourd, istoric și membru al Academiei, „Pentru a intra sub Cupolă, este mai util să ai spirit și conversație decât o mare operă care să umbrească pe ceilalți nemuritori”. Monumental exemplu de sinucidere instituțională și elocvent exemplu al ambiguității caracterului uman. În vreme ce la Microsoft candidatul trebuie să aibă un nivel superior mediei întreprinderii, Academia franceză practică principiul invers: ca noul candidat să fie ușor inferior membrilor, să nu le facă umbră. În momentul în care ilustra companie nu va mai avea ca membri decât câțiva abili *causeurs* de salon fără operă consistentă, ea însăși va dispărea din peisajul intelectual. Îmbătrânirea ei a început de multă vreme pentru că deja Chateaubriand a fost implicat în deturnarea principiului de valoare în cooptarea membrilor. Când Alfred de Vigny bate la ușa lui pentru a-i solicita votul contra rivalului său, un obscur Ballanche, relatează Montherlant, academicianul i-a replicat: „Domnule conte, n-am citit operele dumneavoastră, dar purtați un nume frumos pentru care aș fi fericit să vă văd printre noi. Doar că D-l Ballanche se prezintă și el, iar D-l Ballanche este un foarte bun prieten al d-nei Chateaubriand, iar eu voi vota pentru D-l Ballanche”. Replica este de o tristețe copleșitoare. La ce punct spiritul monden și relațiile personale puteau cangrena prestigiul unei case de nivelul Academiei, iar asta în cazul uneia dintre cele mai strălucite minți ale secolului. Manevrele de culise pentru a fi ales precum cea citată sunt monedă curentă. André Maurois (*Memorii*, 1976) povestește cum Robert de Flers i-a spus într-o zi: „Voi interveni pe lângă Academia franceză să-ți dea Marele Premiu al romanului”. În fapt, alegerile unui nou membru sunt precedate în culise de o agitație de tip electoral, de manevre obscure, ceea ce este departe de a facilita alegerea candidaților celor mai merituoși. Candidatul care reușește să-și construiască lobby-ul cel mai puternic, va reuși. Montherlant amintește o frază pe care Barrès ar fi adresat-o lui René Benjamin care i se pare atât de autentic barrésiană și o relatează ca atare: „Academia este de o mare comoditate. Mai întâi, odată ales, s-a terminat cu vanitatea! Mă gânesc la funesta viață a cutărui sau cutărui confrate care, de trei ani, se prezintă fără succes. Nefericitul trebuie să se străduiască în fiecare zi să demonstreze jurnaliștilor și femeilor de lume că este plin de talent. Dacă aparținea Academiei, asta ar fi fost dovedit, clasat! Secundo, în viața practică câte posibilități. Mă plâng la poștă: scrisorile îmi ajung cu întârziere... Se spune: «Ah, este D-l Barrès, de la Academie!». Și mi-ar trimite aproape un factor călare!... Cer un sleeping; nu mai au; mi se găsește



Michelle Kuen Suet Fung (Hong Kong) Soarele răsare la est unde mișună pământul (2018), xilogravură, 45,7 x 60 cm

totuși unul... pentru Academie” (Montherlant, 1995).

Academia însăși a instituit, la nivelul ei, un apăsător spirit mediocratic, puțin importă că linia mediocrității se situează ceva mai sus decât cea a societății franceze în general. După romancierul Cristophe Carlier, cunosător al selectei societăți pentru că a lucrat la *Dicționar* și a editat *Lettres à l'Académie française* ale unor candidați istorici de gabaritul unui Honoré de Balzac, Victor Hugo sau Emile Zola, Academia are dificultăți de a găsi înlocuitori demni de fotoliile vacante ale membrilor decedați. În ședința din 24 ianuarie 2013 ea s-a dovedit incapabilă să găsească succesori pentru cele cinci fotolii vacante ale membrilor decedați în cele câteva luni care precedaseră respectiva dată. „Astăzi, Academia franceză, explică Cristophe Carlier, își alege academicienii pe titluri mai mult decât pe operă. Sunt aleși candidați în vârstă și pe CV. Rezultat: au fost aleși membri ca Valéry Giscard d'Estaing și Simone Veil. Dar scopul Academiei este încoronarea republicană, precum Panteonul?” Iar punctul de nadir n-a fost încă atins: semn de „deschidere”, de „modernizare” sau mai degrabă de laxism și decrepitudine, Academia cooptează în rândurile sale textieri de muzică precum Jean-Loup Dabadie, licitatori ca Maurice Rheims, romancieri sau romaniere de mâna a doua, când un Dumas, un Balzac, un Baudelaire, la vremea lor fuseseră refuzați. Pe când fotbalistii sau interpreții de muzică rock?... „Diagnosticul e că Academia este mai îndepărtată de viața intelectuală mai mult decât a fost vreodată. Ea ar avea o aureolă mult mai puternică dacă ar alege scriitori extrem de cunoscuți, cărora li se citesc cărțile imediat ce apar”, conchide Cristophe Carlier.

Ce spune harta academică a Europei?! Dacă Germania și Italia, în virtutea fărâmițării lor istorice au înregistrat o multitudine de academii regionale precum Academia de științe din Berlin, cea bavareză sau italiana Accademia dei Lincei, prima academie europeană (1603), al cărei membru a fost Galilei însuși și care a avut curajul de a-i apăra tezele, nici una dintre ele n-a reușit să obțină concentrarea de spirite care să o înalțe la un nivel de strălucire intelectuală europeană

durabilă. Vocația lor se reduce la o modestă excelență locală.

Alte ilustre instituții precum *Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge*, deși inițial mai degrabă asociative decât gesturi voluntariste al puterii politice, s-a amestecat de câteva ori în lărgirea apanajelor ei prin charte regale (dreptul de a publica de exemplu) sau subvenții ale parlamentului, ceea ce nu poate să fi rămas fără consecințe privind independența absolută a stabilimentului. Este interesant faptul că în 1847 criteriile de selecție ale membrilor Royal Society sunt modificate tocmai pentru a garanta faptul că membri vor fi aleși în funcție doar de meritele lor științifice. Îmbătrânirea distinsei asociații a fost împiedicată pentru o vreme. Dar și ea este marginalizată astăzi, când nuclee de performanță științifică apar spontan în sânul altor instituții sau întreprinderi.

Este paradoxal de constatat că dacă cei mai mulți dintre membrii academiilor considerați în mod individual au putut juca un rol în evoluția culturală a epocii lor când nu erau academicieni, în momentul în care devin, vârstnici și dezabuzăți, nu mai joacă decât un rol protocolar, dispar din arena intelectuală. Ne aducem aminte a-l fi zărit, întâmplător, în cei 15 de ani de dinaintea morții sale pe academicianul Michel Déon la trei sau patru evenimente culturale mai mult sau mai puțin formale și simbolice, răstimp în care n-a publicat practic nici o carte.

Astăzi, academiile s-au muzeificat. Structurile perene se dovedesc neadaptate: contrare dinamismului și imprevizibilității vieții actuale. Google singur pare a depăși ca ambiții prospective toate academiile americane și europene.

Structurile intelectuale ale unei țări nu sunt monumente istorice „imuabile”, intangibile ca piramidele egiptene. Ele sunt fenomene vii susceptibile să evolueze: să se nască, să strălucească o perioadă, să îmbătrânească, să moară, eventual să renască sub forme diferite. Ele trebuie gândite și regândite în permanență de arhitecți politici clarvăzători.

Anatomia și fiziologia lui A¹

Christian Crăciun

Recitirea (neapărat recitirea) operei lui Nichita Stănescu ne sugerează două coloane pe care se sprijină imaginar poezia sa: anatomia umană și abstracțiunea algebrică. Ciudată îmbinare, observată de altfel de mai toți comentatorii săi. Mă voi ocupa în cele ce urmează de imaginile anatomice, obsedant prezente aici. Cred că nici un alt poet al nostru nu are o așa amănunțită fișă anatomică (neluând în considerare imaginarul special al unui Emil Brumaru, fără legătură cu cel nichitian) în versurile sale. Să începem cu un vocabular, neexhaustiv dar sugestiv, pentru a ajunge mai târziu la înțelesuri. Deci, într-o ordine aleatorie: mâini, („Priveste-ți mâinile și bucură-te, căci ele sunt absurde”) braț, umeri, glezne, articulații, cearcăne, fruntea, ochii, tâmpile, chipul – în general, cu sinonimele sale, trup în special - carne, gene, bărbia, buzele, ochii (de bună seamă cel mai frecvent), picioarele, șoldul, inima, (la fel de frecvent ca și ochiul, dacă am avea o bună ediție digitală am putea face rapid o statistică precisă), pieptul, călcâiul, meningele, mușchii, scheletul, oasele (la fel de importante), vertebrele, omoplatul, sprâncene, bărbie, coaste, genunchi, cot, gură, buze, dinți (de lapte), smulgerea cu ață a dinților de lapte, bot, tendoane, sâni, urechile, creierul, („ciuperca gri a creierului”) jugulara (vâna de pe gât), degetele, irisul, pupila, părul, nările, gâtlej, cerul gurii, limba (de multe ori smulsă), pleoapele, unghiile, sângele, globulele („chiliile”) albe și roșii ale sângelui, limfa, șira spinării, spinarea, pletele, palmele, pavilioanele urechilor, timpane, pielea, („cortul pielii noastre”, „pielea zdrențuită de pe față”) vinele rupte, celule, orbita, arcada, pumni, sudoarea, femurul, ciolanele, tibiile, fibula, ceafa, „pulpa de femeie goală”, ficatul, hymenul, maxilarul, „vagin imaginar”, pântecul, mațul, „mațele lu-

minii”, țâțele, obraz, măduva, beregată, subțioara de bărbat, rotula, sfârc, sternul, falangele, clavicula, nasul, bube, râie, plămâni, gingia, degetul arătător, artere, placenta maternă, dar și placenta luminii, ombilic, burta, stomacul, fălci, mandibule, „organul bărbătesc al facerii”, „organul sămânței”, „falusul zeilor”, sânul, colțul buzelor, lobul urechii, „bucile unui copil de înger”.

E prea mult ca să nu fie adânc semnificativ. Trupul, părțile lui, nu trebuie citite doar ca o metaforă, imagine poetică în general, ci ca un mod de cunoaștere poetică a universului. Trupul este Imagine a universului. *Imago mundi*. „...corpul ca atare e semnificativ”. Semnificativ, aș adăuga, chiar în virtutea funcției sale arhetipale, strict legată de logos. Corpul întreabă și mărturisește prin sine cum se poate manifesta logosul. Când vorbim, despre corp *vorbim*. Și invers: când vorbim *despre corp*, vorbim. Întruparea este momentul central al universului. Și al poeziei lui Nichita, arc energetic între polii trupului și cuvântului. „Dacă necircumscrișul poate fi descris și irepresentabilul poate fi redat prin ilustrare iconică, în virtutea cărnii Celui întrupat /.../, atunci ce ne împiedică să propunem o ipoteză similară în privința limbajului, și anume că, datorită Cuvântului-devenit-trup, trupul creat poate acum să pronunțe impronunțabilul și inefabilul Cuvânt? Și dacă icoana s-a dovedit a fi modelul adecvat pentru exemplificarea acestei noi paradigme întrupate a vederii, nu ar fi posibil ca imnul să funcționeze ca exemplu al unui limbaj «iconic»?”. Asta încerc pe parcursul acestui eseu: să ascult cuvântul pe care-l pronunță, insistent, corpul în poezia lui Nichita. Care cultivă o poezie de ascultare. Bazată pe respirație (vezi titlul cunoscut), pe duh. Poezie pulsatorie, cum și-o definește singur. Să fie felul unic în care Nichita își rostea

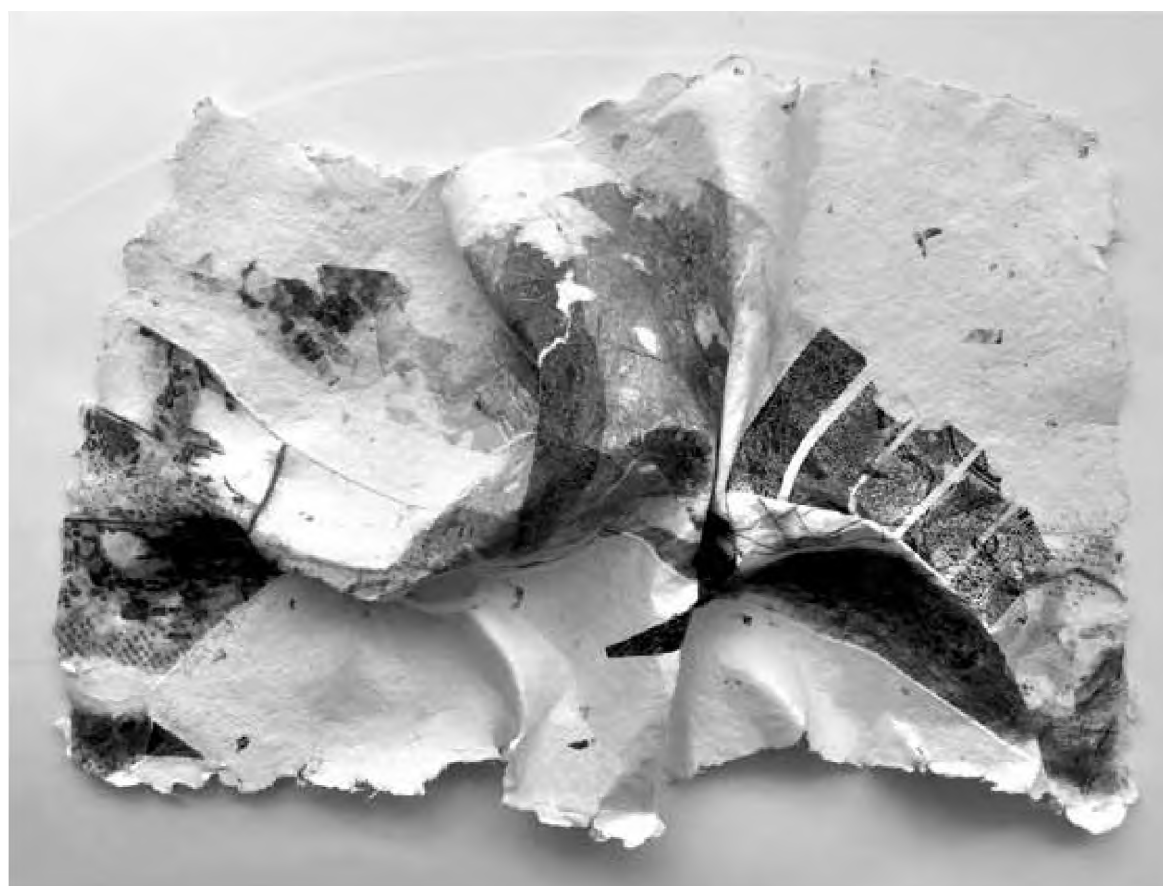


Debbie Pea-Chian Lee (Taiwan)
(2011) tehnică mixtă, 76 x 58 cm

Vino aici să visezi!

textele un îndemn secret la a asculta vocea din adânc a acestor poeme? El își păstrează intactă uimirea că trupul vorbește iar cuvântul „se întrupează, nu se destrucează”. „Când, la Școala primară nr. 5 din Ploiești, cu forța și cu abecedarul, această constituție a forței, acest satâr pe gâtul de lebadă al copilului, tăiat dinspre firească spre cuvinte, după nesfârșitele linioare și bastonașe, am fost învățat să scriu o-i, oi, și am remarcat că ceva ce nu există poate fi scris. Când am aflat că ceea ce se vorbește poate fi scris, adică redat vederii, m-am speriat ca și cum aș fi emis pe gură animale, îngeri și alte făpturi. Evident că am început să mă bălbâi și, bineînțeles, am rămas repetent. /.../De unde să știu eu și de unde să se știe și cine, Dumnezeu mare, a inventat obiectualizarea, adică transformarea în obiect a cuvântului?” (*Antimetafizica* 26). S-a spus, pe bună dreptate, că avem, în splendida și suav complicata poveste de mai sus o adevărată ur-szscene din care se nutrește întreaga poetică nichitiană⁴.

Sigur, trebuie luată în considerare și *frecvența* termenilor enumerați. Sunt puține poezii nichitene în care un termen anatomic sau altul să nu-și facă loc, și sunt termeni care apar o indicială insistență: *ochi și os* sau *sânge și inimă* de exemplu. Și încă două observații preliminare: a. înțelesul, să-i spun foarte *propriu*, pur denotativ, în care apar de cele mai multe ori acești termeni. Metafore de genul „tendoanele luminii” sau „gâtlejul amintirii” sunt excepții. Avem la Nichita Stănescu o *anatomie poetică* pură și simplă în toată completitudinea ei. Forța imaginii poetice a acestui adevărat atlas anatomic nu vine din metaforă, ci din altă parte, din actul însuși al *numirii*. Este un efort spre *literalitate*⁵ mai dificil de hermeneutizat decât orice metaforă. Litera nu este întâmplător unul dintre „personajele” esențiale ale poeziei lui Nichita. Și b. Alături de anatomie apare firește, cu aceeași încărcătură simbolică, și fiziologia, (*Anatomia, fiziologia și spiritul*, enunță poetul) simțurile toate, vederea în primul rând, dar și respirarea, mirosul („a piele de copil mirosea spinarea ei”), îngurgitarea, digerația, chiar și defecarea. Le voi discuta împreună, ele având aceleași rosturi poetice. Să mai spun că ader în întregime la observația lui Sorin Dumitrescu conform căruia poezia lui Nichita Stănescu „n-are deloc ca scop ideea de a place, ci de a învăța”⁶. Un sens inițiativ adică, fără de care alunecăm *pe lângă* înțelesurile ei. Dar și unul voit arhaic, trimitând spre originile poeziei, acela



Debbie Pea-Chian Lee (Taiwan)

Zbor tăcut (2019), tehnică mixtă, 45 x 98 x 12 cm

de a transmite o taină. Este expresia acelui tip de modernitate care s-a edificat prin recursul la arhicitate (Brâncuși ex. gratia). Și acest scop paidetic presupune un anume tip de comentariu. Într-un fel se comentează un text cu scop estetic, altfel cel conceput ca predanie a unei taine. Și taina este că toată poezia sa survine din acea conștiință, tot mai acută de la un volum la altul, a precarității semnificative a corpului: „Locuiesc în trupul meu cu chirie”, cum spune într-unul din enunțurile sale paradoxale.

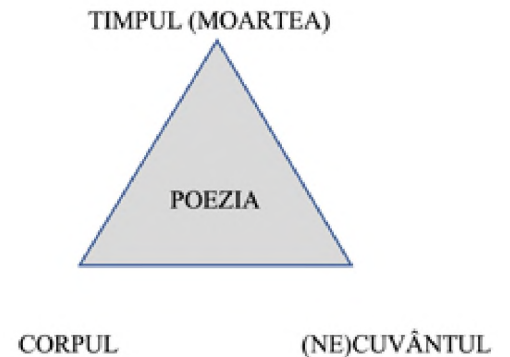
Nu se schimbă fundamental modul de considerare a corpului de-a lungul volumelor lui Nichita. Înseamnă, cu mici deplasări de accente: *dragoste*, (măinile mele sunt îndrăgostite) *cunoaștere* (vederea, îngurgitarea), *timp, moarte*. „Poetul pornește în căutarea „sensului” lumii, a „viziunii” ei, înzestrat cu toate organele sale de simț: cu văzul, auzul, tactilul, mirosul, gustul – evolute însă și obișnuite cu apetitul ideii, am spune – iar întâmplările sale de cunoaștere sunt în primul rând întâmplări ale organelor, ale trupului. O înțelegere adecvată a poeticii și poeziei stănesciene presupune în primul rând din partea cititorului o reeducare a facultății *perceptive*, o admitere a ideii simple și generoase că omul nu poate cunoaște altfel decât cu sine, cu atributele normale ale propriei ființe”. Adevărată afirmație, numai că prea simplă, rolul „organelor” îmi pare mai complex în această metapoetică nichitiană. Găsim rezumată această viziune într-o artă poetică din volumul *Necuvintele* numită simplu *Poezia*. Întreg poemul este o *anatomie tragică*, un bocet la capătul Aceluia ce n-a fost să fie. Găsim aici procedeu favoritul poetului, care constă într-o metamorfoză fluidă a organelor, nu e o simplă metaforizare, ci o altfel de ordonare a lumii, *metamorfizare*. Cum spune Nichita adesea: poetul este creator de realitate, căci lui singur îi este dată puterea cuvântului. „Poezia este ochiul care plânge/Ea este umărul care plânge, /ochiul umărului care plânge. Ea este mâna care plânge, /ochiul mâinii care plânge...”. Mecanismul poetic este, pe cât de simplu, pe atât de năucitor. Este saltul mortal (ad litteram), atât de specific lui Nichita, între concret și abstract, între spirit și carne. Anatomie a plângerii, poezia este „plânsul unui ochi neinventat”, sintagmă în care găsim toată poetica nichitiană în trei cuvinte. De-plângerea condiției umane prea repede trecătoare, ochiul, ca insignă a Creatorului, a cunoașterii. Ambiguitatea Ochiului este esențială pentru poetica construită de Nichita Stănescu pentru a citi corpul lui A. Privim dar, mai ales, suntem priviți, locuim într-un ochi. „Acum vom sta înlăuntrul unui ochi/ văzuți din toate părțile” – *Cântec* „În mine e un ochi/ înlăuntrul meu/.../ Și chiar dacă mă spinteci,/el,/ochiul dinlăuntrul meu,/nu va curge-n afară” – *Vedere* „Omul-fantă vine și vede./Nu se știe dacă între ochiul lui/și ochiul lucrurilor/există vreun spațiu pentru vedere.//Retina omului-fantă e lipită/de retina lucrurilor./Se văd împreună, deodată,/unul pe celălalt,/unii pe ceilalți,/alții pe ceilalți/pe ceilalți. /Nu se știe cine îl vede pe cine” – *Omul fantă*; „Uită-te, ochiule, uită-te/și ia-ți adio./A început să se vadă prin noi/de la o vreme.//Simt că a început să vadă prin noi/de la o vreme,/ca și cum cineva ar privi/prin noi//Și spre ce privește nu știm” – *Vitrificare*. „Îmi închid pleoapele până jos la picioare,/Ca și cum aș fi un ochi./Desigur sunt un ochi./Dar în orbita cui?”; – *Suprafață*. „Ochiul cu care mă vede Dumnezeu este ochiul cu care îl văd eu pe El, ochiul meu și ochiul lui sunt una” spunea Meister Eckhardt. „Desigur m-ai greșit c-un ochi mai mult/lăsat la mine-n întunerec/de

văd cu el de mai demult/cuvântul greu cu care fec-rec...”. Ochiul nevăzut care vede cuvântul, ce poate fi mai limpede?

Primul poem din În dulcele stil clasic, cu titlul *Lăuntru ochi* are ca motto acest citat din *Ezechiel* 8.3 „El a întins ceva ca o mână și m-a apucat de zuluful capului. Duhul m-a răpit între pământ și cer și m-a dus în vedenii dumnezeiești...” și ne comunică exact despre ochiul lăuntric, prin care se exercită văzul extatic, atât de frecvent în poeziile autorului nostru. „Desigur m-ai greșit c-un ochi mai mult”. Acest ochi care vede nevăzutul (ochii trupești sunt în întuneric), Ierusalimul spre care este purtat profetul, este o greșală, un defect genetic, („m-ai greșit”) care deschide spre percepția celeilalte lumi, ochiul care-l singularizează pe poet față de ceilalți oameni. Aș adăuga și strania similitudine între biblicul „*un fel de mână*” și acel „sunt bolnav /.../de *un fel de ochi*, de *un fel de ureche*” din a zecea Elegie. Acest poem, abrupt și bolovănos ne comunică totuși cu o stranie precizie și forță imaginativă transformarea organelor (sfărâmate...nicio clipă nu uită Nichita versul eminescian) în forme de (o altă) cunoaștere. Blaga i-ar fi spus minus cunoaștere. Cine este „stăpâna” căreia îi este dedicat madrigalul se poate doar specula. Dar smulgerea mâinii sau a piciorului în locul cărora apar ochii ce O zăresc este un gest poetic de o teribilă forță. Și, ca în orice viziune extatică, ne aflăm într-o lume de dincolo de dihotomia viață – moarte, conținută în marele ochi divin. „Am să mănânc puțin pământ,/poate să mistuie cu el/interiorul ochi cel al lui «sunt»” descrie moartea ca intrare în ochiul Celui ce a spus „Eu sunt Cel ce sunt”. Iar secvența următoare, care încheie poezia, se află în cele două sintagme ghilimetate de poet: „«A fi mai orb decât am fost» și «a fi mai mort decât am fost», fiecare fixată în timpi diferiți cu o minimă nuanță. Prima: „mai dinainte de-a mă naște”. A doua: „de dinainte de-a mă naște”. Depășirea dihotomiei viață – moarte se traduce prin depășirea rupturii dintre vedere și ne-vedere.

Ochiul *apucă, devoră, sfâșie*. „O, el n-are gură,/ el are-un ochi în loc de gură,/și se hrănește cu priviri” (*Lupta ochiului cu privirea*). Pleoapa cu dinți (*Răsu’ Plânsu’*) este semnul acestei ruperi a realului de către subiect, digerarea realului, trecerea lui în materie imundă la capătul procesului de

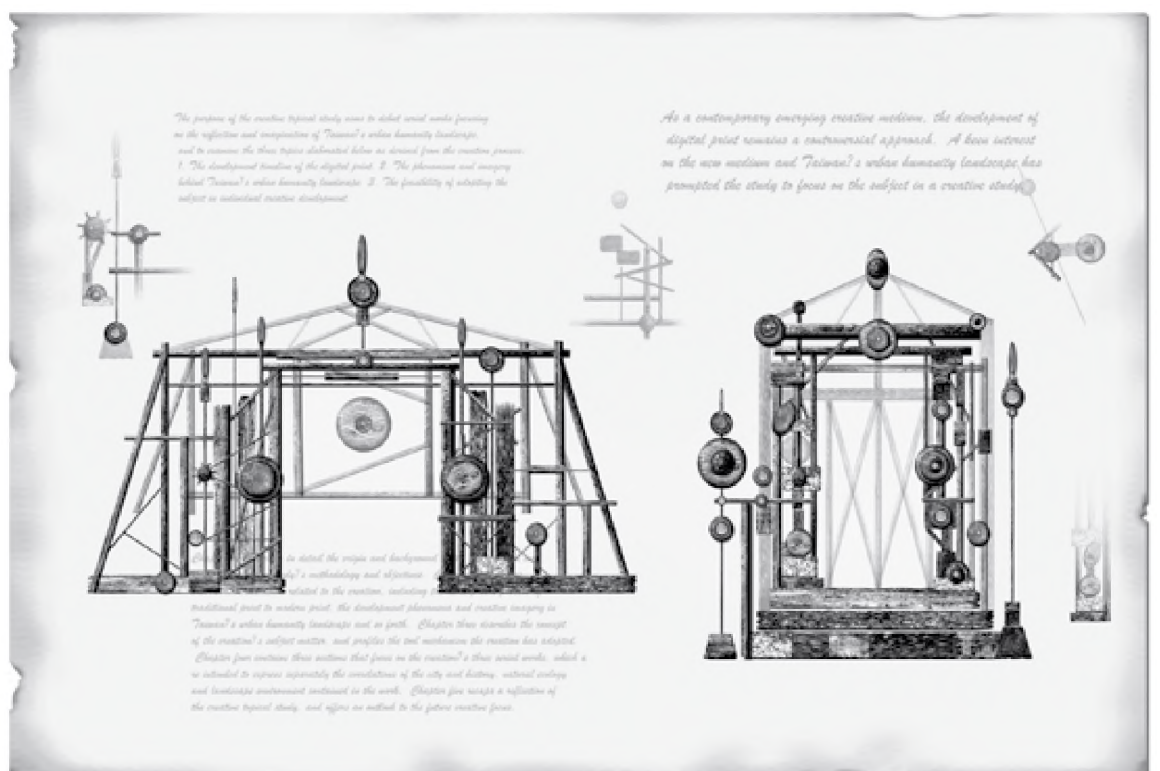
cunoaștere-digestie. Simetric, „Fără dinți, oasele par mult mai blânde” (*Al Pământului*). Traseul natural al omului este un elan, o fugă, (uneori poeziile nichitiene reiau motivele cheie după această formă muzicală) o scăpare de moarte. Și asta nu se poate decât prin intrare în *logos*. *Necuvântul*, cum l-a botezat poetul, cuvântul care nu doar înseamnă ceva, ci care *este*, temă tare a poeziei nichitiene, de la primele volume, și tot mai accentuată, devenind predominantă spre cele din urmă. Harta poeziei nichitiene se prezintă sub forma acestui triunghi:



Acestea sunt temele majore, între ele joacă tot scrisul său. Aceasta este „aria” poeziei nichitiene. „Și Cuvântul S-a făcut trup și S-a sălășluit între noi și eu am văzut slava Lui, slavă ca a Unuia-Născut din Tatăl, plin de har și de adevăr”. (Ioan.I.14) Despre asta este vorba. Despre felul cum cuvântul se face trup și despre Imaginea care este trupul, în toate componentele sale, ca receptacol al Universului.

Note

- 1 Din volumul cu același titlu, în pregătire.
- 2 Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poezie și poezie*; ed. Eminescu, 1991, p.39;
- 3 John Panteleimon Manoussakis, *Dumnezeu după metafizică. O teologie estetică*; Editura Ratio et Revelatio, 2018, traducere din engleză de Cristian Vechiu; p.147.
- 4 Carmen-Maria Mecu, *Nichita Stănescu prin lentile de psiholog*, editura Tracus Arte, 2016;
- 5 Sugerează Carmen-Maria Mecu op.cit. p.91.
- 6 Sorin Dumitrescu, op. Cit. p. 179;
- 7 Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu între poezie și poezie*, ed. Eminescu, 1991, p.21;



Chen Louis Yu-Ju Chen (Taiwan)

Dialog (2018), imprimare digitală, 55 x 77 cm

Scurtă perspectivă asupra realismului socialist în literatura română postbelică

Iulian Cătălău

Realismul socialist este o doctrină literară și artistică a secolului XX inspirată de realism și în care opera sau creația trebuie să reflecte și să promoveze „principiile comunismului în stil sovietic”. În Uniunea Sovietică, în Blocul european comunist estic, în Mongolia comunistă țedenbaliană, în China maoistă, în Coreea de Nord kimirseniană, în Vietnamul comunist al lui Ho Și Min, în Cuba castristă și într-o măsură mai mică în Iugoslavia titoiștă, realismul socialist a fost un „curent artistic canonicizat de un așa-numit stat marxist-leninist” pentru a ilustra în cel mai figurativ mod posibil, atât în poziții academice, cât și eroice, „realitatea socială” a clasei muncitoare, activiștilor și combatanților războaielor în care au fost implicate aceste țări.² Realismul socialist a făcut din artă un instrument masiv de „educație și propagandă”, criticând și reprezentând așa-zisele contradicții ale capitalismului, apoi intrarea în starea de putrefacție a acestuia și descrierea dezvoltării revoluționare, emanciparea proletariatului și a țărănimii, totul pentru faza de-a dreptul epopeică numită „spre comunism în zbor”.

Termenul de „realism socialist” a fost folosit pentru prima dată de Ivan Gronski, președintele Comitetului organizatoric al Uniunii Scriitorilor Sovietici din URSS, într-un articol din *Literaturnaia Gazeta* din 23 mai 1932⁴, iar conceptul de realism socialist a fost stabilit ca „doctrină oficială și formă de artă” a U.R.S.S. în timpul dezbaterilor dintre înființarea în 1932 a Uniunii Scriitorilor Sovietici și primul congres al acesteia din 1934, în cadrul căruia astuțiosul Andrei Jdanov, membru al *Biroului politic* al PC al URSS, a ținut o cuvântare nefastă prin care a definit trăsăturile esențiale ale realismului socialist, de atunci înainte singura formă de literatură admisă în URSS: „Realismul socialist, fiind metoda fundamentală a literaturii sovietice și a criticii literare, impune artistului să aibă o reprezentare istorică adevărată a realității concrete în dezvoltarea ei revoluționară... în cor-formitate cu sarcina transformărilor ideologice în mintea oamenilor și educării oamenilor muncii în spiritul socialismului”.⁵ Așadar Doctrina Jdanov statua imperios și imperial că operele artistice trebuie să fie neapărat destinate maselor populare, pentru a le educa în spiritul socialismului și comunismului, iar realismul socialist trebuia să se focalizeze pe „eroul pozitiv” care să reprezinte *pattern*-ul „omului de tip nou”, comunist.

În China, viitorul terifiant dictator Mao Zedong susținea imperativ, înainte de a ajunge mare lider comunist, președinte, următoarele: „În lumea de astăzi, fiecare cultură, literatură și artă aparțin unei anumite clase și se încadrează într-o linie politică definită. Nu există artă pentru artă, artă deasupra claselor sau artă care se dezvoltă în afara politicii sau independent de ea. Literatura și arta proletară fac parte din cauza revoluționară a proletariatului; ele sunt, după cum a spus Lenin, o roată mică și un șurub mic al mecanismului general al revoluției”.⁶ În timpul criminalăi Revoluții Culturale (1966-1976), sub autoritatea lui Jiang Qing, cea de-a patra și ultima soție a lui Mao, actriță de profesie, poreclită „Împărăteasa Roșie”, autotora alianței politice „radicalextremiste” cunoscută

sub numele de *Banda celor patru*, au putut fi reprezentate doar opt (8) spectacole de operă model, revoluționare, inclusiv două baletе *Detășamentul roșu de femei* (cel mai faimos în Occident, fiind spectacolul prezentat președintelui SUA, Richard Nixon, în timpul vizitei sale în China, în februarie 1972) și *Fata cu părul alb*.⁷

Trecând la R.D.G., primele repere în stabilirea realismului socialist sovietic din țara Christei Wolf au fost construirea Casei de Cultură a Uniunii Sovietice în Berlinul de Est în februarie 1947, aplicarea Doctrinei Jdanov în Europa de Est, care a dus la organizarea celei de-a treia Expoziții Naționale de la Dresda în martie 1953, unde a fost prezentat realismul socialist, și crearea unei Uniuni a Artiștilor Vizuali (*Verband Bildender Künstler*, VBK) în 1952.⁸

În Polonia, în timpul perioadei de destalinizare care a constituit *Dezghetul polonez din octombrie 1956*, criticul literar Artur Sandauer a analizat motivele care au determinat mulți artiști să se supună politicii culturale a stalinismului, ca rezultat, în esență, al „oportunismului acelorași artiști”, motiv valabil și în rândul multor scriitori români, am adăuga.

Realismul socialist în România

După cel de-al Doilea Război Mondial și abdicarea Regelui Mihai I, realismul socialist de inspirație sovietică este impus în cultura țărilor comuniste satelite, inclusiv România, ca un fel de contra-curent literar-artistic, total negativ, în opinia mea. Acest fapt, unic în istoria culturală și literară românească, a fost acompaniat de o serie de măsuri „organizatorice și represive” îngrozitoare. Contra-curentul „stalinismul cultural”, între 1948 și 1956, a distrus iremediabil, ireversibil și inexorabil vechiul sistem românesc de valori și instituțiile culturale corespunzătoare, propunând și realizarea „omului nou”, după trăsăturile utopice și criminale bolșevico-sovietice. Ca și în politică sau economie, stalinismul cultural s-a impus ineluctabil prin forță, conexiunile intelectualilor cu țările din Occident fiind complet întrerupte, Academia Română și asociațiile profesionale cu tradiție la noi ca *Societatea Scriitorilor Români* sau *Societatea Compozitorilor Români* au fost desființate și înlocuite cu unele noi, Uniunea Scriitorilor din România și Uniunea Compozitorilor din România, de exemplu, din care personalitățile care nu erau acceptate de noul regim comunist totalitar au fost îndepărtate urgent și chiar suprimate.¹⁰ În anul 1948 s-a tipărit broșura „Publicații interzise până la 1 mai 1948”, care cuprindea într-un volum de 500 de pagini listele anterioare de nume interzise, completate cu un număr uluitor de nume de autori sau titluri de cărți, ajungându-se ca în patru ani lista să conțină nu mai puțin de 8.779 de titluri de cărți și reviste interzise.¹¹ Dispar subit din librării, din biblioteci publice și chiar din case cărți semnate de autori precum: Alecsandri, Agârbiceanu, Cantemir, Coșbuc, Eminescu, Goga, Hasdeu, Maiorescu, Odobescu, Rebreanu, Sebastian, Topîrceanu, Voiculescu, și mulți, mulți alții, fiind alese de pe liste nume despre

care este greu de crezut că s-ar fi putut afla printre „proscriși”, fiind lăsate deoparte periodicele, volumele filozofilor, istoricilor etc. și pe cele ale unor mari filozofi și scriitori din Occident.¹² Impactul acestei epurări de proporții monstruos-catastrofale asupra intelectualilor români a fost teribil, astfel acest proces inițiat de autoritățile comuniste, de ocupantul sovietic și dus la capăt de o comisie din care făceau parte și foarte mulți politrucci reveniți de la Moscova a devastat literatura română, a dărâmat contraforturile culturii naționale și a alterat primejdios „sentimentul național românesc, fibra națională a poporului român”.¹³ În 1949 au fost interzise până și creațiile populare cu „conținut ideologic inadecvat”, mai precis 119 de cântece interpretate de Maria Tănase, Maria Lătărețu, Fănică Luca, Ioana Radu și alții, multe dintre ele pentru că vehiculau, incredibil, formula legionară (sic!) „foaie verde”.¹⁴

Realismul socialist în literatura română

În literatură română postbelică, debutul realismului socialist ca ideologie oficială, s-a petrecut în anul 1948, puțin înainte de naționalizarea mijloacelor de producție, o dată cu mizerabilul articol în patru părți, publicat în *Știința* (5, 7, 9 și 10 ianuarie 1948), sub semnătura așa-zisului jurnalist Sorin Toma, „vechi membru de partid, cadru de nădejde care a luptat în Armata Roșie, drept care jurase credință statului sovietic”, intitulat „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei”, despre opera poetică a lui Tudor Arghezi, scriitor care era de orientare ideologică de stânga, susținând, de exemplu, „luptele de eliberare socială”, cu referire la răscoala din 1907, și care a utilizat „graiul proaspăt” al claselor asuprite în perioada interbelică. Fascinant este faptul că în timpul creării României Mari, mai exact în perioada 1918 – 1919, Arghezi a fost închis un an, împreună cu 11 ziaristi și scriitori (între care și prozatorul Ioan Slavici), la penitenciarul Văcărești, fiind acuzat de „trădare, deoarece colaborase cu autoritățile germane de ocupație”, iar în anul 1943, sub genericul *Bilete de papagal* (ziarul „Informația zilei”) poetul a publicat îndeosebi „pamflete usturătoare”, pentru care a fost cercetat de poliție, pe 30 septembrie același an, apărând cunoscutul și zguduitorul pamflet *Baroane*, în care îl ataca virulent pe ambasadorul german nazistul baron Manfred von Killinger.¹⁵ Ziarul a fost urgent confiscat, scriitorul e închis la București și în lagărul de la Tg. Jiu, fiind eliberat un an mai târziu.

Revenind la „Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei”, limbajul sorintomian era unul grobian și scârbavnic, marcând ruperea totală față de valorile trecutului: „Cu un urît mirositor vocabular [...], Arghezi nu face în poezie decât ceea ce a făcut Picasso în pictură, introducând ca material artistic excrementele... Crâmpete de frumusețe adevărată se mai întâlnesc pe ici-colo în poeziile lui Arghezi...”.¹⁷ De asemenea, opina pervers S. Toma, poezia lui Arghezi strecura în mintea cititorilor „prin contrabandă, droguri, afrodisiace, otrăvuri spirituale și stupefiante”,¹⁸ totodată, poetul cultivând „scârba de viață”, tot ce era maladiu, pesimismul, misticismul, cultul morții, neavând „în sine nimic original și nimic național”. Realitatea – în opinia lui Sorin Toma – era că „dl. Arghezi scrie pentru burghezie. D-sa scrie pe gustul burgheziei. Opera d-sale reflectă lumea morală a burgheziei”.¹⁹ Așa cum subliniase ideologul sovietic Andrei Jdanov, forma de expresie nu putea fi judecată izolat de conținutul ideologic și de clasă și analizând opera lui Tudor Arghezi, „Scânțea” constata că limbajul său poetic a cunoscut o degradare continuă; erau folosite cuvinte precum mucegai, bube, noroi

etc.²⁰ Vehementul și astuțiosul articol se încheia cu o veritabilă amenințare cu moartea.

Tudor Arghezi va fi interzis imediat după publicarea acestuia, scriitorul retrăgându-se din viața publică în căsuța lui de la Mărțișor unde ar fi supraviețuit, după cum afirma, din „vânzarea cireșelor”. Totuși, în perioada 1952-1967, poetul a fost „reabilitat” treptat, la sugestia dictatorului comunist Gheorghe Gheorghiu Dej, Arghezi fiind distins ulterior cu premii și titluri, ales membru al Academiei Române, sărbătorit ca „poet național” la 80 și 85 de ani și deputat în Marea Adunare Națională²¹, bucurându-se de „mari avantaje în regimul comunist, ca și romanțierul Mihail Sadoveanu”, colaborând odios cu autoritățile și scriind grețose poezii sociale pe placul comuniștilor.

Tot la capitolul dezvoltării realismului socialist în România democrat-populară sau popularo-comunistă, în anul 1950 se înființează Școala de Literatură și Critică Literară „Mihai Eminescu”, după modelul sovietic de educație literară al Institutului de Literatură „Maxim Gorki” din Moscova²², cu scopul de a forma „cadre tinere de scriitori și critici literari în Republica Populară Română, ridicați din rândurile poporului muncitor, de a le da acestora o educație comunistă, de a-i înarma cu cunoștințele necesare creației, făuririi unei literaturi noi, puse în slujba poporului muncitor”²³. Studenții sau mai degrabă cursanții Școlii „Mihai Eminescu” beneficiau de o „bursă considerabilă, o cantină de invidiat și multe alte avantaje demne de un viitor scriitor de partid”, în stare să aplice în viitoarele lor opere modelul realismului socialist, fiind, în același timp, una din „măsurile de control al accesului la profesiunea de scriitor”²⁴. În cadrul așa-zisei școli conduse de Mihail Novicov de la înființare și până la desființarea ei în 1955, se studia asiduu limba și literatura rusă, literatura română – curățată de creația secolului al XX-lea, teoria literaturii, „măiestria literară” și *the last but not the least*, marxism-leninismul.²⁵

În același an 1950 au apărut „Tezele provizorii de istoria literaturii române” (substituit de manual de clasa a X-a și a XI-a), literatura română de ieri și de azi (din anii 1950 mai precis) fiind reprezentată de specimene ca: Ion Păun-Pincio, D. Th. Neculuță, Al. Sahia, A. Toma, Dan Deșliu sau Mihai Beniuc.²⁶

De asemenea, în cadrul istoriei sau evoluției cronologice a realismului socialist din România, oportunistul și proletcultistul poet Mihai Beniuc, în calitate de președinte al „Uniunii Scriitorilor din România”, publica în revista *Viața Românească* (nr. 3 din 1951), un jenant și ridicol-caraghios articol în care oferea definiția poetului realist-socialist: „Acesta trebuie să fie un filozof cunoscător al celor mai înalte idei ale timpului [...], spre care au deschis drum Marx, Engels, Lenin și Stalin [...], un activist în slujba respectivelor idei”²⁷.

În România, realismul socialist a abordat, în principal, trei teme așa-zis majore: 1). Lupta Partidului Comunist în ilegalitate împotriva dictaturii fascisto-militare-antonesciene și rolul important al comuniștilor în „eliberarea țării de sub jugul fascist” la 23 august 1944; 2). Marile realizări ale poporului sub conducerea Partidului Comunist; 3). Lupta maselor conduse de Partid împotriva exploatării crunte de către burghezie și moșierime.²⁸

Critica literară realist-socialistă

Critici literari nou apăruiți, îndrumați de omul politic comunist Leonte Răutu, numit de „Raportul Tismăneanu” (pag. 662), „dictatorul culturii române”, publică articole și studii în spiritul doctrinei

realist-socialiste: Ovid S. Crohmălniceanu (*Un roman al industrializării socialiste*), un promotor al realismului socialist²⁹; Silviu Iosifescu (*Pe drumul înfloririi gospodăriei agricole colective*), care a scris despre literatura sovietică și realismul socialist cu convingere, cu entuziasmul distanței (și al necunoașterii situației de la fața locului, după război – și cu deosebire în anii 1950 –, ca toți cei care publicau atunci, a plătit tribut greu militantismului ideologic oficial – nu din vreun impuls activist, căci era un om de carte, ci, probabil, tot dintr-o convingere păstrată ca un mod al coerenței interioare, susține criticul Mircea Martin.³⁰ Oricum, Iosifescu a păstrat mereu o distanță față de „excesele propagandistice” și a evitat, în genere, „agresarea personalităților din trecutul îndepărtat sau apropiat, pe care alți intelectuali din epoca au practicat-o spre a-și dovedi adevărul la cauza socialismului și combativitatea revoluționară”³¹; Mihai Gafița (*Romanul luptei tractoriștilor*), critic literar caracterizat de Ion Ianoși drept un „comunist disciplinat [...] un executant de încredere al directivei primite”³²; Nestor Ignat (*O carte despre frumusețea vieții noi*) care, în calitate de ziarist la *Știința*, cerea foarte vocal condamnarea la moarte a liderilor partidelor necomuniste din perioada interbelică, această latură a sa fiind adesea citată ca un exemplu de exces ideologic stalinist și de intoleranță³³; Mihail Novicov (*Pe marginea poeziei lui Dan Deșliu*), situat printre primii critici literari care au impus în România proletcultismul, în acest sens, în revista „Flacăra”, din 9 mai 1948, Novicov publicând un articol intitulat „O sarcină cu rezultate ce vor recompensa cu prisosință eforturile făcute”, în care scria următoarele grozăvii: „Dacă arta este ideologie, iar artistul își proclamă hotărârea de a se încadra în eforturile maselor populare conduse de clasa muncitoare și partidul ei, atunci este evident că niciodată el nu va putea răspunde acestei sarcini, fără să pătrundă adânc în ideologia clasei muncitoare, fără să-și însușească principiile teoretice care călăuzesc clasa muncitoare în munca și activitatea ei de zi cu zi”³⁴; Traian Șelmaru (*Mitrea Cocor de Mihail Sadoveanu*), care în calitate sa de secretar al Uniunii Scriitorilor, a afirmat la un moment dat că lozinca „e un lucru sfânt, ordinul de luptă a Partidului nostru, iar scriitorii sunt propagandiști și trebuie să învețe a utiliza cu mândrie și cu măiestrie lozincile”³⁵; Ion Vitner (*Poezia lui A. Toma*), care socotea că prin silință se poate deveni „un adevărat educator al maselor, un propagandist al ideilor socialismului, un agitator și un mobilizator al elanului eroilor muncii din viața noastră de fiecare zi”³⁶. De remarcat că Leonte Răutu, Iosif Chișinevski-Roitman, Nicolae Moraru, Ion Vitner sau Mihail Novicov au fost în tinerețe „militanți ai partidului comunist aflat în clandestinitate în România” și au ajuns să ocupe funcții importante în spațiul politic din perioada anilor 1950, asigurând totodată „promovarea realismului socialist” în România comunisto-dejănă.³⁷

Poezia realist-socialistă

Poezia în faza stalinismului integral este una de tip agitatoric, aservită în totalitate propagandei comuniste, după modelul *Agitprop*-ului sovietic.³⁸ Nu doar cinstirea și politicarea tematicii indicate (munca, omul nou, pacea, stigmatizarea și schimonosirea trecutului feudal și mai ales burghez) erau foarte însemnate, cât „actualizarea ei permanentă, o sarcină de partid nu atât de ușor de îndeplinit la prima vedere”, dar dând dovadă de o sprinteneală ieșită din comun și de o sânguință pseudo-artistică poezii ilustratori, între care se numărau Victor Tulbure, Nicolae Țătomir, A. Toma, Dan Deșliu, Miha Dragomir și

alții au epuizat rapid catagrafia subiectelor socio-profesionale și au realizat „portretele pastelate” ale tuturor speciilor omului nou: tovarășul învățator, ziaristul, țapinarul, strungarul sau frezorul, ilegalistul, activistul, „tractoristul și tractorista”, „tânărul oțelar”, „tânără savantă”, „poetul țigan”, „soldații patriei” ș.a.m.d.³⁹ Alexandru Toma, (tatăl lui Sorin Toma anti-argheziianul), sau pe scurt A. Toma, a fost proclamat cu nerușinare drept „cel mai mare poet român contemporan”. Cu versuri idiot-cretine, tendențioase și lipsite de orice valoare estetică-literară, precum: *Imperialist american/ Cădea-ți-ar bomba în ocean*, sau cu oripilanta „poezie”: „Da, asta-i Buna-Veste, noul Crez/ Întru care vă renaș și vă botez/ În numele lui Marx și Lenin și Stalin/ Acum și-n vecii vecilor și pururea Amin!” (*Adevăr zic vouă*)⁴⁰, A. Toma a fost, până la moartea sa, în 1954, un model oficial pentru poezii din România, comunistă, evident.

Alți importanți reprezentanți ai poeziei realist-socialiste, ce traduceau în versurile lor înspăimântătoarele lozinci ale P.M.R. au fost: Dan Deșliu: *Cântec pentru tovarășul plan*, Lazăr de la Rusca (protagonist fiind lăutarul țigan Lazăr Cernescu, informator al Securității, pedepsit pentru trădare de luptători anticomuniști din munți, preschimbat în erou prin câteva „mici trucuri jurnalistice”⁴¹), poezii baladesco-gigantești îngrozitoare apărute pe două pagini ale ziarului *Știința*. În timp ce numeroși intelectuali, oameni de cultură, și nu numai, români erau aruncați în terifiantele închisori și lagăre politice comuniste, odele deșliene proslăveau „martirii comuniști și munca eroică a clasei muncitoare”⁴²; Victor Tulbure, cu un titlu ridicol: *Balada tovarășului căzut împărșind Știința în ilegalitate*; Marcel Breslașu, care după ce a scris textul și muzica la un oratoriu profan, inspirat din Biblie, *Cântarea cântărilor*, a redactat *Cântec de leagăn al Doncăi* și nelipsitul Mihai Beniuc: incredibilele și odios-oripilantele *În frunte comunistii*, *Cântec pentru tovarășul Gheorgiu-Dej*, *Partidul m-a învățat*. Dezgustător și duplicitar la culme, specialistul în psihologia animalelor M. Beniuc a renunțat la promovarea cărții sale de versuri din 1951, *Cântec pentru tovarășul Gheorghiu-Dej*, și s-a reprofilat, începând să scrie câteva poeme pentru liderul comunist de atunci, la fel de repugnantul dictator Nicolae Ceaușescu.

Pe lângă acești autori, în serviciul, că slujbă nu putem spune, realismului socialist au mai prestat: Nina Cassian, care debutase editorial în 1947, cu volumul de versuri surrealiste *La scara 1/1*, dar care în urma unui „atac ideologic” lansat în ziarul *Știința* la adresa ei, a scris treptat și poezie proletcultist-realist-socialistă, gen *An viu, nouă sute și șaptesprezece*; Veronica Porumbacu (*Tovarășul Matei a primit Ordinul Muncii, Mărturie și Ilie Pintilie*, printre altele), autoare de versuri „militant-proletcultiste”, care cânta „eroii naționali ai clasei muncitoare”; Maria Banuș, care în perioada interbelică a creat poezii având un caracter „aproape exclusiv erotic”, din care a și alcătuit primul său volum, intitulat *Țara fetelor* apărut la Editura Cultura Poporului în anul 1937, dar care „s-a încadrat în doctrina realismului socialist prin creațiile sale cu caracter proletcultist”, cum ar fi poeziile adunate în volumele: *Ție-ți vorbesc, Americă!*, *Despre pământ*, *Se-arată lumea*, *Torentul* (de exemplu, poezia intitulată „Patronul” făcea parte din „textele obligatorii” pentru elevii din școlile României, alături de „Minerii din Maramureș” de Dan Deșliu și altele); Ștefan Iureș (de pildă, primele plachete de versuri iureșiene din cadrul realismului socialist, *Cuvânt despre tinerețe*, 1953, *Urmașii lui Roaită*, 1953, *Fructe în mai*, 1956 și *În preajma lui Lenin*, 1957 – stau sub semnul „patosului grandilocvent, al tonului exclamativ-entuziast și al formulei

poemului de largă respirație, construit pe versificarea unui epic schematic, demonstrativ și simplificator”); Virgil Teodorescu (care debutase în paginile revistei *Bilete de papagal*, editată de Arghezi, sub numele de Virgil Rareș, fusese avangardist, iar în anii 1940 se alăturase celui de-al doilea val surrealism, scriind poezii în limbile română și franceză, dar și într-un limbaj poetic inventat de el, numit “leopardă”!), Miha Dragomir (care, culmea, a fost exclus din Partidul Comunist din România pentru „activitate fascistă și antisovietică, fost informator de siguranță”) și alții.

Proza literară, romanul

În cadrul realismului socialist, scriitorii erau îndrumați de către „activiștii de pe frontul ideologic” să abordeze tematica majoră a prezentului, „să oglindească marile transformări din industrie și agricultură, munca fremătătoare de pe șantier”, dezvoltând în toată grandoarea ei activitatea revoluționară a organizației de partid. Protagonistul trebuia neapărat să fie comunistul – omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții celei noi și a pășit hotărât pe calea luminoasă spre socialism sau a luat-o spre comunism în zbor.⁴³ Iată câteva exemple grațioase de autori care nu au întinat „înalte valori” ale comunismului: Mihail Sadoveanu, cu volumul de proză *Fantezii răsăritene* (1946), romanul *Păuna Mică* (1948, „deși nu avusese răgazul nici să asimileze cât de cât doctrina marxist-leninistă și nici să-și adapteze obiceiurile stilistice regulilor de fier ale realismului socialist”, potrivit lui Eugen Negrici) și odiosul *Mitrea Cocor* (1950), creație narativă devenită „*Bildungsroman* al realismului socialist”, “opusul cel mai reprezentativ și mai titrat al epocii de început a literaturii noi”⁴⁴, cu prezentarea luptei de clasă, a “eroilor pozitivi”, fierarul comunist Florea Costea și muncitorul cazangiu Voicu Cernea, a metamorfozării morale și ideologice a protagonistului Mitrea Cocor, care făcuse cunoștință nu cu gheața, ci cu gârbaciul boierului, în timpul prizonieratului în URSS; Zaharia Stancu, primul președinte a prospăt înființatei Uniunii a Scriitorilor (1949), după model sovietizant, care a aderat în doi timpi și trei mișcări la politica partidului comunist din România: romanul *Descult*, în care țăranii erau forțați să culeagă via boierului Gherasie, nu cu o mască tip coronavirus pe față, ci cu botnița (prima variantă apărută în 1948); Alexandru Jar: *Țărșitul jalbelor* (1950), *Marea pregătire* (1952), romane despre grevele muncitorești de la atelierele Grivița din 1933, respectând doar schema conflictului de clasă și distorsionând adevărul istoric, în funcție de „indicățiile prețioase” ale conducerii de partid și de stat, romane „scrise rău”⁴⁵; Petru Dumitriu: *Drum fără pulbere* și *Pasărea furtunii*, oripilante romane ale realizării construcției socialiste de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, în realitate recunoscut ca “sinistru lagăr de exterminare a prizonierilor politici”. George Pruteanu caracteriza în 2002 *Drum fără pulbere* drept un roman „excrabil din punct de vedere moral”, amintindu-și că, cu șapte ani în urmă, scriitorul îi mărturisea că „îmi vine să-mi tai mâna cu care am scris *Drum fără pulbere*”⁴⁶; Eusebiu Camilar: romanul *Negura* (1949), în care autorul a adunat toate ororile imaginabile, toate violențele și ineptiile ce se puteau închipui, pentru a le pune în seama armatei române⁴⁷, în timpul războiului împotriva URSS din cel de-al Doilea Război Mondial, cartea părand scrisă mai degrabă de un prozator sovietic desemnat să-i înfiereze pe „fasciștii cotropitori români”, sau Eugen Barbu (care, în 1988, o va numi pe analfabeta consoartă a dictatorului Nicolae Ceaușescu, Elena, „*Înalta Doamnă a Țării*”):

autor al volumului de nuvele *Munca de jos*, rebotezat *Gloaba* (1955) și al romanelor *Șoseaua Nordului* (1959) și *Facerea lumii* (1964), tributare realismului socialist. Criticul Eugen Negrici susține că *Șoseaua Nordului* este de „o ticăloșie rareori egalată în ticăloasa noastră literatură a anilor ‘50, scris întru slăvirea comunistilor care ar fi pregătit și condus lupta antifascistă”⁴⁸.

Teatrul militant realist-socialist

În acest domeniu, se preconizează un teatru evident „militant” cu prezență activă în „actualitatea luptei de clasă” și „solidarizare a întregului popor în jurul idealurilor partidului comunist”. Exemplele cele mai semnificative de scriitori și piese de teatru sunt⁴⁹: Mihail Davidoglu, cu piese de teatru ca: *Omul din Ceatal*, *Minerii*, *Cetatea de foc*, acest autor posedând “un meșteșug al spectacolului teatral”, surprinzând și reprezentând de la început „cerințele noii drame realist-socialiste”, adicătelea personaje bine conturate, „pozitive” – mineri conștienți de necesitatea făuririi noii societăți, și „negative”, burghezi ‘foști’ care se opun, sabotează de zor, în piesele davidogliene există “conflicte puternice care se rezolvă optimist prin triumful noului, o abilită și simplistă retorică propagandistă, replici scurte și dure însă memorabile, limbaj accesibil însă pigmentat cu regionalisme, versuri populare, terminologie specifică profesiilor prezentate”⁵⁰; Aurel Baranga, care în perioada interbelică, zisă burghezo-moșierească, a colaborat la revista de avangardă *unu*, editată de Sașa Pană și Moldov, dar după „Eliberare” sau “Întoarcerea armelor”, a scris prin 1948 textul imnului României comuniste din anii 1948-1953 *Zdrobite cătușe*, text de-a dreptul realist-socialist („*Trăiască, trăiască Republica noastră, / În marș de năvalnic șuvoi; / Muncitori și țăranii, cărturari și ostași / Zidim România Republicii noi*”), muzica fiind compusă de Matei Socor, comedia proletcultistă *Bal în Făgădău* (1946) și, împreună cu Nicolae Moraru (acel „rusificator al culturii românești”)⁵¹, *Pentru fericirea poporului* (1950); din nou Maria Banuș: *Ziua cea Mare*, prima piesă despre noul sat colectivizat românesc, sau Lucia Demetrius: *Cumpăna* (1949), *Vadul nou* (1951), *Oameni de azi* (1952), care, în calitate de dramaturg, în perioada stalinistă, după 1949, „a îmbrățișat cu deschidere maximă teatrul realist socialist”⁵².

Note

- 1 Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris, PUF, «Que sais-je», 1998, online.
- 2 Michel Aucouturier (1998), *op. cit.*, online.
- 3 Cf. “Réalisme”, dans *Le Grand Robert 2017*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2017, online.
- 4 Cf. *Great Russian Encyclopedia*, 2015, pp. 751-753, online.
- 5 Cf. “Fragment din Statutul Uniunii Scriitorilor Sovietici”, 1934, online.
- 6 Mao Zedong, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, 1942, online.
- 7 Barbara Mittler, “Eight Stage Works for 800 Million People: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music – A View from Revolutionary Opera” [archive], online.
- 8 Bazin Jérôme, “Le réalisme socialiste et ses modèles internationaux”, în *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1/ 2011 (no 109), p. 72-87, online.
- 9 Agnieszka Grudzinska, “L'Octobre polonais: le XXe congrès et la culture en Pologne” [archive], în *La Revue russe*, Année 2006, 28, pp. 27-36.
- 10 Lucia Dragomir, “L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie”, în *Sociétés & Représentations*, 2003/ 1, No. 15, pp. 307-324 și Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Ed. Fayard, 1999, p. 16.
- 11 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, Ed. a 2-a rev., București, Ed. Cartea Românească, 2010, p. 54.

- 12 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 54.
- 13 *Ibidem*, p. 55.
- 14 *Ibidem*, p. 60.
- 15 Ioan Scurtu, “1948-1961: De la poezia putrefacției la Steaua Republicii Populare Române”, în *www.ioanscurtu.ro*, 22 decembrie 2011, online.
- 16 Doina Bogdan-Dascălu, “Ipostazele pamfletului”, în *www.culturasicomunicare*, fără an, online.
- 17 Sorin Toma, “Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei”, în *Scînteia*, 5, 7, 9, 10 ianuarie 1948 și Nicolae Merișanu și Dan Talos, ed., *Antologia rușinii după Virgil Ierunca*, București, Ed. Humanitas, 2009, online.
- 18 Ioan Scurtu (2011), *op. cit.*
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 Lucia Dragomir, *op. cit.*, pp. 307-324 și Ștefan Druia, “Realizările și lipsurile Școlii de literatură și critică literară Mihail Eminescu”, în *Contemporanul*, n° 220, 22 dec. 1950, online.
- 23 Miron Radu Mocanu, *Cazarma scriitorilor*, București, Editura Libra, 1998, p. 209.
- 24 Lucia Dragomir, “Școala de literatură și Critică literară Mihail Eminescu”, fără an, online.
- 25 Ada Demirgian, “Fabrica de scriitori”, în *atelier.liternet.ro*, 16 iulie 2004, online.
- 26 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 59.
- 27 Mihail Beniuc, *Sub patru dictaturi. Memorii 1940-1975*, București, Ed. „Ion Cristoiu” S.A., 199, p. 203 și Ion Josan, „Soarta artei în epoca comunistă: realismul socialist”, ed. online, fără dată.
- 28 Lucia Dragomir, “L'implantation du réalisme socialiste en Roumanie”, în *Sociétés & Représentations*, 2003/ 1, No. 15, pp. 307-324.
- 29 Aurel Sasu, *Dictionar biografic al literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, pp. 428, 429.
- 30 Mircea Martin, “Silvian Iosifescu sau despre mobilitatea privirii”, în *Observator cultural*, nr. 157, 25 febr. 2003, versiune online.
- 31 Mircea Martin (2003), *op. cit.*, online.
- 32 Ion Ianoși, *Internaționala mea. Cronica unei vieți*, Iași, Editura Polirom, 2012, online.
- 33 Ioan Lăcustă, “1953. La Consiliul de Miniștri: În presă puțină teamă n-ar strica”, Archived, 3 October 2008 at the *Wayback Machine* și Vladimir Tismăneanu, Dubioasa convertire a lui Silviu Brucan, în *Revista* 22, 29 September 2006, online.
- 34 Cf. “Realismul socialist în exegeza românească”, în *phantasma.lett.ubbcluj.ro*, online.
- 35 Cf. “Revenirea la modernitate”, în rev. *Steaua*, Nr. 4-5/ 2007, online.
- 36 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 64 și Paul Aretzu, “Literatură în totalitarism?”, online.
- 37 Lucia Dragomir, *op. cit.*, pp. 307-324, *apud* Vladimir Tismăneanu, *Arheologia terorii*, București, Allfa, 1998 și *Fantoma lui Gheorghe Gheorghiu-Dej*, București, Editura Univers, 1995.
- 38 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 75.
- 39 *Ibidem*, pp. 88-89.
- 40 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism: 1948-1964*, Ed. a 2-a rev., București, Ed. Cartea Românească, 2010, p. 136.
- 41 Eugen Negrici, *op. cit.*, pp. 139-140.
- 42 Adrian Bucurescu, „Un fals epocal: Lazăr de la Rusca”, în *România liberă*, 8 august 2008, ediție online.
- 43 Mihai Stoian, “În așteptarea omului nou”, fără an, online.
- 44 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 168.
- 45 *Ibidem*, pp. 168-180.
- 46 *Ibidem*, p. 180.
- 47 *Ibidem*, p. 178.
- 48 George Pruteanu (8 aprilie 2002), „Dezbateri parlamentare”, *Camera Deputaților*, accesat la 9 decembrie 2016 și George Pruteanu, *Pactul cu diavolul. Șase zile cu Petru Dumitriu*, București, Ed. Albatros, Universal Dalsi, 1995, p. 50.
- 49 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 182.
- 50 Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 267.
- 51 *Ibidem*.
- 52 Cf. art. „Mihail Davidoglu”, în *Wikipedia*, 18 febr. 2017.
- 53 Vladimir Tismăneanu, “Cine a fost Nicolae Moraru? ‘Iestetician’, impostor, dulău ideologic”, în *Evenimentul zilei*, 21 febr. 2012, ed. online.
- 54 Cf. art. „Lucia Demetrius”, în *Wikipedia*, 18 martie 2017.

Imnele Sfintei Treimi, corolar al operei teologice a lui Marius Victorinus (V)

Viorel Igna

Primul *Imn* începe cu invocarea ajutorului adresat Tatălui ceresc, Fiului și Spiritului/Duhului Sfânt, reamintind atribuțiile lor recunoscute în Cărțile de care am vorbit în textele precedente și care sintetizează caracteristicile specifice ale celor Trei Realități dumnezeiești, în unitatea ființei, a vieții și a cunoașterii. Astfel se adresează Tatălui cu expresia de *Lumină adevărată*, Fiului cu expresia *Lumină din lumină* și Spiritului/Duhului Sfânt cu expresia *uniune a Tatălui și a Fiului*. Reia apoi denumirea celor Trei Realități cu trimitere la statutul lor specific; astfel Tatăl se află într-o stare de repaus, Fiul se află în acțiune, și Spiritul/Duhul este Sfântul Spirit/Duh atunci când se unește pe de-a-ntregul în Unu¹. Comentariul lui G. Balido nu face nicio interpretare, ci se mărginește să parcurgă litera textului, procedeu pe care l-am adoptat și noi. Dumnezeu este Unu înaintea Unului, în El nu există nicio cantitate care, în schimb, este produsă de Unu născut din El; de fapt Fiul a produs toate lucrurile, deoarece sămânța oricărei existențe este *întreaga virtute a lui Dumnezeu*; El este mișcare și de aceea este substanță, este *Dumnezeu din Dumnezeu* deoarece este generat, și deoarece Dumnezeu și mișcarea lui Dumnezeu sunt un singur lucru, există unul și același Dumnezeu, de fapt Tatăl este în Fiul și Fiul este în Tatăl².

Logos-ul este Fiul, care este Dumnezeu întru Tatăl; de aceea fiind Dumnezeu substanța și viața pentru substanță, și Fiul generat este viața, una singură este substanța, adică *Logos*-ul este Dumnezeu. Cel care L-a trimis este egal cu cel pe care L-a trimis; Fiul este fluviul care dă viață, Dumnezeu este izvorul care curge continuu³. În procesul acțiunii Hristos este fiecare acțiune în parte, acțiunea atunci când se manifestă este Fiul însuși și acțiunea este *viața*, pentru care toate lucrurile sunt făcute; Hristos devine în același timp Doctor și Maestru și în același timp Spirit perfecționator; El este înțelepciunea și derivat de la Tatăl, îl revelează pe Tatăl, în timp ce Spiritul îl revelează pe Hristos și astfel Hristos este Mediatorul între Tatăl și Celălalt El însuși, adică Spiritul/Duhul⁴. Deci, în Hristos sunt toate lucrurile, Hristos este Misterul, deoarece prin intermediul Lui și în El și spre El cf. (1 Cor. 8,6); (Rm. 11, 36) sunt toate lucrurile, El este Cel ce apare de-a lungul secolilor, învățându-ne cea profundă și misterioasă realitate revelată; atunci când Hristos este ascuns, îl revelează din interior și este însuși Spiritul/Duhul Sfânt⁵. Deci toți sunt o singură Realitate în Spiritul/Duh: fiecare singularitate este substanța cea adevărată și pentru cele Trei Realități există o singură substanță, care purcede de la Tatăl spre Fiul și se-ntoarce cu Spiritul/Duhul; atunci există Trei Singularități într-o Unitate și aceasta este Fericita Treime și fericita Unitate⁶.

Cel de-al doilea *Imn* este dedicat pe de-a-ntregul invocării lui Hristos pe care, din când în când, Victorinus o justifică. Astfel, cunoscând mila lui Hristos, Victorinus o invocă ca *Logos* al propriului său spirit, al propriului suflet și al propriului trup⁷. Unor invocări le urmează o serie de atribuiri prezente deja în cărțile de care am vorbit: Hristos „*trăiește*” prin sine însuși, prin voința Tatălui și „*trăiește*” dintotdeauna; Fiul este con-substanțial Tatălui⁸. Alte invocări, Victorinus le continuă prin darurile pe care omul le-a primit de la Hristos: acela de a avea un suflet ca imagine a vieții, de a fi fost făcut ca imagine a Fiului⁹. Alte invocări Victorinus le-a urmat prin conștientizarea limitelor omului, căruia numai ajutorul lui Hristos îi dă posibilitatea de a merge în înalt spre Dumnezeu, de a încerca porțile pe care Spiritul/Duhul le deschide, de a avea cheile Cerului și de a fi salvat de Harul lui Hristos pentru a se odihni în sălașul Luminii¹⁰.

Imnul a III-lea este închinat Fericitei Sfinte Treimi. Tatălui, Fiului și Paraclitului, scrie G. Balido, în care Victorinus îi face să-i corespundă denumiri conforme cu Spiritul sau cu unitatea principiilor, ori conform identității de substanță, sau de perfecțiune sau conform egalității în acțiune sau conform distincției între purcederea ființei sau conform Unității celor Trei Realități: iubire, har și participare, prezente în oricare dintre cele Trei Realități; ceea ce motivează pasajele din textele Sfântului Pavel 2 Cor. 13,13: *Harul Domnului nostru Iisus Hristos, și iubirea lui Dumnezeu și participarea Spiritului/Duhului Sfânt să fie cu voi cu toți*¹¹. Bătrânul Retor continuă după aceea cu denumirile folosite împotriva arienilor, interpretate plecând de la Sfânta Scriptură care și-au găsit confirmarea printr-o cale rațională în cărțile analizate mai înainte. Însă, reluarea pasajelor din al treilea *Imn* va fi urmată de aceea prezentată în cărțile care au anticipat conținutul conceptual al Imnului. Astfel, Victorinus prezintă Fericita Treime ca o dublă Diadă, a Tatălui, a Fiului și a Spiritului/Duhului ce îi corepunde, respectiv: *Negenerat, generat și generat din cel generat*¹². Aici, Victorinus confirmă că unică este generarea, deoarece Fiul și Spiritul/Duhul sunt dintotdeauna în sânul Tatălui (*intus*): viața și inteligența sunt asumate în ființă, operând totdeauna în viață¹³ și este în manifestarea mișcării dinafară (*foras*) pe care Fiul, care este Hristos, manifestă în Spiritul Sfânt; și este evident, afirmă Victorinus, că Spiritul/Duhul Sfânt este însuși Iisus Hristos, ocult (ascuns), interior, care vorbește cu sufletele, ne învață aceste adevăruri și ne oferă înțelegere; este generat de Tatăl prin intermediul lui Hristos și este în Hristos, deoarece Hristos este unicul Fiu¹⁴. Descrierea Trinitară făcută de Victorinus, scrie G. Balido¹⁵, interpretată de P. Hadot conform

doctrinei *implicației* și a *predominanței* de origine stoică, nu-și găsește corespondență în cea propusă de bătrânul Retor; de fapt, dacă se acceptă *implicația* se pierde *distincția*, dacă se acceptă *predominanța* se pierde *egalitatea*. Pe bună dreptate, deci, Victorinus evită această interpretare, care s-a făcut pe baze filosofice, și plecând de la datele Scripturii, dezvoltă tratarea sa a dogmei creștine, aplicând-o cunoștințelor filosofice neoplatonice cu scopuri structurale, pentru a ajunge cu o rigoare metodologică la teologia trinitară.

Unitatea trinitară poate fi surprinsă în denumirile care se referă la Tatăl-generator, la Fiul-generat și la Spiritul/Duhul-regenerant¹⁶:

“Negenerat,
unicul Fiu
generat din Cel generat
O, preafericită Sfântă Treime.

Generator,
generat,
regenerant,
O, preafericită Sfântă Treime.¹⁷”

Vedem aici rolul regenerant al Spiritului/Duhului Sfânt, Celălalt Paraclit, așa cum Victorinus a specificat înainte, spunând: „Fiul este opera operantă pentru generarea tuturor lucrurilor; mai mult Spiritul/Duhul Sfânt este opera operantă care constă în regenerarea spirituală¹⁸. Urmărind denumirile, scoase din Profesiunea credinței, care este Crezul credinței creștine, care-L denumește pe Tatăl-*lumină adevărată*, pe Fiu *lumină adevărată din lumină adevărată* și pe Spiritul/Duhul Sfânt-*adevărata iluminare*, și aceea de Repaus, Progresiune, Întoarcere.¹⁹ Analiza pe care o face în continuare G. Balido devine un raționament aristotelic, lucru pe care Victorinus l-a învățat bine de la Aristotel, preluând de la acesta metoda și necesitatea structurării logice a discursului, o dovadă dacă mai era nevoie de bazele logice ale discursului propriu dogmei creștine, împotriva detractorilor, care n-au înțeles diferența între prezentarea dogmei la nivelul parabolei și mai ales a nivelului publicului căreia i se adresa și dogma perfectă din punct de vedere logic și existențial, proprie celor care au înțeles cu ochii minții necesitatea unei asemenea revoluții conceptuale. Iată o altă punere în pagină a unui asemenea discurs:

„Invizibil la modul invizibil
vizibil la modul invizibil
invizibil în mod invizibil
O, preafericită Sfântă Treime.”²⁰

În această Triadă Tatăl este definit „*invizibil la modul invizibil*” adică pe de-a-ntregul invizibil, fie în substanță, fie în acțiune, deoarece acționează în interioritatea Sa (*intus*) și acțiunea așa cum Victorinus a specificat înainte, fiind mișcare, este substanță sau mai bine-zis, fiind automișcare este substanță, de fapt Tatăl este *viața din Sine*, adică existența sa originară.²¹ Fiul, indicat în Triadă, *vizibil la modul invizibil*; este cel care se manifestă în exterior (*foris*), a fost făcut vizibil, întrucât este corp, acționează și trăiește, dar acțiunile sale vizibile la modul invizibil au un scop divin. „Spiritul/Duhul Sfânt care este același Hristos, ocult, interior, care vorbește cu sufletele, ne învață adevărul și ne oferă înțelegere”²², este definit *invizibil în mod vizibil*, este invizibil datorită esenței sale și datorită acțiunii interne; de fapt, deoarece este cel

care institue inteligențe, mai este cel ce săvârșește miracole sau vorbește prin parabole”²³, totodată, în mod vizibil Spiritul/Duhul Sfânt, care este mișcare, în acțiunea Sa „ne va da știința pentru a înțelege acțiunile lui Hristos și dând știința, va avea, dacă putem spune așa, mărturia mărturisirii”²⁴ În știința acțiunilor împlinite, Tatăl este liniștea care vorbește, Hristos este vocea, Paraclitul este vocea vocii și în această acțiune, Spiritul/Duhul Sfânt este celălalt Paraclit²⁵.

În versurile prezente în *Hymn.* III 121-134, scrie G. Balido, caracterizate de ideea de *finit* și *infini*, se găsește o corespondență cu perioadele filosofice care plecau de la cosmologia ionică, vis-à-vis de raporturile de contrarietate și a conceptului de Unu de derivație pitagoreică, ajungând până la concepțiile platonice de Diadă „limită-nelimitat”. Astfel în *Hymn III 121*, Dumnezeu este Tatăl finitului și al infinitului; în *Hymn.* III 123-125:

Tu, Dumnezeule, ești Tatăl finitului și al infinitului,
O, prefericită Sfântă Treime.

Tu, o, Fiule, deoarece ești viața, ești infinitul;
și deoarece tu aduci viața din moarte, ești definitul;
și pentru că ești Tatăl, fie al infinitului, cât și al finitului.
O, prefericită Sfântă Treime.

Și tu, O, Sfinte Spirite/Duh, deoarece ești Mântuirea, ești definitul,
Și pentru că tu ai interiorizat definitul în ceea ce este infinitul
de aceea ești Tată atât al infinitului cât și al finitului.
O, prefericită Sfântă Treime.²⁶

Fiul este infinitul, deoarece este viața și auto-mișcarea așa cum s-a exprimat înainte în *Adv. Ar.* I 56, 36-38 : Dar viața însăși, în ea însăși era infinită, ceea ce înseamnă că *Logos*-ul s-a întrupat. De fapt, prin intermediul mișcării infinite, viața s-a coborât în iad și a dat naștere stării de anantizare, dar este și finitul, întrucât a rechemat viața din morți: ea a împlinit misterul, în așa fel că orice viață, cu trup cu tot, plină de lumina eternă, să se-ntoarcă în Cer fără nicio stricăciune; de aici urmează că Fiul este Tatăl finitului și al infinitului. În *Hymn.* III 127-129 este sintetizat, în ce privește Spiritul/Duhul Sfânt ceea ce Victorinus a exprimat în *Adv. Ar.* 14, Spiritul/Duhul Sfânt sunt mișcarea, mișcare cu adevărat în mișcare²⁷ și de la același Spirit/Duh, Hristos s-a întrupat ; de același Spirit/Duh, Hristos este sfințit ca întrupat, prin intermediul Botezului; același este în Hristos și același în Întruparea Sa.; și în *Adv. Ar.* IV 19, 2123 : De fapt, *Logos*-ul este atât definitul, cât și cel ce definește [...] Acesta este *Logos*-ul lucrurilor, prin intermediul căruia au fost create toate lucrurile [...] deoarece asigură oricărui lucru propriile și specificile sale calități, definește și determină, impunându-i o limită infinitului, îi dă formă fiecărui lucru în existența sa, și-l asociază inteligenței, odată ce l-au lăsat fără infinitate. Deci *Logos*-ul definește și închide în sine lucrurile, atribuindu-le formă²⁸. În ultimă instanță, dacă Dumnezeu este Tatăl infinitului și al finitului, Fiul este Tatăl finitului și al finitului și Spiritul/Duhul Sfânt este Tatăl infinitului și al finitului; deci Tatăl, Fiul și Spiritul/Duhul Sfânt sunt unitatea, iar Unitatea este de trei ori Tatăl²⁹.



Ka-Chun Jay Lau (Hong Kong) *Realitate și poveste. Capitolul Tigrului* (2019), xilografură, 120 x 40 cm

Giuseppe Balido concludde că Unitatea Sfintei Treimi este substanța, forma și cunoașterea. După ce a descris în *Imnul* III 135-139 că Dumnezeu este Tată datorită faptului că a generat *Logos*-ul/Dumnezeu și a unit prin intermediul Spiritului/Duhului cele două realități în una singură, reafirmă consubstanțialitatea celor Trei Realități: Spiritul/Duhul *Logos*-ul, Dumnezeu în unitatea Sa simplă. O stare identică este repropusă în *Hymn.* III 141-144 în care cele Trei Realități sunt o singură și simplă existență, ceea ce reiese, scrie G. Balido și din *Adv. Ar.* II: Deci, alăturându-i lui Dumnezeu ființa, forma, i-o alăturăm lui Hristos, deoarece prin intermediul Fiului se cunoaște Tatăl, adică prin intermediul formei se cunoaște ființa [...]. Deci, dacă Dumnezeu este existență și Hristos este existență. Existența, de fapt, este ființa ce are o formă. Și deoarece sunt tot timpul împreună, fie forma este ființă, fie aceeași ființă este formă, deoarece *Tatăl este în Fiul și Fiul este în Tatăl*³⁰.

De aici *Hymn.* III 146-149 prin corelarea existentului cu substanța și forma, se ajunge, în *Hymn.* III 151-153, la definirea lui Dumnezeu ca substanță, a Fiului ca Formă și a Spiritului/Duhului ca și cunoaștere și în *Hymn.* III 155-157 la afirmația că Dumnezeu este existentul prim, adevăratul existent al întregii substanțe. Triada substanță-formă-cunoaștere este repropusă în *Hymn.* 172-191 și în *Hymn.* III 200-225. Dar în acest ultim caz, Victorinus reintegrează unitatea substanței dumnezeiești în Dumnezeu: substanța,

forma și cunoașterea, cele Trei realități pe care fiecare singură Realitate le are în sine. Într-o primă condiție secretă și ascunsă, *secreta atque in occulto*; într-un al doilea moment al condiției cunoscute și manifeste a *Logos*-ului, *publica iam apparensque*; în al treilea moment cunoscut și manifest al Spiritului/Duhului care mântuiește și regenerează, *salvas regeneransque*. Din acestea bătrânul Retor trage concluzia că Dumnezeu, *Logos*-ul și Spiritul/Duhul Sfânt sunt o singură substanță, care rămâne în Trei și există de trei ori în toți Trei; dar aceasta este fie formă, fie cunoaștere; astfel, fiecare singularitate este triplicată; O, prefericită Sfântă Treime³¹. Cel deal treilea Imn se-ncheie cu *Rugăciunea* finală închinată Sfintei Treimi. În *Hymn.* III 226-230, Victorinus, ne spune G. Balido, propune întregi pasaje de teologie negativă, întrucât Dumnezeu este o realitate incomprehensibilă de care se poate spune că este aproape formă fără formă, pentru noi. În *Hymn.* III 232-240 forma pentru Tatăl devine cunoaștere întrucât este *Logos*, Fiul generat. În *Hymn.* III 242-246 Spiritul/Duhul este uniunea care unește cei Doi Uno. În versurile 252-285 Victorinus reepilogează denumirile date fiecărei singure Realități dumnezeiești în Unitatea Sfintei Treimi, astfel: Tatăl trimite *Logos*-ul care creează și administrează toate lucrurile și trimite un *Altul* din Sinele său pentru a ne mântui; Hristos este dintotdeauna viață și acțiune care a fost generat ca Dumnezeu din eternitate. Hristos, Cel care a coborât din Ceruri și care s-a urcat la Ceruri, *nu este de la om*, ci este totdeauna *în om*. *Acesta este Dumnezeul nostru, pe care noi toți îl rugăm în Unitatea Tatălui, Fiului și Spiritului/Duhului Sfânt, căruia îi cerem să ne acorde iertarea păcatelor, să ne dea pacea și gloria pentru viața eternă, a salvării și justficării.*

O, prefericită Sfântă Treime.

Note

- 1 Cf. *Hymn.* I 2-5.
- 2 Cf. *Hymn.* I 7-28.
- 3 Cf. *Hymn.* I 39-49.
- 4 Cf. *Hymn.* I 56-54.
- 5 Cf. *Hymn.* I 68-73.
- 6 Cf. *Hymn.* I 74-78.
- 7 Cf. *Hymn.* II 2-10.
- 8 Cf. *Hymn.* II 1526.
- 9 Cf. *Hymn.* II 27-33.
- 10 Cf. *Hymn.* II 51-62.
- 11 Cf. *Hymn.* III 34-57.
- 12 Cf. *Hymn.* III 59-66.
- 13 Cf. *Adv. Ar.* IV 18,56-57.
- 14 Cf. *Adv. Ar.* IV 33, 20-24.
- 15 Balido G., *Introduzione* în Victorinus M., op. cit. p. 70.
- 16 Cf. *Hymn.* III 63-65.
- 17 Victorinus M., op. cit. p. 407.
- 18 *Adv. Ar.* I 12,30-32
- 19 Cf. *Hymn.* III 67-73.
- 20 Victorinus M., op. cit. p. 407.
- 21 Cf. *Adv. Ar.* IV 18, 4959; Cf. *Adv. Ar.* IV 29, 3235.
- 22 Cf. *Adv. Ar.* IV 33, 20-22.
- 23 Cf. *Adv. Ar.* III 14, 21-24.
- 24 Cf. *Adv. Ar.* III 16, 13.
- 25 Cf. *Adv. Ar.* III 16, 14-16.
- 26 *Hymn* III, în op. cit. p. 409.
- 27 Cf. *Adv. Ar.* III 14, 12-20.
- 28 Cf. *Adv. Ar.* IV 19, 21-33
- 29 Cf. *Hymn.* III, 121-131
- 30 Cf. *Adv. Ar.* II 4, 19-25.
- 31 Cf. *Hymn.* III 221-225

Pithagoreicii și *Collegia fabrorum*

Vasile Zecheru

Constructorii [antici, n.n.] aveau religia lor bazată în întregime pe arta de a construi. Universul era, în ochii lor, un imens șantier de construcție unde fiecare ființă era chemată să depună eforturi spre a edifica un monument unic. Se imagina o lucrare neîntreruptă, fără de început și care nu va trebui niciodată terminată, executându-se din toate părțile, conform datelor aceluiași plan. De aici vine ideea Marii Opere vizând construcția unui Templu Ideal ce tinde din ce în ce mai mult spre perfecțiune.

Oswald Wirth

În istoria antichității greco-romane, cea care s-a prelungit, apoi, în istoria Europei occidentale dar și în cea a Bizanțului răsăritean și a lumii arabe, tradiția pithagoreică ni se prezintă asemenea unui maiestuos fluviu subteran – viguros și de nestăvilit, în egală măsură – având numeroși afluenți și meandre învolburate, ramificații spectaculoase, mici insule și, uneori, băltiri dintre cele mai fetide. Pe bună dreptate, s-a speculat enorm, de-a lungul secolelor, în legătură cu înrudirea dintre pithagorism și alte curente misteriosofice în cadrul cărora se propovăduia, mai mult sau mai puțin voalat, credința că geometria stă la baza cunoașterii universului.

Întreaga teologie antică egipteană, de pildă, cu preocuparea sa constantă de a încrpta proporțiile cerești în edificiile ridicate prin efort uman, ar putea fi considerată proto-pithagoreică; arta de a proiecta și clădi edificii semnificative era privită, în acele vremuri, diferit de cum vede omul modern această activitate căci ea decurgea firesc și organic din sacralitatea reprezentării și mai puțin dintr-un efort strict intelectual, analitic. Mai mult decât atât, antrenamentul specific pe care aspirantul îl parcurgea spre a putea decela cele două tipuri de cunoaștere sugerate mai sus îl învăța pe acesta un soi de indiferență la bucuria sau durerea lumească și îi conferea unele puteri considerate a fi de natură supra-umană. (Steiner, pp. 52-53)

În trecut fie spus, la un moment dat și Mithra¹ era considerat a fi pithagoreic,² iar despre Zamolxis – sclavul (ucenicul) lui Pithagora, potrivit legendei – s-a menționat explicit că ajungând, în cele din urmă, zeul geto-dacilor (preotul suprem) le cerea ucenicilor săi să ducă o viață cumpătată, ascetică și, apoi, spre a trăi bucuria lăuntrică (iluminarea) să se retragă, pentru o vreme, într-o peșteră izolată și să mediteze aici în întuneric și în deplină tăcere. După moartea lui Pithagora, Zamolxis a reînnoit doctrina inițiatică și a transmis-o poporului său dar și druzilor – preoții celților – iar noi vom fi uimiți să aflăm din lucrările unor renumiți cercetători³ de mai târziu că învățătura spirituală a celților se aseamănă până la identificare pe alocuri cu filozofia promovată în lojile masonice din secolul al XVIII-lea. Aflăm, de asemenea, că druzii cinsteau memoria celor doi înaintași – Pithagora și Zamolxis – considerându-i mari inițiați, clarvăzători și profeți, deopotrivă. (Hipolit din Roma, p. 18 și 49)

Tot astfel, cu mult înainte de Pithagora, cei

ce înălțau templele și clădirile publice importante din Grecia antică își desfășurau nobila lor activitate fiind asociați în confreriile de artizani dionisieni acreditați de către contemporanii lor cu o cunoaștere deosebită față de cea obișnuită, comună; întrucâtva, ei erau considerați a fi din același *corpus* cu preoții care propovăduiau religia aceluși timp și astfel se bucurau de numeroase privilegii, precum și de diverse alte recunoașteri. Potrivit legendei, însuși regele Solomon ar fi apelat la dionisieni pentru înălțarea celebrului său templu cu care, de altfel, a și rămas definitiv în istorie iar Hiram era nimeni altul decât marele maestru al acestei misterioase frății. (Mackey, pp. 232-241; Steiner, p. 52) Și pentru că depozita mult râvnita cunoaștere secretă a Sinelui, intrarea în fraternitatea artizanilor era precedată de un lung stagiul pregătitor și de o inițiere severă care, pe de o parte, testa caracterul candidatului și, pe de altă parte, îi transmitea acestuia, încă de la început, metoda spirituală consacrată prin care putea accesa și el stări de conștiință superioară. Dincolo de toate diferențele conjuncturale, Dionysos și Ossiris – figuri mitologice dominante în misteriiile traco-elene și în cele egiptene – par a fi, la origine, unul și același personaj. (Newton, pp. 90-100)

Deși provin din spiritualități diferite, miturile celor trei eroi (Dionysos, Ossiris și Hiram), reprezentând o moarte violentă urmată cu necesitate de o înviere, sunt identice în ceea ce privește mesajul inițiatic. Așadar, într-o primă fază protagonistul cade ucis de forțele răului și trupul său dispare (*aphanism*), urmează căutarea corpului celui ucis (la care participă toți inițiații din grupul consacrat) și, apoi, găsirea acestuia (*heuresis*), pentru ca, în final, prin reunirea tuturor fraților, să se realizeze învierea miraculoasă a eroului și, cu acest prilej, identificarea candidatului la



Ren-Hsin Lin (Taiwan)
fotopolimer, acvaforte, 76 x 56 cm

Buruiană I (2010),

inițiere cu cel ucis și înviat (*apporêta*). (Mackey, p. 254)

În prelungirea tradiției dionisiene și, poate, în continuarea sa, istoria consemnează unele referiri la *collegiile* romane de meșteșugari care, prefigurând ghidele din evul mediu, s-au dovedit a fi, și ele, profund inițiatic. Tradiția confreriilor profesionale având ca obiect de activitate proiectarea și construirea clădirilor se pierde în negura timpului; în spațiul italic, legenda îl nominalizează pe înțeleptul rege Numa Pompilius (753-673 î.e.n.) – succesorul lui Romulus, fondatorul cetății eterne – ca personaj central în ceea ce privește organizarea acestui gen de asociere pe criterii ce țin de specificul lucrărilor meșteșugărești. De menționat aici că împreună cu practicarea meseriei respective se dezvoltau, întru susținerea și coerența grupului, și o serie de ceremonii mistico-sapientiale specifice acestor frății de meșteșugari ce se bucurau în epocă de o largă autonomie și de numeroase privilegii (scutire de dări și impozite, dreptul la liberă circulație etc.).

Collegiile sunt prezente în întreaga istorie a Romei, ele desemnând o serie de asociații care grupau anumite categorii de interese patrimoniale, comerciale, de întrajutorare, de binefacere etc.; între acestea figura la loc de cinste și asociația arhitecților și constructorilor, cea care era responsabilă de edificarea clădirilor reprezentative (temple, arene publice, palate administrative...) și avea o organizare asemănătoare cu cea militară.⁴ La primirea în asociație, fiecare candidat depunea un jurământ de credință; membrii grupării foloseau între ei apelativul *frate* și participau cu anumită regularitate la banchetele comune (agape fraterne) organizate pentru a se întări coeziunea, cunoașterea reciprocă și spiritul de întrajutorare.

Simbolistica utilizată în mod frecvent în cadrul acestor asociații era exclusiv de sorginte geometrică; patratul, cercul, echerul, compasul, cubul, firul cu plumb și nivela nu lipseau din panoplia de instrumente simbolice destinate să orneze încăperea în care membrii grupului își derulau procesiunile lor rituale. În anul 1878, cu ocazia unor excavări în Pompeii acoperit de lavă vulcanică la început de mileniu, a fost descoperit un edificiu în care funcționa un astfel de *collegium*. La intrarea în incinta respectivă se aflau două coloane, câteva triunghiuri decorau pereții interiori iar pe un pedestal central exista un mozaic de formă patrată pe care era fixat un craniu uman cu o nivelă la baza sa și un fir cu plumb deasupra.⁵

Dat fiind statutul lor de utilitate publică, anume consfințit prin edicte și cutume, asociațiile romane de arhitecți și constructori funcționau curent pe lângă municipalități și primeau în antrepriză lucrările mari și importante ce se impuneau a fi duse la bun sfârșit de către echipe competente care să garanteze calitatea lucrărilor și respectarea termenelor asumate. Uneori, aceste echipe însoțeau legiunile în campaniile lor primind spre execuție lucrări ce vizau construirea de drumuri, poduri și fortificații necesare, la un moment dat, pentru o deplină reușită a vreunui plan politico-militar. (Wirth, p. 57)

În mod natural, în cadrul unui *collegium* alcătuit, în cea mai mare parte, din arhitecți și constructori, era firesc să se concentreze, cumva, pe lângă banalele secrete și interese de breaslă și acele cunoștințe geometrice mai elaborate și mai subtile privind ordinea universală, voința supremă și planul celest, cunoștințe care, cum se știe, făceau obiectul unei transmiteri inițiatică consacrate; și pentru că mulți dintre arhitecții și constructorii

respectivi erau, în același timp și pithagoreici, osmoza dintre cele două tendințe s-a produs, desigur, fără probleme și oarecum de la sine. Așa se face că, în timp, *collegiile* romane care activau în acest domeniu al ridicării edificiilor publice au luat discret în custodia lor inclusiv procesul de perfecționare a omului care, trezit la sacru prin mituri și simbolistică, aspiră la devenirea sa întru Ființă. Astfel se va fi creat un acoperământ solid și rezonabil față de un eventual asalt al profanului; în timp, acest acoperământ a devenit perfect sustenabil din toate punctele de vedere căci, întreținerea, în acest mediu, a unui cult față de nobilă arta a geometria nu putea trezi bănuiele din moment ce proiectarea clădirilor și construirea lor reprezenta însuși obiectul de activitate al asociației.

Prin natura muncii lor, membrii acestor asociații romane de arhitecți și constructori intrau în contact direct cu cei mai de seamă exponenți ai mediului societal și astfel, în timp, portofoliul lor de relațiile devenea deosebit de semnificativ. Au existat numeroase situații când potențaii acestor vremuri, mulțumiți de reușitele arhitecților și constructorilor, se ofereau să fie recunoscuți drept patronii spirituali ai *collegiilor* din care aceștia făceau parte asigurându-le, în acest mod, protecție, fondurile necesare și chiar unele privilegii. Drept urmare, înalți preoți, mari demnitari ai statului și faimoși generali acceptau să devină membri onorifici ai *collegiilor* și să gireze cu numele lor onorabilitatea asociațiilor de meșteșugari.

Așa cum va menționa Cicero, faimoșii cenzori Appius Claudius Ceacus și Cato erau pithagoreici; știm de la Pliniu cel Bătrân că la începutul secolului al III î.e.n., statuia lui Pithagora trona în Forumul roman. Din diverse alte referințe avem cunoștință despre faptul că numeroși senatori romani, înalți demnitari, mari erudiți, juriști și savanți din perioada Republicii romane sunt menționați ca fiind pithagoreici și protectori ai *collegiilor* de meseriași. (Ghyka, pp. 192-194) Și totuși tradiția de ocrotire a *collegiilor* instaurată de către marele rege Numa Pompilius a fost spulberată în anul 64 î.e.n. când Senatul roman suprimă, printr-un decret, aceste organizații pentru că ele păreau a fi periculoase pentru siguranța statului; reglementarea s-a dovedit a fi, însă, inaplicabilă și, la scurt timp, a fost abrogată.⁶ (Jacq, p. 64)

Cu toate aceste fapte menționate mai sus, dovezile existente nu pot considerate, însă, irefutabile pentru a se susține ferm simbioza dintre pithagorism și fenomenul mai general numit *collegia fabrorum* și aceasta și pentru că, de regulă, ordinele inițiatice au lăsat mărturie fulgurante, istoria lor fiind greu de demonstrat și de așternut în pagină. În același timp, descrierea consemnată poate fi considerată perfect compatibilă cu starea de fapt din acele timpuri și, în principiu, nu-i pot fi opuse argumente demne de luat în seamă. Totuși, din motive minore și, întrucâtva, strict formale⁷, există autori care trec cu vederea coincidențele istorice și nu țin cont de elementele ce decurg din realitatea obiectivă și, în cele din urmă, acreditează o teză simplistă potrivit căreia tradiția inițiativă occidentală s-ar fi născut abrupt la 1717 când a apărut Marea Lojă a Londrei.

Până la un punct, spiritul prudential ce guvernează o astfel de cercetare este, desigur, pe deplin justificat dat fiind, mai cu seamă, acel fenomen nociv denumit *recrutate retrospectivă*,⁸ chiar și așa însă, nu poate fi ignorată geometria sacră atotprezentă ca motiv autentic inițiativ ce animă constant un întreg șir de organizații inițiatice cu existență

mai mult sau mai puțin efemeră în istorie; geometria sacră este acel instrument consacrat prin care se activează mirarea metafizică și se evidențiază ordinea universală. Principiile geometriei sacre rămân esențiale pentru tradiția inițiativă; atât artizanii dionisieni, cât și pithagoreicii, *collegiati* romani, masonii operativ din evul mediu sau francmasonii actuali par a fi animați profund, în credințele, deciziile și acțiunile lor, de legile ce guvernează forma edificiilor ca fiind o expresie a tiparelor experimentate de trăitori pe timpul stărilor de conștiință superioară. (Greer, pp. 208-209)

În paralel cu scepticii, au existat însă și numeroși autori⁹ care au lăsat posterității lucrări semnificative privind tradiția inițiativă. În cadrul acestor lucrări, ei susțin cu fermitate teza potrivit căreia originile francmasoneriei speculative decurg firesc din misterele antichității și își exprimă credința că organizația în sine este succesoarea naturală și legitimă a acelor vechi curente misteriosofice. Independent unii față de alții, acești cercetători se bazează, în demonstrația lor, pe numeroase analogii privind scopul demersului inițiativ, organizarea internă a grupărilor care transmiteau fiorul sacralului și al ordinii universale, precum și pe raționamentele subsecvente decurgând din ritual, miturile fundamentale și simbolistică geometrică. În toată această desfășurare ce se întinde pe mai multe milenii, o verigă importantă a lanțului inițiativ o va fi reprezentat momentul numit generic *Collegia fabrorum*. (Mackey, pp. 242-270)

În final, spre a exemplifica gândirea acelei epoci, aducem în atenție, în cele ce urmează un nume celebru – Marcus Vitruvius Pollio (80/70 î.e.n. – 15 sau 23 e.n.) – arhitect roman, inginer militar și autor al renumitului tratat *De architectura*, o lucrare de referință privind proiectarea și construirea edificiilor în acord cu principiile geometrice. Istoriografia nu a reținut aspecte spectaculoase despre viața lui Vitruvius și nu se poate spune cu exactitate dacă a fost sau nu membru al vreunui *collegium* sau dacă a trecut sau nu printr-o inițiere pithagoreică; totuși, ținând cont de cunoașterea sa superioară în materie de arhitectură, putem presupune că nu-i erau defel străine toate acele misterioase raționamente decurgând din doctrina lui Pithagora. Vitruvius are meritul de a fi sugerat proporționalitatea corpului uman; într-un pasaj socotit a fi o dovadă certă a corelației dintre dimensiunile organismului uman și încadrările geometrice, Vitruvius preciza: *...dacă măsurăm distanța de la tălpile picioarelor până la creștetul capului și aplicăm această măsură brațelor întinse, lățimea va fi aceeași cu înălțimea, ca în cazul suprafețelor plane care sunt perfect patrate*. În baza acestor considerente, Leonardo da Vinci va fi elaborat binecunoscutul său concept care-l reprezintă pe omul vitruvian încadrat într-un patrat circumscris. (Livio, 2012, p. 156)

Specificând cerințele generale pe care trebuie să le respecte o construcție, oricare ar fi destinația acesteia, Vitruvius menționează, în cartea sa, trei calități fundamentale: *firmitas* (durabilitate), *utilitas* (utilitate), *venustas* (valoare estetică). În concepția protagonistului nostru, arhitectura reprezintă, în esență, o imitare a naturii și, de aceea, arhitectul trebuie să urmărească armonizarea părților cu întregul și a proiectului, ca tot unitar, cu mediul ambiant și cu peisajul limitrof. Prin urmare, un proiect arhitectural este corect în măsura în care el respectă proporțiile geometrice și cerințele de simetrie, echilibru etc. În fine, Vitruvius are meritul de a fi descris corpul uman ca pe o

principala sursa de proporții pentru toate ordinele clasice ale arhitecturii, punctul culminant al demonstrațiilor sale vizând, în special, corelația dintre proporționalitatea ființei umane și dimensiunile geometrice ale unui edificiu proiectat.

Bibliografie

- Chaignet, Antelme, E. – *Filosofia lui Pithagora*, Ed. Herald, 2012;
Cooper, Robert, L., D. – *Codul francmasonilor dezvăluit*, Ed. Paralela 45;
Faivre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, Ed. Nemira, 2007;
Ghyka, Matila, C. – *Numărul de aur*, Ed. Nemira, 2016;
Greer, John Michael – *Enciclopedia societăților secrete și a istoriei ascunse*, Ed. All, 2009;
Guénon, R., – *Inițiere și realizare spirituală*, Ed. Herald, 2008;
Hipolit din Roma – *Repingerea tuturor ereziilor*, Ed. Herald, 2017;
Jacq, Christian – *Francmasoneria*, Ed. Lucman, 2005;
Livio, Mario – *Secțiunea de aur*, Ed. Humanitas, 2012;
Mackey, Albert – *Istoria francmasoneriei*, Ed. Herald, 2017;
Mallinger, Jean – *Pithagora și misterele antichității*, Ed. Herald, 2009;
Newton, Joseph Fort – *Constructorii*, Ed. Herald, 2020;
Steiner, Rudolf – *Legenda templului*, Ed. Astrolog, 2000;
Vibert, Lionel – *Masoneria înainte de apariția Marilor Iclji*, Ed. Nemira, 2014;
Wirth, Oswald – *Masoneria pe înțelesul adepților săi*, Ed. Herald, 2021.

Note

- 1 Denumit și *Sol Invictus* și provenit din vechea religie persană, Mithra era zeul privilegiat al aristocrației Imperiului roman din sec. II-III e.n.
- 2 Există o distincție clară între *pithagoreic* și *pithagorean*, primul termen desemnându-l pe discipol, în sens larg, iar cel de-al doilea, anume pe ezotericul intrat definitiv și irevocabil pe calea inițiativă așa cum a fost aceasta prescrisă inițial de către Pithagora. (Hipolit din Roma, p. 22)
- 3 William Preston (1742-1818), William Hutchinson (1732-1814), George Oliver (1782-1867) și alții. (vezi Mackey, pp. 271-291)
- 4 Asociația era condusă de un maestru ajutat de decurioni (*decus* - zece) care supravegheau lucrătorii și asigurau derularea activităților potrivit normelor prestabilite. (Vibert, p. 32)
- 5 Mențiunea despre pardoseala mozaicată de la Pompei este consemnată în lucrarea *Symbols and Legends of Freemasonry*, semnată de J. Finlay Finlayson. (Vibert, p. 31); tot astfel, în cartea sa *Rătăcind prin Neapole*, S. R. Forbes produce o descriere amplă, rămasă de referință. (Newton, pp. 99-100)
- 6 O legendă a masoneriei operative de mai târziu au susținut că în mormântul lui Numa Pompilius de la Roma s-ar fi găsit un cufăr cu cărți pithagoreice. (Jacq, p. 64)
- 7 Motivele invocate țin de faptul că nu avem suficiente date privind activitatea ezoterică, nu exista o autoritate centrală a *collegiilor* și nici o coordonare unică a acestora etc. (Vibert, pp. 31-48)
- 8 O metodă controversată prin care unele societăți secrete își ascund adevărata lor origine invocând rădăcini istorice datând din timpuri imemorabile. (Greer, pp. 452-453)
- 9 Alexandre Lenoir (1761-1839), José da Costa (1774-1823), Albert Mackey (1807-1881), Oswald Wirth (1860-1943), Matila C. Ghyka (1881-1965), Antoine Faivre (n. 1934) etc.

Destinul temelor lui Donald Trump

Andrei Marga

Se încheie o președinție a Statelor Unite ale Americii care a ieșit din obișnuit sub multe aspecte. De la început până la capăt.

Acum patru ani am publicat în „Cotidianul” articolele – *Temele lui Donald Trump și Praguri* (reluat între timp în volumul A. Marga, *Ordinea viitoare a lumii*, Niculescu, București, 2017). Am spus atunci ce este nou în temele lui Donald Trump și am anticipat unele desfășurări.

Nu se poate vorbi despre o realitate de magnitudine Americii fără stăpânirea de date precise. Recunosc că m-am bucurat în timp să cunosc Statele Unite mai ales din turnee de conferințe, după 1989, și din două burse de cercetare („Woodrow Wilson”, 1992, și „National Endowment for Democracy”, 1996). Am și publicat, ca rezultat, două cărți documentate în incomparabilele biblioteci de peste ocean – *Relativismul și consecințele sale* (EFES, Cluj-Napoca, 1998) și *Reconstrucția pragmatică a filosofiei. Profilul Americii clasice* (Editura Academiei Române, București, 2017) – și introduceri la volume de traduceri.

I-am cunoscut îndeaproape pe cei mai importanți gânditori americani ai epocii – Richard Rorty, care a și fost oaspetele meu la Cluj-Napoca și în Transilvania, Hillary Putnam, Nicholas Rescher și alții din generații noi. Am fost în 1975 în grupul de tineri români, deplasați în diferite locuri din SUA, cu susținerea Fundației Ford, pentru a cunoaște America, și primiți în final în Biroul oval al Casei Albe, de președintele Gerald Ford. Am avut, în timp, ca bursier, ocazia întretinerii cu senatorul Al Gore, la Smithsonian Institution, iar la Capitoliu, cu senatorul Joseph Biden. Ca ministru al educației naționale am avut o analiză de neuitat împreună cu secretarul american al educației, Richard Riley, în capitala americană. Ca ministru de externe al țării mele am avut convorbiri cu secretarul de stat Hillary Clinton, la Chicago și Paris. Am avut ocazia discuției cu președintele Barack Obama. Mulți profesori iluștri și lideri academici americani mi-au fost oaspeți la universitatea clujeană sau la ministerul educației naționale. Am susținut conferințe la Harvard, Columbia, Pittsburg, New School, New York, Riverside, University of Chicago, Columbus-Ohio, Washington DC, Athens și în alte universități și institute.

Am fost setos să cunosc resorturile democrației, societății și gândirii americane. Impresionat de la început de tradiția americană a argumentării în viața publică și a cultivării argumentelor mai bune, mi-am dat seama, cum am și scris, de altfel, în cărți, că America este puternică prin raționalismul ei – un raționalism orientat de un proiect profund. Poți fi în America propriu-zisă partizanul unor abordări sau adeptul unui partid, dar aceasta nu te face habotnic, ci te îndeamnă să găsești punți argumentative față de optica celui din fața ta, fie el și rival. Partizanatul și rațiunea nu se opun în cultura Americii la modul rudimentar din alte țări. Americanii știu bine ce fel de viață este de căutat în lumea dată.

Admir temeinicia profesională și deschiderea minților din SUA și personalitățile lor. După discuțiile cu Hillary Clinton, de exemplu, am avut încă o dată sentimentul solidității greu de concurat a SUA sub aspectul formării personalităților. Pregătire instituțională impecabilă, cultură, capacitatea de a sesiza rapid unghiurile de vedere, prevalența adevărului, mișcarea lejeră pe diapazonul limbilor moderne – pe acestea le-am văzut la demnitarul american. Le menționez pentru a confirma că nu credeam că Hillary Clinton va pierde alegerile din 2016. La votul popular a și câștigat cu un plus de trei milioane de voturi.

Este prea devreme spre a face bilanțul administrației Donald Trump. Se poate spune că aproape totul a fost neobișnuit. Am avut prilejul să trăiesc la Washington DC încercările de a înlocui un alt președinte. Ceea ce a fost în ultimii ani a fost și mai tensionat.

În 2016 a fost cea mai puțin elegantă campanie prezidențială. Donald Trump a fost cel mai bogat cetățean american ajuns președinte. El nu a îndeplinit niciodată vreă funcție publică. El a fost cel mai vârstnic președinte la primul mandat – Ronald Reagan l-a întrecut doar la intrarea în mandatul al doilea.

Punând în cauză establishment-ul, Donald Trump a stârnit susținere semnificativă în societate. Ba chiar a făcut ca partidul său să câștige în 2016, în același timp, Senatul și Camera Reprezentanților! Deși cu afinități conservatoare, Donald Trump a lărgit adresarea spre muncitorii industriali („*working class*”, cum a formulat el), fapt care l-a dus la desprinderea în câștigător. În cursul campaniei, Donald Trump a făcut afirmații riscante, pe care rivalii le-au exploatat. Ronald Reagan a venit la Casa Albă pe un val cultural, fiind precedat de curentul neoconservatorilor de atunci. Donald Trump avea de creat un curent care să-l susțină.

Împotriva lui Donald Trump s-a ridicat cea mai vastă rezistență cunoscută – la un moment dat, abia un ziar din Las Vegas l-a sprijinit. Toate sondajele l-au dat pierzător. A înfruntat o strategie de discreditare fără de menajamente. Abia Vaticanul a fost din capul locului deschis, premierul Ungariei s-a pronunțat în favoarea sa, iar primul ministru al Israelului și conducerea Rusiei i-au dorit victoria. Restul a fost mai degrabă împotriva.

Până în ultima clipă – deci și înainte de votul Colegiului Electoral și în preajma confirmării din partea Congresului american din ianuarie 2017 – Donald Trump a fost țintă. Cu câteva ore înainte de a depune jurământul a fost acuzat că ar fi câștigat cu ajutorul unei puteri străine și a susținut de la tribuna din fața Capitolului cel mai întunecat discurs inaugural.

În unele acțiuni Donald Trump a reușit, în altele nu. A pus economia în mișcare cu rare precedente. Pandemia l-a lovit din greu, după ce el însuși a subestimat pericolul. A vrut să comunice direct cu populația și a subminat, în pagubă, comunicarea tradițională. Numirile de personal, cu prea puține excepții, au fost pripite și neconvingătoare.

S-a spus la timp că Donald Trump a sesizat cât de acute sunt unele probleme în societate, chiar dincolo de ceea ce partidul său, oponenții și media recunoșteau. Așa stând lucrurile se pune întrebarea: dispar oare temele sale odată cu plecarea de la Casa Albă? Să reflectăm.

În anii nouăzeci, cu administrația Bill Clinton, globalizarea, înțeleasă ca revizuire și înlăturare a barierelor vamale între țări, concepută de grupul din jurul lui Robert Reich, a intrat pe scenă, cu toate implicațiile: trecerea la piața globală, mobilitatea capitalurilor, dislocarea forței de muncă, intensificarea competiției. Globalizarea a fost lansată ca politică economică și a redat competitivitatea industriei americane, în interior și în exterior. Dar pe soclul globalizării economice s-a format repede o ideologie: globalismul.

Conform globalismului, politicile sociale, democratizarea, dezvoltarea ar ieși din atributele statelor naționale și s-ar decide de acum din anumite centre ale lumii. Tot ce ar rămâne de făcut națunilor ar fi să-și deschidă frontierele și să se supună.

Ideologia globalismului dă de furcă și în zilele noastre. Unii cred, evident fals, că am fi la „sfârșitul istoriei” și nu ar mai fi nimic de schimbat. George Soros s-a pus în fruntea acestei optici și o reprezintă în zilele noastre.

Din nefericire, însă, la globalism sunt încă mai mult reacții, izvorâte din nemulțumire și teamă – reacții de înțeles, desigur – decât contraargumente. Or, contraargumente precise există și ar trebui luate în seamă.

Când spun aceasta am în vedere, doar ca un exemplu, analize americane care arată că SUA au a-și privi mai exigent angajamentele în diferite țări, în raport cu persoane și grupuri. Nu a fost doar cazul României, dar a fost și al României, atunci când, în 2012, s-a sprijinit necondiționat o persoană respinsă la vot de poporul român, care a adus în fapt mari daune democrației – de pildă, subordonarea justiției față de serviciile secrete sau înlocuirea cooperării internaționale cu simpla adaptare. Chiar analize ale armatei americane (Sarah Chayes, *Thieves of State. Why Corruption Threatens Global Security*, W.W. Norton & Company, New York, London, 2015, p. 148) au arătat, pe exemple, că liberalizările, privatizările, ajustările structurale sprijinite de SUA au fost instrumentate nu o dată, în diferite regiuni din lume, de corupții și cleptocrații locale, pentru a dezvolta de fapt societăți corupte.

Donald Trump a semnalat energic nevoia unei „corecturi a globalizării”, pe care economiști de prim plan (de la Krugman și Stieglitz la Atkinson, Piketty și Bootle) și personalități de pondere din Europa o reliefează de ceva vreme. Pierre Mannent a argumentat că nu este posibilă democrație decât în cadrul național, Jürgen Habermas a arătat că nu sunt posibile politici sociale în afara acestui cadru. Am argumentat, la rândul meu, că nici la dezvoltare nu se ajunge fără a activa acest cadru.

Ar fi greșit, în orice caz, să se vadă în „corectura globalizării” revenirea la protecționism. Nu este vorba de așa ceva! Este vorba de a da soluții mai adânci și realiste la chestiuni deloc simple.

În tradiția republicană, Donald J. Trump a reluat tema reducerii impozitelor, pe care a prelungit-o cu restructurarea lor. Nu era ceva complet nou, afară de radicalitate. Donald Trump a redat ascuțime reducerii impozitelor pe fondul temei mai largi a asigurării competitivității.

Donald Trump a sesizat că suntem în plină migrație a popoarelor și a impus o nouă politică a imigrării. SUA, ca cea mai atractivă țară, este mereu sub presiune. Pe de altă parte, rămâne o întrebare a cooperării internaționale dincoace de ceea ce a decis Donald Trump: cum faci ca în cooperare să nu-l devalizezi pe altul prin faptul că îi pierde cei mai calificați pe care îi are? Întrebarea este pentru mulți actori ai vieții internaționale.

Donald Trump a acuzat degradarea politicii în „corectitudine politică (*political correctness*)” arătând că aceasta are urmări grave. Mulți se drapează cu principii, sub care comit malversațiuni respingătoare, iar fenomenul nu este nicidecum doar american. Donald Trump a adresat explicit o critică acestei maladii, care nu a aflat nici acum leac.

În Statele Unite se acuză de decenii, cel puțin de la asasinarea președintelui John Kennedy, acțiunea unui „deep state” – un fel de „stat paralel”, ce talonează și controlează de fapt statul de drept democratic în care cetățenii sunt chemați să aibă încredere. Donald Trump a adus tema în discuția publică. Reușita lui rămâne discutabilă, dar că democrația este inevitabil subminată cu astfel de stat nu a putut nimeni de bună credință să conteste.

Statele Unite dispun, prin acumulările istoriei, de cea mai fiabilă justiție. Multe atuuri – de la calitatea formulării legilor, trecând prin folosirea curților cu jurați, la pregătirea temeinică a juriștilor în universități – conferă justiției americane superioritatea. Este explicabil, de altfel, că autoritățile SUA luptă ca cetățenii americani să fie judecați în tribunale americane.

Dar chiar în cea mai performantă justiție Donald Trump a semnalat tentația procurorilor și a unor judecători de a face ei legea, la distanță de legile votate în Congres, și a reacționat. El a insistat continuu că legile nu se fac în tribunale!

Este destul să observăm că și pe fondul protestelor din 2020 cu privire la aplicarea nediscriminatorie a drepturilor, forțele politice americane s-au pronunțat pentru a ameliora cadrul juridic. A fost clar că legi bune sunt indispensabile și că acestea s-au adoptat, în materia suprimării discriminărilor, de-a lungul deceniilor, de la Lyndon Johnson încoace. Dar a fost la fel de clar că, fie și când legile sunt bune, mai trebuie lucrat pentru a face ca oamenii să se poată bucura de justiție în mod egal. Justiția este ceva ce nu se sfârșește cu „aplicarea legii”, cum cred activiștii juridici cu formație sumară, ci presupune grijă față de situația celuilalt, îndoială, neliniște etică. În SUA această conștiință juridică este cultivată.

În același timp, Donald Trump a sesizat că, în societatea mediatică, faptele depind de mediatizare și a deschis critica exploatarea mercantile a informațiilor. Nu este vorba în reacția sa doar de nemulțumirile fatale ale unui decident față de mediatizarea acțiunilor sale. Este vorba de ceva mai mult, pe care realitatea îl atestă continuu – anume comercialismul ce a cuprins și ceea ce în tradiția europeană numim „sfera publică (*Öffentlichkeit*)” a vieții din societate.

Donald Trump și-a asumat că democrația liberală are nevoie de o energie nouă, prin încurajarea comportamentului de întreprinzător. El a dat seama de faptul că societățile democratice sunt scindate și a pus problema regăsirii unității comunităților de viață, dincolo de diferențierea din sânul lor. Nu a rezolvat-o, dar tema rămâne și în urma sa.

În politica internațională Donald Trump a propus o reconsolidare din interior spre exterior. Hegemonia americană a fost și pentru el axioma.



Yu-Fang Liu (Taiwan) *Nor călător 20 (2018)*
litografie pe placă de lemn, 81 x 61 cm

În evaluarea sa, America a câștigat de prea puține ori în războaiele în care s-a angajat în deceniile recente. „Suntem – scrie el – într-o situație în care trebuie să ne punem în față sarcina de a face America din nou măreață. Noi toți.” (Donald J. Trump, *Great again! Wie ich Amerika retten werde*, Plassen, Kulmbach, 2016, p. 8). Donald Trump a plecat de la observația că „nu a fost niciodată un timp atât de periculos ca cel de astăzi” (p. 47). Conform opiniei sale, nu se poate face față primejdiilor fără „a acționa dintr-o poziție de putere” (p. 48).

În fapt, Donald Trump și-a asumat maxima lui Theodore Roosevelt: vorbește blajin, dar poartă la tine un băț. În vederile sale, „totul începe cu o armată puternică. Totul.” (p. 64). Opțiunea sa nu era fără ambiguități, care au ieșit în relief mai ales în finalul mandatului, cu deosebire la unii colaboratori, dar va stârni mințile și de aici înainte.

Donald Trump a insistat asupra faptului că intervențiile în diferite țări nu au adus neapărat câștiguri Americii. Kuweitienii au fost eliberați de armata americană, dar s-au dus la Paris cu banii și s-au lăudat că nu le plac americanii (p. 51). În Irak, America a cheltuit 2000 de miliarde de dolari, dar ce a ieșit? Cu Iranul s-a negociat lăsându-i acestuia de la început să înțeleagă nevoia administrației americane de a bifa un acord, încât este „o posibilitate foarte reală” (p. 57) ca, în curând, America să aibă în față o nouă putere nucleară.

Este mereu tentant pentru cei care simplifică grosier situația internațională să opereze cu termenii cei mai severi: „inamic”, „dușman”. Donald Trump nu a cedat mirajului simplismului. El a vorbit realist de „conurenți”.

Pentru Donald Trump, „Rusia și China vor rămâne, pe termen lung, neîndoielnic, cei mai mari competitori” (p. 59) ai Americii. Cu China, scria el, „s-a intrat deocamdată doar în competiția economică”, dar aici este deja „un duel în care de multă vreme [America] pierde” (p. 59). Renegocierile de tarife vamale, din care unele s-au semnat la Casa Albă la sfârșitul anului 2019, voiau să echilibreze situația.

Donald Trump a încercat reexaminarea politicii externe pe două direcții conjugate: mai buna fundamentare a deciziilor și revenirea, de la climatul tensionat, care irosește posibilități și energii,

la cooperarea supraputerilor pentru a soluționa problemele existente. Soluția Nixon-Kissinger a fost cea asumată din nou de către administrația lui Donald Trump, multă vreme. El știa bine că prin cooperarea supraputerilor se poate opri terorismul internațional, ceea ce s-a și realizat, cel puțin deocamdată. Opțiunea lui Barack Obama de „încercuire (containment)” a rivalilor nu l-a atras.

Fapt notabil, Donald Trump nu a declanșat războaie, ci și-a propus să aducă acasă soldații. El a început dezlegarea nodului Orientului Mijlociu – cu mutarea ambasadei americane la Ierusalim, capitala Israelului, și cu recunoașterea reciprocă dintre Israel și state arabe. Faptul ar putea fi o cotitură a istoriei.

Donald Trump și-a asumat explicit adevărul că democrația nu funcționează fără meritocrație și a adresat una dintre cele mai severe critici corupției din sferele guvernamentale. El a arătat că măreția Americii presupune valorificarea mai profundă a democrației, împotriva prescurtărilor proceduraliste. Nu a dus departe această optică, iar faptul l-a costat.

Donald J. Trump avea, la rândul său, de găsit o soluție care să scoată economia din alternative epuizate, precum Keynes versus Hayek sau Gallbraith versus Samuelson. De asemenea, o soluție care să ducă societatea dincolo de controversa civismului, care i-a opus pe Sandel și Levin. Ambele teme rămân.

America avea de optimizat relația dintre autonomia inițiativei private și imperativele societății, dintre libertatea persoanei și măsurile de securitate. O soluție dincolo de „progresismul” și „conservatorismul” de pe scena de acum, care, în mod evident, exploatează, fiecare, neajunsuri, dar nu dispun de viziuni cuprinzătoare asupra societății, a rămas necesară. Nici „progresismul” și nici „conservatorismul”, care se alimentează din fragmente ale tradiției americane, nu vor putea motiva durabil societatea americană.

Era digitală a pus pe agenda zilei securitatea cibernetică. Deja este a doua oară când în SUA se acuză intervenția externă în alegeri și falsificarea rezultatelor. Digitalizarea a pus pe agendă și protecția vieții private. Panoptismul câștigă teren, dar fără această protecție, democrația nu va putea fi funcțională. Și democrația se cere regândită în era digitalizării, dar ne-am înșela amarnic dacă ar fi confundată cu „resetarea” de care unii vorbesc în Europa fără să știe despre ce este vorba. Democrația nu se poate nici construi și nici apăra decât cu democrație.

Donald Trump avea de luat opțiuni într-o lume intrată în „dezordine”, cum spun cei mai buni analiști americani, germani și francezi, și de căutat conlucrarea. Este adevărat – la urmă, el sau cel puțin oameni ai săi, au șubrezit cu mâna proprie tocmai conlucrarea.

Istoria ce vine nu va confirma nici ea simplismul. Ne amintim că Ronald Reagan a fost perceput ca ceva amenințător când a venit la Casa Albă și a lăsat în urmă o schimbare democratică în lume. Barack Obama a venit pacificator și a lăsat în urmă conflicte. Donald Trump a anunțat schimbări pe bază de acorduri, dar lasă în urmă crize, în circumstanțe, desigur, diferite. Acum, Joseph Biden vine, foarte probabil tot pentru un mandat la Casa Albă, care va fi solicitat de pandemie, relansarea economică și restabilirea încrederii. Sunt însă teme atinse sau abordate de Donald Trump, care, prin forța realității, rămân pe tapet. ■

Poemele ascensiunii

Adrian Lesenciuc

Simona-Grazia Dima

Havuz

Ed. Tracus Arte, București, 2020

Simona-Grazia Dima este unul dintre numele consacrate ale poeziei românești. În ciuda acestei poziționări firești în plan imagologic, dar mai ales în ciuda faptului că poezia ei s-ar înscrie, cronologic, în logica decadistă, stilistic și tematic Simona-Grazia Dima alege un parcurs distinct, eliberat de constrângerile unui tipar al decadismului, într-un discurs purificator de la care nu s-a îndepărtat niciodată. În condițiile în care, de regulă, notorietatea este asociată cu susținerea reciprocă în cadrul unei generații sau grupări literare, alegerea drumului singuratic pare atipică acestei poziționări. Poezia ei își merită locul – argument la cele afirmate fiind și faptul că nume de prim raft ale criticii literare de la noi au comentat-o: Cornel Ungureanu, Mircea Mihăieș, Al. Cistelean, Marin Mincu, Ștefan Borbely, Mircea A. Diaconu, Vasile Popovici, Ioan Holban, Gheorghe Grigurcu –, iar direcția spre care converg perspectivele criticilor este cea anterior menționată sau, rezumând în consens fragmentul lui Gheorghe Grigurcu de pe coperța 4 a proaspetei lucrări *Havuz*, Simona-Grazia Dima rămâne „o impunătoare poetă singulară, de-o energie asumată precum o flacără rece”.

Titlul volumului recent apărut mă trimite în primă instanță la „timpul-havuz” al lui Blaga, iar asocierea nu este întâmplătoare: la filosoful român acest timp presupune o deschidere îndreptată spre orizonturi temporale viitoare, dar și la Simona-Grazia Dima focalizarea este pe aceeași suveranitate a unui timp în ascensiune. Discutând despre două forme diferite ale cunoașterii, filosofia și poezia, dacă Blaga-filosoful deschide posibilitatea apropiării asimptotice de promisa înălțare, de valorile proiectate la o anumită altitudine metafizică, Dima-poeta își propune să atribuie valoare dominantă viitorului și, totodată, desprinzându-se de sine, să contemple o înălțare într-un timp fără margini, într-o continuă ascensiune spirituală: „Îți iese-n drum havuzul, la mijloc/ cu fântână țâșnitoare până-n cer –/ o apără-mprejur brăul bazinului, împodobit cu artă. Prudent înaintezi/ spre el, căci nu-i făcut din simplă piatră,/ ci din sculpturi înlănțuite, ce parcă-s vii/ și parcă te-ar chema, însă un vag pericol/ deslușești, căci, pare-se,-ar dori/ să te rețină-n lumea lor fără hotare,/ cu ființe și cu cetățui străvechi și noi./ De-aceea îți deprinzi privirea/ și ochii ți-i clătești în valurile/ bine cetluite-ntre pereți lucioși./ După atâta umblet, un leac e liniștea,/ simți cum renaști. Dar nu-i destul,/ atunci când tihna limpezimii trebuie dusă/ mai departe. În centru se înalță lăcașul etajat/ al artezienei, iar apa străbate prin ea tainic./ Senină, împăcată, dincolo de lucruri și de vis,/ doar vine. Acolo-ai vrea să fii,/ în sulul ei lunecător, unde nu-i niciun ornament/ și fericire-absoarbe. Gata să pleci, e deja-n tine,/ fără s-o fi atins, ți se lovește, zglobiu, de ghizdul/ inimii, întruna renăscând. Și

astfel,/ calea prin pădure ți-e sigură, proteguită” (*Havuz*, p. 7).

Dincolo de cercul artei, sugerat prin înlănțuirea de sculpturi ale unui timp-cascadă (în termeni blagieni vorbind), poezia ca formă a cunoașterii deschide orizontul înălțării, transformării prezentului într-un prezent continuu și al împăcării interioare, al renașterii. Și celelalte două poeme-havuz, asumate astfel, focalizează privirea cititorului pe șuvoiul de apă, pe ascensiunea interioară, pe viitorul continuu topit în prezentul continuu: „Dar piatra lucitoare, neînșelată/ de-absență și de gândul trădător,/ tresare, căci simte-n mijloc,/ în roi de intangibili stropi,/ aburul proaspăt –/ chiar ținta visului, atinsă” (*Havuz*, p. 42). Doar că poemul-havuz ce încheie volumul – coborând experiența înălțării în limitele finitudinii umane – strecoară neliniștea, lăsând să răzbată doar ecoul unei ascensiuni spirituale nestinse: „doar raze/ pe marginea havuzului/ de unde nu mai țâșnește/ niciodată apa, însă neconținut/ răzbate-un tainic vuiet,/ în apropiere și departe/ [...]/ Nimeni aici să mai tresară,/ dar o intensitate vede,/ când noi ne străduim să înțelegem/ subtilul caier de la temelii” (*Havuz*, p. 80).

Orizontul ascensiunii e dublat, într-o echilibrată repartiție, tot de trei elemente, de ascensiunea baobabului: „Un baobab, dușman al slăbiciunii,/ adulmecă fanatic treptele cerești,/ decis să le transforme-n carne/ și putere. Aseamănă templul de sus/ cu orice trup și crede/ că poate să-i proptească/ în tărie catul de fildeș/ cu buzduganul sprijinit de nori și vise” (*Baobab*, p. 18). Și ceilalți baobabi – mai asumați ca intenție, mai risipiți ca formă – se exprimă tendențial: „Un baobab disprețuiește plopii/ și s-a lipit cu nara de căile cerești, decis/ cu orice preț să le preschimbe-n carne” (*Baobab. În brațele evanescente*, p. 53); „Brutalul arbore, plin de dispreț/ față de plopu-domnișoară,/ își trece noaptea-n zvârcoliri,/ muncit de-obsesia înrudirii/ cu cei de sus, deși fără speranță-i/ nunta din visul său nebun/ și n-are cum să-și vadă mireasa/ vreodată – zitatele templului ceresc/ vertiginos se-nalță tot mai mult” (*Baobab. Aievea-i nunta*). Baobabul e un havuz împietrit, un havuz în cazul căruia timpul și-a încetinit brusc ritmul. Baobabul e poza statică a havuzului, permițând contemplarea într-un timp aproape înțepenit, devoalat cu privirea tot spre viitor îndreptată. Dar înălțarea împietrită nu poate fi calea. În poemele ascensiunii, Simona-Grazia Dima regăsește și revalorifică zborul. Realul se resoarbe, aproape dispăre la înălțimea la care poezia se transfigurează. Rădăcinile nu ajută, cel puțin în această instanță: splendid poemul care poartă chiar acest nume, *Rădăcini*, al unei povești care se vrea spusă, dar care întârzie nepermis în continua ascensiune și mereu rămânere în urmă, îndepărtare de esențele spre care tinde: „E seară, ne-am oprit din mers,/ cămilele s-au ghemuit în umbră,/ povestitoru-ncepe o istorisire,/ la încheietura mâinii îi zornăie brățări,/ amețitor, ne strângem rânduri-rânduri,/ de el tot mai aproape, să prindem/ orice amănunt. Însă

povestea/ se-arată cal împiedicat,/ deloc nu se urnește și nu înaintează” (*Rădăcini*, p. 78).

Odată ridicați până la înălțimea maximă, „stropii calzi” se vor întoarce spre a asigura o nouă creștere, „spre-a-nșufleți deșertul”. Aceasta e povestea havuzului care se deschide, spre înălțimi, cu „sulul de ape” căutându-și zenitul și risipindu-se spre o nouă înălțare. Chiar dacă scrisă în proximitatea ermetismului barbian din *Banchize*, extinzând subiectul liric în sfera impersonalului, poezia Simonei-Grazia Dima are prospețimea havuzului pe care îl cântă și vigoarea *Copacului* aceluiași Barbu, pe care-l rescrie, prin solitarul baobab, „copacul-cu-capul-in-jos”, adulmecând deopotrivă nadirul și zenitul. Spune Barbu: „Hipnotizat de-adâncă și limpedea lumină/ A bolților destinsedeasupra lui, ar vrea/ Să sfărâme zenitul, și, -nebnit, să bea,/ Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină”. Dar toamna, căderea, înțelegerea limitelor îl transformă în obiectul-havuz cu un alt ritm al curgerii, îndreptându-se către glie pentru o mai rodnică aspirație ulterioară spre înalțuri: „Atunci, intrând în simpla, obșteasca armonie/ Cu tot ce-l limitează și-l leagă împăcat,/ În toamna lui, copacul se-nclină înspre glie”. Similar, dublu reflectat în apele cerului și-n nisipuri, baobabul (să-i spunem, pentru unitate în demersul nostru hermeneutic, „copacul-havuz”), se-nalță în zvârcoliri, fără puțința zborului. Poezia, firavă, înaripată, „fără strădanie, chiar și fără zbor”, se-nalță spre-a depune oul în palma zeiței care primește ofrandă. Poetului nu-i rămâne doar să aspire și să contemple timpul-havuz în prezent-viitorul continuu, ci și să creeze și să dea nume creației sale, adevărata înălțare, adevărata ofrandă purtând în ea cântecul (de clopot): „Din zori vociferează, de parcă/ ar căuta ceva tot timpul, se cred/ energici, dar lăncezesc, de fapt,/ iar până seara n-au găsit nimic./ Deci dă-le tu un nume, se vor însenina,/ pe dată mulțumiți, nu aștepta/ să-l inventeze ei, se poate să greșească./ Numele dăruit din parte-ți le va părea/ un clopot ce zboară dezlegat la cer,/ cu sunete de aur. Oferă-l – căci nimeni/ nu se va împotrivi, nu ești legat/ prin părtinire, știu cu toții. Un nume/ de la tine-i întotdeauna bun, fără cusur,/ astfel se-ncheie ziua, cu tiv de spumă/ proaspătă și pură, ca în amurgul/ când familii mulg turma grea-n/ sătucul cel uitat, iar dedesubt/ pământul se preschimbă-n fericire” (*Dăruirea numelui*, p.11).

Poezia din *Havuz*, deși continuă parcursul anterior al poetei, deși nu se îndepărtează de un filon propriu, de caracterul elevat al scriiturii, de continua raportare la transcendență, se distinge vizibil de cea din precedentul volum, *Pisica de lemn pictat*. În *Havuz* sunt abandonate vagile parcursuri marginale, alunecări ironice, cum și aluziile livrești sunt lăsate deoparte. Panteonul poeziei pe care o propune Simona-Grazia Dima rămâne neschimbat, dar privirea e concentrată pe miracolul înălțării din grădina din fața templului. Aceleași zeități ale înaltului veghează o rugăciune curată, înălțată nu în fața altarului jertfei, ci în fața havuzului metafizic. Seninul poeziei ei nu pălește nici în limpezimea zilei, nici în adâncimea nopții: „Nor de hârtie, subțiat de spuneri, e povestirea,/ un fulger îl va arde. Pe cerul negru-nscrise/ vor dăinui doar rădăcinile dense și pure./ Spre corturi ne retragem, în ploaia stelelor curate” (*Rădăcini*, p. 79).

Gânduri pe contrasens în vreme de coronavirus

Menuț Maximilian

Alexandru Petria

Timpuri virale – gânduri pe contrasens

Ed. Alexandria Publishing House, Suceava, 2020

În primăvara anului trecut, mare agitație a fost și la noi în țară, ca în toată lumea, la apariția unui personaj pe nume Sars Cov-2. Ca un duh malefic, acesta a călătorit din China peste mări și țări sperând omenirea care s-a închis în case. Virusul ne-a dat peste cap viețile, făcându-ne să uităm de toate gândurile trecute în agenda de la început de an, fiind sistate toate evenimentele, fie culturale sau sociale, mai puțin cele politice la care s-au găsit soluții, interesul fiind foarte mare pentru conducătorii noștri (vezi cele două tururi de alegeri).

Subiectul nu putea fi ocolit de scriitori, mulțime de cărți apărând pe această temă, de la poezii la proză, de la jurnale la cărți de psihologie, toate fiind trecute într-un registru cu un personaj ce am fi dorit să nu apară așa subit în viețile noastre, să se cuibărească și să nu mai dispară. Dintre volumele apărute, cu siguranță puține vor avea ecou peste timp și vor rămâne în memoria colectivă a cititorilor. Printre acestea merită subliniată editarea cărții *Timpuri virale – gânduri pe contrasens*, apărută la Editura Alexandria sub semnătura lui Alexandru Petria.

Autorul, stabilit la Beclean, este la al doilea volum la aceeași editură legat de trăirile existențiale, după *Cum văd eu lumea*. „Aș fi fost bucuros dacă n-aș fi avut prilejul să public această carte. Ea n-ar fi existat fără realitatea conținută, una extraordinară, și nu în principal fiindcă e vorba despre o perioadă pandemică, ci pentru reacția halucinantă a omenirii confruntate cu virusul SARS-COV-2”, spune la începutul volumului Alexandru Petria, cel care își propune o tentativă de „spargere” a propagandei oficiale.

În prima parte a cărții, sub genericul „Pagini rebele”, autorul ne invită să vedem lumea dincolo de etichetele oficiale, să nu urmărim proiecția realității ci locul realității: „Simțurile normale s-au înlocuit cu simțurile proiecției realității, injectate în societate din puncte de comandă obscure, pe fondul emotivității. Manipularea intră în creiere odată cu oxigenul din respirație, înlocuiește bătăile inimii cu bătăile inimii impuse de la un punct de comandă”.

Acide pe alocuri („sunt rău, vreau să fiu al naibii de rău”), titlurile lui Petria ascund patriotismul acestuia, noțiune pe care, în viziunea lui, nu o poți trăi decât pe propriul pământ, nu poți fi patriot departe de țară: „cei plecați sunt și cei mai anemici la spiritul dragostei față de comunitatea natală”. Nu lipsește nici religia din carte și momentul în care cetățenilor li s-a interzis intrarea în lăcașurile de cult, sub amenințarea unor amenzi exorbitante. Iată o descriere plastică: „Am pășit în biserica unde cântau doar doi diaconi. Era goală, iar cuvintele parcă se loveau de pereți cu tristețe, haotic. Lipsa oamenilor accentua senzația de straniu, de film SF... Când fructul e oprit, creștinismul are o chemare mai adâncă”.

În toată această ecuație, politicienii și presa – susține autorul – au distrus democrația și economia lumii în contul CoVid-19: „Primii, prin spaima de-a se confrunta cu realitatea morții printr-o gripă și de-a merge mai departe fără să transforme oamenii în pușcăriași ai propriilor case. A doua categorie s-a dovedit un accelerator iresponsabil al spaimelor și isteriilor, cu singurul *target* – câștigul financiar”. Aici fiecare poate dezbate cum vrea nuanțele. Ce pot spune eu, ca jurnalist, este că la începutul pandemiei nu aveai voie să difuzezi decât comunicatele oficiale, fără interpretări.

Scriitorul pune anumite întrebări, la care fiecare ar trebui să răspundem, legate de dictaturi sanitare, carantinarea la epidemii, gestionarea fricii. Folosind de mai multe ori cuvântul compus CoVido-prostia, Petria spune că în loc de soluții punctuale, s-a mers pe blocarea statelor, pe transformarea lor în închisori pentru locuitori și distrugerea economiei prin oprirea producției: „cum mama naibii să paralizezi activitatea pe tot pământul, când numărul victimelor nu se compară măcar cu cel din una dintre crâncenele bătălii din istoria omenirii, nebunia de la Stalingrad? Realitatea morții e de acceptat și de asumat cu curaj, dacă n-ai intenția să te sinucizi. Omenirea se rostogolește pe un drum greșit”. Și pentru că zâmbetele noastre s-au transformat în grimase de panică pe care oricum nu le mai putem observa, nu putea fi omisă din carte masca: „Purtarea măștii e numai aparent despre protecția sănătății. Este despre transferul responsabilității. Dinspre guvernanti spre guvernați, populația care votează. Deresponsabilizarea politicienilor, responsabilizarea indivizilor”.

În partea a doua a volumului, intitulată „Un fel de jurnal prin stări de urgență și alertă”, Alexandru Petria ține, începând cu luna martie, o statistică trecută prin propriul filtru, aceea a numărării morților, a soluțiilor pe care ni le



Terri Tang (Taiwan)
litografie, 76 x 57 cm

Sinele inversat (2013)

ALEXANDRU
PETRIA

Timpuri virale

Gânduri pe
contrasens



Alexandria
Publishing House

propun politicienii afirmând răspicat: „Covizeala e apă de ploaie față de alte nenorociri ale istoriei”. Despre neliniști, despre profitul unora, despre redresarea psihologică și economică, despre inducerea isterică a fricii de moarte, dar și despre modul în care ne-am putea salva vorbește autorul în jurnalul său, concluzia fiind că „de CoVid nu moare omenirea, dar de prostie are toate șansele”.

Cartea include și un dialog purtat cu Radu Pop în care Alexandru Petria vorbește despre punerea drepturilor colective în fața celor individuale, despre prăbușirea globalizării și un reviriment al suveranismului. Ce bine își intitulează textul „Barbarii digitali”, pentru că asta am simțit și eu pe rețelele de socializare, explozia unora care „n-au lecturi serioase, dar susțin că știu tot. Confundă cu lejeritate Google cu biblioteca”.

În final, este inserat apelul către cetățenii români semnat, în primă fază, de câțiva intelectuali ai țării, iar mai apoi ajungând la peste 1000 de semnatori. „În această perioadă de criză sistemică la nivel global, când, în mai toate democrațiile lumii, sub pretextul „siguranței colective”, atacul asupra libertăților individuale este fără precedent, considerăm că este de datoria noastră să lansăm un apel către toți românii de bună-credință... Evoluțiile de până acum arată că lupta împotriva epidemiei Covid-19 a devenit un alibi pentru încălcarea drepturilor inalienabile ale cetățenilor, precum și pentru restricționarea nejustificată și disproporționată a libertăților lor fundamentale, inclusiv exercitarea libertății religioase, de expresie și de mișcare. Nu negăm în niciun fel existența noului virus, însă credem că măsurile luate pentru combaterea acestei epidemii au fost în mare parte arbitrare și/sau abuzive și au produs numeroase efecte colaterale negative atât pentru economia românească, cât și pentru sănătatea multora dintre concetățenii noștri” se arată în apelul semnat, printre alții, de prof. univ. Vasile Astărăstoaie, acad. Eugen Mihăescu, Sorin Lavric, Claudiu Târziu.

Cartea merită citită prin prisma unei oglinzi în care privindu-ne fiecare dintre noi putem să avem propriile păreri, chiar dacă uneori sunt pe contrasens. Rațiunea trebuie să predomină în viața noastră tocmai pentru că au trecut atâtea nenorociri peste lume și doar prin cumpătare și minte limpede vom reuși să mergem mai departe.

„E-o pulbere aliniată/ Înspre Nord”

Alexandru Sfârlea

Vasile Tudor
același altcumva
Ed. Rocart, Pitești, 2020

În dedicația pe care mi-o scrie pe volum, autorul acestuia evocă „starea de inimă cu picătura-n pagini”, iar sintagma aceasta am depistat-o într-o inimă *Autocritică* despre „dezgroparea din cuvânt”, adică dănuirea prin acesta, visul mai mult sau mai puțin mărturisit al oricărui poet care crede în sine și, mai ales, în cititori. Criticul Mircea A. Diaconu, într-o însemnare pe clapetă, amintește despre „criza din care se naște poezia lui Vasile Tudor”, ca și despre „dificultatea găsirii de sine”. Are loc, desigur, o procesualitate, sau mai degrabă o procesualizare a identificării adevărului pur, esențializat, al interiorității celui care scrie, care-și însămânțează sensibilitatea cu ceea ce va să ajungă rodul acela semantic din gând și simțire, apt a se dărui spre terapie sufletească și vindecare. Miroase-a clișeism și stereotipie pe-aici, veți zice, poate, dar rolul poeziei tocmai acesta ar trebui să fie, într-o lume infestată de „algoritmii” anomaliilor, facticității și-abstracți-zării galopante, în care sufletul se usucă și devine spongios, tinzându-se spre scoaterea poeziei pe

ușa din spate a așa-zisei civilizații și modernități. Nu-i simplu să fii „același altcumva”, ca atunci când recitești o carte tensiona(n)tă, în care descoperi alte sensuri și conotații, iar pentru a fi (a încerca să fie) așa, într-o oarecare măsură, poetul-avocat apelează la un „artefact” de natură apăsător (nu forțat) onirică: *uneori mă visez/ în tribunale interioare/ vinovat de singuraticul meu suflet/ [...] dar zilnic mă trezesc/ în alte săli fluide/ și-mi văd doar lumea din cuvinte/ [...] în care nimeni nu mai vorbește cu sufletul/ nimeni nu mai aude cu inima/ unde în loc de lumină/ curg și recurg sentințe fixe* (Procesul). În alt loc (p. 23) mi-am amintit, preț de două-trei respirații, să zic așa, de volumul (exceletisim) *Rod* al regretatului poet Cezar Ivănescu, doar că acolo repetitivitatea unor sintagme lirice avea ecouri de rafinat și densificat efect, dublate de rezonanțe intimist-auro-rale, cu precădere. Pe când aici, la V. Tudor, avem de-a face cu un soi de împingere (sau bruscare, mai degrabă) în față a unor subiacențe ale sintaxei și prozodiei, ceea ce duce la o formare mai abrazivă a expresiei: *trec pluguri negre/ aproape de inimă/ cel ce seamănă știe/ că niciodată nu voi mai semăna/ în aceeași oglindă/ atom cu atom/ aruncă-n brazdă/ mizeria de a trăi/ acum îmi ajunge*

indiferența/ pentru a fi fericit/ îmi ajunge blânde-țea/ pentru a umili tirania/incăpățânatul timp/ de a fi fix/ în alte chipuri (Cel ce seamănă).

Majoritatea poeziilor din acest volum (publicat la Qpoem-ul lui C. Vlasie) sunt, de fapt, niște crochiuri care încearcă să exalte prin concizie lipsa de răbdare a cititorului „racordat” cu preponderență la „zeu” internetistic. Ele ne propun, cel mai adesea, o matrice suficient de uzată în care se foiește și scâncește slab *nihilismul cioranian timpuriu* („e fără rost să mai întindă/ o mână-n care-ntreg nimicul strânger”; „pierdut în vastele nimicuri/ nu mai visez nimic”; „sub cer indiferent/ ticsit de croncăneli/ în lumea de nimic/ nici liber nu-s”), dar chiar și *mainimicul* lui Ioan Moldovan („dar oare ce mistrie/mă înzidește zilnic/ în tot ce-i mai nimic”). Am dat, nu cu mirare, și peste „Domnul Nu” (p. 27) de sorginte ionesciană (de dinainte de franțuzificare), doar că nu atât de radicalizat ca la acesta, ci, oarecum, mediat dihotomic prin dublarea de sine: *Domnul Nu tratează cu mine/ printr-un reprezentant ciudat/ nu are formă/ ci numai conținut/ dialogăm despre existență-inexistență/ despre eu și noneu și simt cum în afară/ în pierdere-s mereu/ [...] un punct prins în tumult/ îmi pare dictator/ o, Nu-ul domn ocult*.

Nu vrem să credem, totuși, că „nici cerșetorul nu mai crede-n suflet”, e treaba cerșetorului, la o adică, doar că, iată, l-am „prins” și-n toane mai bune pe poetul Vasile Tudor, despre care am citit că „este un radiograf al absenței”: *acolo unde e pământ/ cuvintele-s semințe/ iar lucrurile înfloresc/ acolo sufletul meu curge/ mai liber decât cerul/ și-aceeași sevă dănuie în tot/ o picătură mă revarsă* (Acolo unde).

„Nu noaptea vine, eu mă-ndrept spre ea!”

Ioan-Pavel Azap

George Tei
Scrisori către tine
Ed. Topoexim, București, 2020

Până la debutul în volum, în ajunul împlinirii a 50 de ani, cu *Fratele meu geamăn* (1995), George Tei a publicat sporadic în presa literară de dinainte de 1989 și a frecventat mai multe cenacluri din Capitală. O întâmplare fericită a făcut ca drumurile noastre să se intersecteze în Cluj celei de a doua jumătăți a anilor '90, perioadă de dinamică și accentuate efervescentă culturală, ba chiar să fim „colegi” într-o antologie lirică, ce se dorea a fi cap de serie al unei colecții, girată de regretatul Petru Poantă: *Caietul cu poeți* (Cluj-Napoca, 1997). În anii următori, l-am regăsit fie prin cronicile despre cărțile lui – au urmat mai multe volume de versuri: *Lasă-mi dragostea* (1998), *Anna Perenna* (2001), *Marsupiul îngerilor* (2002), *Bolnav de timp* (2005), *Niciodată cuvintele* (2011), *Coperație pe cord deschis* (2014), *Condamnat să rămân* (2016) ș.a. –, fie în postările poeticești, dar nu numai, din virtualitatea internautică. La sfârșitul anului trecut, după mai multe convorbiri telefonice, am primit cel mai recent volum al său, *Scrisori către tine* (Editura Topoexim, București, 2020), asupra căruia voi adăsta în rândurile ce urmează.

Volumul este structurat în cinci secțiuni, fiecare nucleu al unui ipotetic volum, în fapt un puzzle care pune în valoare multiple fațete ale aceluiași eu liric. Adept al „inveterate” al formei fixe, îndeosebi al sonetului și rondelului, George Tei abordează cu dezinvoltură și versul alb menținându-se între coordonatele unui lirism temperat, fără excese metaforice și nici accentuat cerebral. Livresc cu măsură, poetul cultivă o melancolie „tihnită”, neostentativă, uneori cu inflexiuni de o amară (auto)ironie („Mi se pare că azi am mai scris un poem/ Nu mai trist decât ieri [...]”, p. 23), alături cu orgolioasă asumare a unui destin de întemeietor, de cuceritor al unei realități metafizice („Nu drumurile mă conduc spre casă/ Ci eu le iau pe tălpi, să nu se piardă”, p. 22 sau: „Nu noaptea vine, eu mă-ndrept spre ea!”, p. 91). Lui George Tei nu-i este străin nici aleanul „cânticelor” de mahala, folclorul urban, de inimă albastră, în descendența unui Miron Radu Paraschivescu, transpus însă în registrul unei „cuminți” nostalgii autumnale: „... Și de ce te-ntorci la mine/ Numai când îți este bine/ Și faci dorul să n-ajungă –/ Toamnă blândă, toamnă lungă?...” (p. 40). Dar autenticitatea poetului este de (re)găsit tot în genurile care l-au consacrat. Cele două secțiuni în care sunt incluse douăzeci și două de rondeluri și șaisprezece sonete

sunt „nucleul tare” al volumului *Scrisori către tine*. Chiar dacă își permite mici abateri de la rigori- le clasice, rondelurile și sonetele lui George Tei, și cele din acest volum, sunt probe de virtuozitate nu doar formală, stilistică, ci și de o remarcabilă profunzime, ca în acest *Sonet II*, veritabilă *ars poetica*: „...Să îmi adoarmă veghea ce mă ține/ S-au reîntors în jurul meu, păgânii,/ Cercând să afle în căușul mâinii/ Ce gânduri am și, poate, pentru cine// Mă caut zilnic în mireasma pâinii.../ Încă îi las să creadă că mi-e bine/ Și nu privesc spre ei... Sunt doar un câine/ Al vieții mele și nu voi să-L mănii// Pe Cel ce mă îndrumă și-mi dă pace/ Nu mă ascund, dar nici nu-i las aproape/ Să-mi vadă chipul vremilor sărace// Mai dănuiesc pe-aici cu-a mele pleoape/ Ce nu le pot închide... Încă-mi place/ Să mă privească-n ochi, să se adape...” (p. 112). Nu știu dacă poezia lui George Tei mai poate oferi surprize de aici înainte, dar cred că prin ceea ce a realizat până în acest moment este un scriitor asupra căruia merită a stăruii, ba chiar și a revenii.

Închei cu un excelent portret creionat în câteva fraze de Eugen Cristea: „Mic de statură, hirsut, cu o barbă de Moș Crăciun sosit direct cu sania trasă de renii din Laponia, comportamentul său devine – dacă îmi îngăduiți expresia – oximoronic. Una vezi și alta primești. Sub bonomia sa se ascunde un spirit iscoditor, comentariul ironic și, minunat, autoironic, vorbe stranii care punctează filosofic și inteligent o realitate căreia – din fericire sau nu – nu îi aparține decât parțial”.

Scrisorile către tine ale lui George Tei sunt, în primul rând sau în egală măsură și scrisori către sine.

O nouă ediție Aron Cotruș

Gheorghe Glodeanu

În numai câțiva ani, colecția „O sută și una de poezii” girată de Editura Academiei Române s-a transformat într-o amplă panoramă a liricii românești. După un început mai timid, numărul volumelor a început să crească într-un ritm vertiginos. Mai mult, pe lângă autorii deja clasicizați, atenția editorilor s-a îndreptat tot mai mult înspre contemporani. Există și antologii care își propun să recupereze operele poetilor reprezentativi din exil. În această direcție se înscrie recenta selecție din opera lui Aron Cotruș realizată de către Alexandru Ruja. Profesorul timișorean este un foarte bun cunoscător al operei autorului *Drumurile de mâine*, căruia i-a dedicat numeroase studii de referință. Extrem de meticolos, Al. Ruja este un remarcabil autor de ediții, ale cărui eforturi au fost răsplătite cu prestigiosul Premiu al Academiei. E suficient să amintim, în acest sens, edițiile critice realizate în ultimii ani din operele lui Ioan Alexandru și Ștefan Augustin Doinaș. Mai mult, în 2019, la Muzeul Literaturii Române, istoricul literar a publicat o amplă ediție în trei volume din opera cotrușiană.

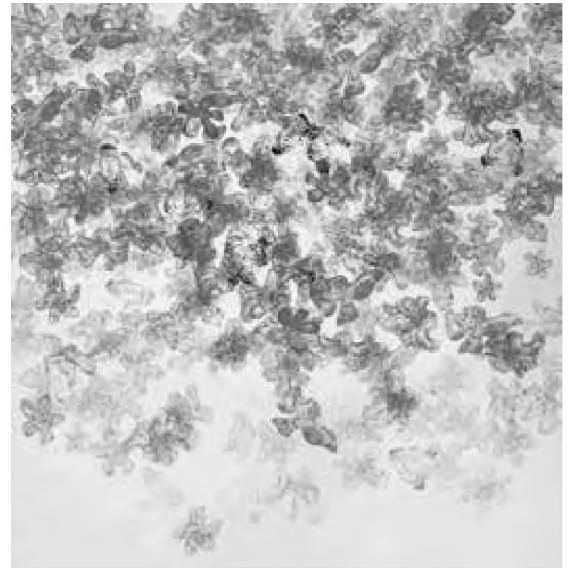
Antologia Aron Cotruș *O sută și una de poezii* (Editura Academiei Române, 2020) reprezintă pentru Alexandru Ruja o reînnoire la o pasiune mai veche. Structura volumului respectă regulile nescrise ale seriei. Cartea se deschide cu o riguroasă prefață semnată de către realizatorul ediției, o ingenioasă introducere în lirica poetului. Ea este urmată de o utilă și foarte bine documentată *Fișă biobibliografică*, ce reconstituie principalele momente din traiectul existențial al scriitorului. Sunt reproduse apoi cele o sută și una de poezii, care sunt urmate de o selecție din opiniile celor mai importanți critici români care s-au pronunțat asupra operei lui Aron Cotruș. Într-o notă asupra ediției, Al. Ruja menționează volumele din care a realizat selecția de față. Edițiilor apărute în țară în perioada interbelică, li se adaugă volumele tipărite în exil, mai exact în Spania, la Madrid, și în Statele Unite. În finalul cărții, există și o secțiune ce reunește o serie de titluri risipite în reviste sau rămase în arhiva poetului. Chiar dacă ediția respectă normele ortografice în vigoare, Al. Ruja a ținut să păstreze particularitățile de limbă ale poetului. Este cunoscut faptul că Aron Cotruș a valorificat din plin valențele lexicului popular, fapt ce conferă versurilor sale o tonalitate aparte.

Documentata *Prefață* a lui Al. Ruja reprezintă o interesantă introducere în universul operei lui Aron Cotruș. Ea completează în mod meticolos informațiile existente în *Fișă biobibliografică*. Poetul s-a născut în data de 2 ianuarie 1891, în localitatea Hașag din fostul județ Târnava Mare și s-a stins din viață la 1 noiembrie 1961, la Los Angeles. Istoricul literar menționează faptul că primele încercări literare ale autorului datează din perioada liceului. Având lecturi temeinice, bardul în devenire a cunoscut principalele direcții existente în lirica modernă. Chiar dacă există posibilitatea de a fi publicat și înainte în revistele de circulație locală, criticii literari sunt de acord că primul poem tipărit de către Aron Cotruș este *Tisa*, creație reprodusă la sfârșitul antologiei. În urma publicării textului în revista „Ramuri” din Craiova, în 1908, Aron Cotruș este exmatriculat

de la Liceul „Sf. Vasile” din Blaj, motiv pentru care se transferă la Liceul „Andrei Șaguna” din Brașov. Adevărata consacrare vine odată cu primele creații publicate în revista „Luceafărul” din Budapesta, unde selecția versurilor era realizată de un poet prestigios de talia lui Octavian Goga. În numerele 11-12 din 1908 apare poemul intitulat *Noaptea*, în care se resimt unele ecouri din Eminescu și din Goga. Debutul editorial al poetului are loc în 1911 cu volumul *Poezii*. În același an, tânărul de numai douăzeci de ani este prezent și în *Almanahul scriitorilor de la noi* apărut la Orăștie, alături de o serie de nume sonore precum O. Goga, G. Coșbuc, Liviu Rebreanu, Ilarie Chendi și Sextil Pușcariu. Devine colaboratorul ziarului „Românul” din Arad din momentul înființării acestuia. Între 1911 și 19013, este student la Facultatea de Litere a Universității din Viena. Din păcate, din cauza condițiilor materiale precare, se vede obligat să se retragă. Se întoarce în țară și, sprijinit de Vasile Goldiș, devine redactor la „Românul” din Arad.

În 1915 vede lumina tiparului volumul *Sărbătoarea morții*, ce reușește să atragă atenția criticilor literari. Analizând maniera în care a fost receptată lirica lui Aron Cotruș, Al. Ruja reține opiniile lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*. Relevând elementele novatoare ale creației poetului, criticul de la „Sburătorul” îl include printre poeții moderni ai Ardealului, alături de Lucian Blaga și Emil Isac. Această plasare este întărită și în celebra *Istorie* a lui G. Călinescu. Al. Ruja remarcă faptul că, apropiat prin viziune de Walt Whitman și de Verhaeren, A. Cotruș „este între cei dintâi care a figurat în lirica sa orașul industrial” și a introdus în poezia românească o serie de simboluri specifice inovațiilor tehnice precum trenul sau aeroplanul. Printre altele, în această categorie se înscriu poemele *În fabrică* și *Reșița*.

Volumul *Sărbătoarea morții* conține o serie de creații în care domină meditația metafizică pe tema vieții și a morții. O asemenea viziune și procedeele folosite îl apropie pe Aron Cotruș de lirica europeană de factură expresionistă. Sursa acestei creații este identificată de către E. Lovinescu în modernismul german. Aron Cotruș se numără printre primii poeți români de factură expresionistă. Printre trăsăturile specifice acestui curent, Al. Ruja identifică: „intemperanța verbală, revărsarea tumultuoasă, expresia torențială și abruptă, violența și exagerarea, eruptivul, dezlănțuirea unei sălbatiche energii ca a unei forțe naturale, stilul congestionat de adjective și pornit spre expresia forte, colosalul și gigantul”. Rezumând istoricul curentului, exegetul vede în expresionism o artă de opoziție, un protest, o reacție polemică. În mod paradoxal, poemele reunite în volumul *Sărbătoarea morții* anticipează teribila experiență existențială trăită de către poet pe frontul Primului Război Mondial. Pornind de la peisajele dominate de flăcări, Al. Ruja vorbește despre „vocația pirică” a lui Aron Cotruș, trăsătură ce trimite la structurile mitologice ale creației. Imaginile apocaliptice din *Sărbătoarea morții* sunt comparate cu versurile lui Camil Petrescu din *Ciclul morții*.



King Ting Lam (Hong Kong) Strada Tuen Mun Wen (2019), acvaforte, monotipie, 70 x 70 cm

Autorul prefeței menționează faptul că opera lui Aron Cotruș a fost elaborată într-o perioadă ostilă creației, de unde și destinul agitat al scriitorului. Reperetele acestei existențe zbuciumate sunt reconstituite în *Fișă biobibliografică* a cărții. Al. Ruja reține rolul jucat de către Aron Cotruș în viața culturală a Banatului din perioada interbelică. Acest lucru explică de ce prefața nu trece în revistă volumele poetului, ci reprezintă o riguroasă introducere în tematica operei. Rând pe rând, sunt discutate înfiorarea în fața firii, poezia reclusiunii și a meditației metafizice, naționalul și socialul, eterna reînnoire. Poezia devine un mod de existență pentru Aron Cotruș, cele două repere fundamentale ale creației sale fiind *neamul* și *graiul*. De aici apariția unei creații programatice precum *Cântecul graiului*. O atenție deosebită merită și poemul intitulat *N-am fost ca orișicare altul*, o veritabilă autobiografie lirică reprodusă pe coperta antologiei: „N-am fost ca orișicare altul:/ m-a vrăjnit prăpastia, m-a-nnebunit înaltul.../ am fost și tigrul, am fost și miel,/ am fost și aluat, am fost și oțel.../ am știut să tac, am știut să țip.../ am fost și munte, și fir de nisip,/ am vrut drumurile lumii toate,/ am râvnit prea dârș ce nu se poate.../ În mine: cer și baltă/ se unesc, se simt bine laolaltă.../ și ura, și iubirea/ și lenea cu munca-mpreună, în mine se-mpacă și duc casă bună.../ Mă-mpart noroiul și înaltul.../ de ce n-am fost, Doamne, ca oricare altul?!”

Foarte bine documentată, *Fișă biobibliografică* reconstituie experiența Primului Război Mondial, perioada petrecută la Arad, activitatea diplomatică și anii dificili ai exilului. Mai întâi la Madrid, apoi, din 1956, în Statele Unite, unde Aron Cotruș se stinge din viață în 1961. Dispariția poetului nu a fost comentată în țară, unde cărțile sale erau interzise. Lucrurile au stat altfel în Spania, unde moartea poetului a fost percepută ca dispariția unui mare scriitor. Tragicul eveniment a fost consemnat și de publicațiile românești din Statele Unite.

Alexandru Ruja reconstituie și receptarea postumă a operei poetului. În țară, după o lungă tăcere, abia în 1978 vede lumina tiparului o antologie de versuri îngrijită de Ovidiu Cotruș. Din cauza cenzurii, selecția textelor se oprește la anul 1939. În 1981, apare monografia *Resurecția unui poet* semnată de Ion Dodu Bălan. Lucrurile se schimbă în mod radical după 1989, când începe adevărata recuperare a operei poetului. Printre principalii editori ai acestuia se numără Al. Ruja, Mircea Braga, Ion Cristofor și Ion Buzași.

Recenta antologie realizată de către Alexandru Ruja are meritul de a readuce în actualitate opera unuia dintre poeții români reprezentativi ai secolului XX.

Poetul umbrei de chihlimbar

Ionuț Țene

Marius Țion

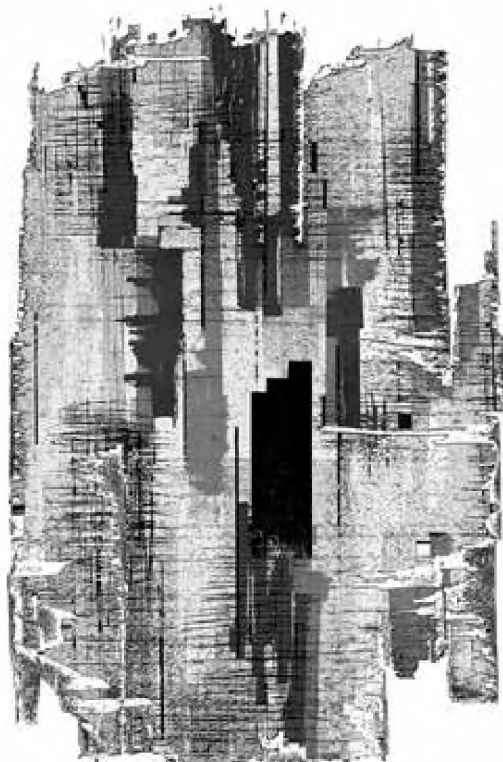
Umbra

E. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2020

Îl putem numi pe clujeanul Marius Țion poetul „esențelor de chihlimbar” sau al „toamnelor de chihlimbar”, o imersiune în lumea metaforei ce caută cu fervoare reinstaurarea unei nostalgii a lirismului purificat de dogme. Rășina înobilată de poezie este ancestrală și face legătura cu inițiaticul. Deci o definiție nouă, decantată, ar fi „poetul umbrei de chihlimbar”. Chihlimbarul unește umbra cu lumina, trecutul cu viitorul, noaptea cu ziua. Versurile poetului sunt umbre luminate de incantații ale ideilor unei lumi inițiale. Originalitatea se împletește cu originitatea la Marius Țion, fapt ce l-a făcut pe Ion Cristofor, prefațatorul recentului volum al poetului, *Umbra* să declare și declame consonanța acestuia cu gruparea cenaclului Zalmoxis, dar cu o retragere tactică din fenomenul care a fost în vogă prin Clujul liric al anilor '90. Ion Cristofor, un excelent mentor și profesor de poezie al tinerei generații, îl consideră „un poet solitar”, care a refuzat orice „afiliere la modelele lirice ivite” după 1990. Este o opinie ușor pernicioasă, în realitate „umbra” liricii post-decembriste clujene se răsfrânge tainic și inițiativ în universul liric al poetului cu origini intelectuale teologale. Marius Țion scrie sub semnul „umbrei” stră-luminate a unui divin asumat și transfigurat în pastile lirice de esențe tari, care străpung și provoacă intelectul și inima cititorului. Chihlimbarul aduce mirosul pădurilor ancestrale, milenare și nesfârșite, la fel ca poezia care leagă umanitatea de veșnicie. Este o „umbra” ce inundă, luminează și înseamnă preajma, nu întunecă. De fapt este o realitate lirică, o strajă metaforică a laboratorului intim și intimist, a unui poet ce s-a ridicat din genunchiul debutului de la „porțile umilinței” pentru a privi drept în față o lume, ca idee și reprezentare a unui Dumnezeu liric, ce străfulgeră izvor de apă lină o lume imundă, care se vrea salvată de banalitatea răului sau plictisului. Pe coperta a IV-a regretatul critic Petru Poantă îl creionează pe Marius Țion ca pe un poet neo-modernist, care „nu consonază cu tendințele dominante din câmpul literar actual”, de fapt cu autenticismul „promoției 2000”, considerându-l un existențial al „melancoliei crepusculare” ce transcende „imaginile sacruului”, nu în sensul psalmic de „pustie” ca la Ion Alexandru, ci în „melancolia crepusculară”, de un „caligrafism” al conciziei ce amintește de Georg Trakl. Poetul Marius Țion este un incantator al toamnelor crepusculare și nostalgice, al tristeților liturgice, care surprinde arealul într-un balet fluid al transcendentului ce revine devastator și înalță. Stilul poeziei împletește clasicul fluid cu avangardismul temperat.

Volumul de versuri scris sub însemnul paradoxal al umbrei care luminează este o referință lirică atinsă de maturitatea creatorului. Poetul și-a împărțit opera în două capitole lirice sugesive și comprehensive: „Scrisori către văzduh” și „Semințe pentru cer”, o asumare încă din titlu a

legăturii dintre poezie și transcendent, refuzând un immanent contondent și imund al timpului său curent increat, devenind poate prea profan. Poetul evadează din realitatea care nu o dorește și care nu-l reprezintă. Este un „refugiat” din curgerea și sensul lumii, un „clandestino” într-o societate care nu mai vrea, nu mai iubește și nu mai recunoaște poeziei, acești preoți ai cuvântului sau balsam pentru suflet. E o întoarcere reciprocă cu spatele, a poetului la lume, iar preajma la sinele care face legătura cu originarul. Pentru poet mai importantă este aventura cunoștinței spre străfundurile esențelor, decât goliciunea unei reprezentări contemporane golite de sensuri. Marius Țion caută cu înfrigurare esențele, de aceea poeziile îi sunt concise, cuprinzând într-o pastilă lirică esența lumii și mesajului său cu irizări profetice, deși e conștient că timpul este limitat și nu mai are „răbdare cu noi” acum: „În aprilie, când floarea de măr se aprinde,/ tăcerea îmi curge prin artere/ și moartea ca o muzicuță/ îmi cântă... îmi cântă.../ mă-ncântă” (*Ecou*). Poetul nu pare speriat de moarte pentru că această „umbra” este o poartă spre lumină. Oboseala se transfigurează în bucuria unui nou început, tainic și misterios în același timp. Marius Țion știe să jongleze cu imaginile, cuvintele și metaforele, punându-le în situații disjunctive pentru a crea o emoție telurică, care nu te face comod ca cititor, ci te transfigurează spre înțelesuri care nu pot fi explicate, ci doar trăite. Solitudinea este doar un pretext pentru un act creativ: „La ceas de seară,/ liniștea galopează tăcută/ peste lacrimi/ umbra căruntă a poetului/ acoperă, grăbită,/ apăsarea...” (*Doar poezia*). Lirismul este câteodată căutat cu silință și de un patetism care trece de efectul în sine printr-o durere lăuntrică: „icoane îmi spun că n-ai să mori niciodată, Mamă,/ când voi îmbătrâni copil lângă tine/ altar îmi vei fi și sfântă rugăciune...”



Ming-Feng Hsu (Taiwan)
xilografură, 137 x 88 cm

Oraș. Peisaj (2016)



(*Candelă*). Versurile sunt modelate cu măiestrie, ca o plastilină, dar nu din material fizic, ci din spirit pur și curat, incantații ce aduc regăsiri amurgite din poezia de bătrânețe a lui Vasile Voiculescu. Orașul lui Marius Țion este unul suprarealist și dezideologizat: „Pe culmile fânațelor/ m-ai înălțat/ Doamne!/ orașul/ jăratec dogoritor/ la picioarele mele” (*Înălțare*). Preajma poetului „face punte cu poezia,/ acolo unde/ mierla/ a uitat/ să mai cânte” pentru că este „deasupra orașului clocotit”. Cazanul care fierbe, orașul dogoritor și mundan/murdar este o prefigurare a iadului celui de jos. Doar în sus poeziei se recunosc rarefieri, salvați și salvatori.

Marius Țion creează adevărate pictopoezii, care modelează și transfigurează imanentul. Dedicat părinților, volumul de versuri este și un testament al re-unirii simbolice, peste timpul ce contopește, între tatăl ajuns la ceruri și mama care-i veghează tainic zilele într-o îmbrățișare simbolică, de dincolo de ceea ce se vede și simte: „Îți scriu, tată,/ din chihlimbarul toamnei/ Clujului tău/ când, ca într-un basm celest,/ brațele mamei/ ne cuprind pe amândoi...” (*Scrisoare*). Melancolia este o paradigmă la Marius Țion și un leitmotiv a unei lumi înstrăinate de transcendent și suflet: „pe vremuri,/ când orașul acesta clocotea de iubiri/ bunicul meu picta fericirea/ în Parcul Mare,/ poezii înnoptau, atunci,/ în lacrima/ ultimei raze de soare...” Pentru poet „ploile toamnei/ spală ferestrele cerului/ tăceri de brumă/ veghează amurgul zăbavnic./ Mușcată de lună, /noaptea/ se așterne zăbavnică/ peste inimi...” (*Noiembrie*). Spirit bacovian, reflexiv ca Voiculescu, simbolist ca Baudelaire și căutător al tainei bliagene, Marius Țion sporește lumina umbrei care ne cuprinde într-un stil și limbaj trans-modernist. Marius Țion a devenit o voce distinctă, cu o originalitate și o lirică neostentativă, un reper din comunitatea poezilor milenariști, care au înțeles că poezia este emoția transmisă de cei care stau de vorbă în metafore cu zeii. Marius Țion știe că „fabrica de oxigen” este preajma sa, care-i oferă inspirația, libertatea și puterea de a scrie poezie. E sinele care vremuiește în versuri.

Lumea, mod de întrebuințare sau ultimul inel din memorialul knausgårdian

Ștefan Manasia

Karl Ove Knausgård
Vara
 Ed. Litera, București, 2020

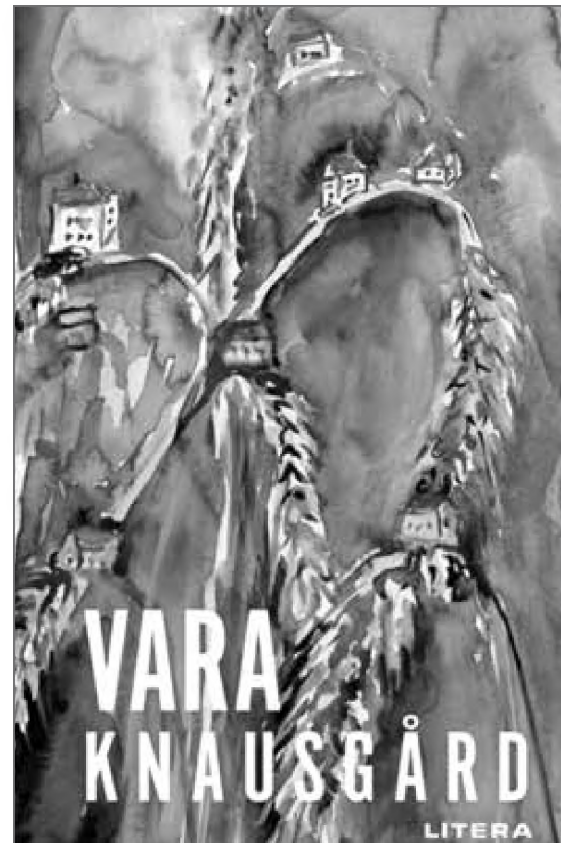
Vara, apărută în 2020, completează eleganta ediție românească a cvartetului anotimpurilor, ultimul vast edificiu memorialistic gândit de Karl Ove Knausgård. Editura Litera are meritul de a fi mizat, în ultimul deceniu, (și) pe literatura autobiografică a acestui rockstar norveg – îndepărtat totuși de tradiția *noir*-ului scandinav, pe care o ilustrează cel mai bine Stig Larsson: trilogia *Millennium* (în românește, la editura TREI) s-a impus rapid și previzibil în preferințele publicului nostru. Dar, cumva spectaculos și neașteptat, monumentul autoficțional intitulat *Lupta mea* a intrat, de asemenea, în topul librăriilor și tirgurilor de carte. Despre Knausgård și despre literatura lui am scris cu plăcere în revista *Tribuna*. Am prezentat, aici, cele șapte volume din *Lupta mea* și primele trei din cvartet. Unul din modelele asumate, emulate de Knausgård este Proust. Altul ar fi Thomas Mann și, pe filiera aceasta, nu putem exclude nici realismul psihologic branduit de marii ruși: Tolstoi și Dostoievski. Dacă în *Lupta mea* revitalizează literatura de confesional (a remușcării, a păcatului, a impulsurilor dominante & devastatoare), *Anotimpurile* ar trebui să fixeze un topos calin; să circumscrie un fel de capsulă a timpului – cu amintiri diverse și revelatoare – dedicată celei mai mici dintre fetițele Knausgård (trei la număr, lor li se mai adaugă un frățior).

Tradus după ediția engleză de Justina Bandol, volumul al patrulea este ilustrat de pictorul german Anselm Kiefer, studentul odinioară al lui Joseph Beuys. Nu întâmplător. Kiefer a expus la *documenta* din Kassel, la Bienala din Veneția (pavilionul german). Este, ca Knausgård, atras de măreție, de totalitate, de scena enormă și violentă a Istoriei. „În ultimă instanță – glosează Karl Ove la pagina 136 din *Vara* –, arta este pur și simplu o chestiune de forță, așa cum știe orice artist. Drept care rămîne s-o judecăm după trei criterii discreditate, dubioase și depășite: forța, sufletul, frumusețea.” Acuarelele inserate în volum au din plin cele trei elemente și asta ar fi fost suficient pentru ca romancierul și istoricul de artă norvegian să le dorească între copertele *Verii* lui. Citează o discuție anecdotică despre Heidegger cu Kiefer, evocă atmosfera de hangar sf a atelierului său parizian, depozit pentru picturi monumentale, e impresionat de forța titanică a artistului, de neodihna și – da, era și cazul – de opulența acestuia: „Kiefer e probabil cel mai bogat pictor din lume sau, cel puțin, cel mai bine plătit pentru creațiile sale. Ai fi zis că-și folosea toți acești bani ca să creeze o lume protectoare în jurul propriei opere. Dormea în atelier, angajase bucătari care să-i pregătească

mesele, vreo zece-douăsprezece ajutoare în muncă, o secretară și un consilier care, din câte înțelegem, luau aproape toate hotărârile în locul lui.” (p.143) În plus, Kiefer zboară, în Provence sau în Portugalia, cu elicopterul și asta declanșează admirația/invidia de puști perpetuu a lui Karl Ove Knausgård.

Atingem aici „miezul” *Verii*. Dar și călcăiul lui Ahile din acest edificiu vag narativ, mai degrabă liric-descriptiv. Knausgård e un formidabil autor de tablete, apropiat stilistic, cum spuneam, de un Tudor Arghezi: *Aspersoare, Limacși, Viespi, Locuri de joacă, Buburuze* – sînt titluri și tot atâtea teme investigate cvasiexhaustiv, ludic și meticulos, cu o prospețime a privirii nu atît copilărească, cît șocantă și... extraterestră. Tabletele, adevărate „moduri de întrebuințare” pentru lume îi ies grozav acestui scandinav. Definițiile, explicațiile unor concepte știute și răsțiute devin, aici, o muzică nouă, o imagine polizată maniacal. Plonjăm efectiv, odată cu autorul, în baia de nostalgie, cînd traversăm lanuri interminabile de grîu, plaje și faleze, orașele și magazine, apusuri somptuoase & furtuni de vară etc, etc. Totul este clasificat, consemnat, comentat pentru uzul delfinei knausgårdiene. Crochiurile acestea sînt contrapunctate de intervenții diaristice, unde snobismul, abia reprimatul status de rockstar literar otrăvesc totul. Romancierul se privește în oglinzi narrative cu un narcisism penibil, care pune într-o lumină proastă literatura de bucătărie (sau de kindergarten) construită pînă atunci meticulos.

Iarăși, un pariu riscant în opera patru este introducerea unei părți de... ficțiune istorică, ceea ce poate fi și un fel de lecție de creative writing pentru puștoaice. Knausgård construiește profilul unei țărănci norvegience îndăgostite de ofițerul austriac încartiruit în gospodăria sa; reprezentantul ocupației hitleriste are febră și nu se mai



poate mișca; vikinga îl tratează cu supă fierbinte de pui, îl spală cu cîrpe ude și îl conduce la toaletă; ea este femeia obiectificată, pînă atunci, de soțul alcoolic; neglijată, mortificată; așa că evadează amîndoi cu o barcă de pescari și comit apoi o dublă crimă ca să-și ascundă urmele; în fine, trec munții în Suedia protejată de neutralitate și fățarnicie; el moare și ea rămîne într-un mare oraș, incapabilă să își mai vadă vreodată soțul și copiii (la care, conștient și abrupt, a renunțat). Capitolul ăsta, fragmentat și distribuit în cele trei părți ale cărții (*Iunie, Iulie, August*), are ceva clorotic, artificios. Ca refotografierea unei fotografii. Ca o copie a unei copii a unui desen. Și e grav să-l vezi pe unul dintre preferații tăi literari eșuînd acolo unde altădată reușise: să redea măreția și căderea, rușinea, impunitatea, subterana colcăitoare a psihicului nordic.

Nu un cadou pentru fetița bilbiută și răsfățată, al șaselea membru al familiei (*meanwhile* destrămate!), ci încă un selfie pentru cincugenarul molipsit de faimă. Vom mai citi, comenta, pentru *Tribuna*, primul roman al autorului, recent tradus la noi – *Orice lucru își are vremea lui*. Ce urmează după *Min Kamp* și *Anotimpuri* promite, din nefericire, să fie narcisic și irrelevant. ■



Cheng-Hui Lai (Taiwan)

Și trecerea timpului... (2014), tehnică mixtă, 49,5 x 109,5 cm

Archaeotherium

(fragment)

Ormeny Francisc

Concursul Național de Literatură
„Ioan Slavici”, 2020

Premiul II
Secțiunea Roman

Captain Romania – un nume care nu spune nimic nimănui și nici nu trebuie. Și asta nu numai pentru că nimeni nu știe cine e, ci pentru că e aproape imposibil de aflat. Nici el nu are habar cine ar putea fi și dacă există cu adevărat în această ipostază. În ceea ce privește faptele propriu-zise, *Captain Romania* e unul dintre eroii necunoscuți ai țării: un justițiar social foarte special ale cărui fapte nu sunt recunoscute niciodată ca atare, pentru că au un ciclu extrem de atipic și greu de ghicit sau de intuit că măcar există. Acționează doar în timpul meciurilor de fotbal ale Naționalei României și la alte meciuri de fotbal cu tentă vădit naționalistă. Atunci și doar atunci își vopsește gros tricolorul pe față, își pune cagulă, se infiltrează printre bandele de huligani și atacă elementele sociale pe care le vrea dispărute. Poliția pune întotdeauna bătăile și vandalismul pe seama unor agresioni colective între grupări și galerii rivale, dar măcelul adevărat vine întotdeauna de la unul și același om. Ajunge doar ca aglomerația de fani

să treacă prin locul sau pe lângă persoanele care îl interesează ca să profite de ocazie și să își facă treaba. În timp ce huliganii normali se scuipe, se îmbrâncesc și se zgârie, el, pretinzând că e unul dintre ei, e de obicei cel care instigă, provoacă adevărata violență în punctul cheie, o antrenează, o regizează, o administrează și o duce la bun sfârșit. Apoi dispare încet și perfect natural. Vine și se retrage ca o maree înapoi în anonim. A doua zi aproape că se dedublează înapoi în omul normal, banal, neinteresant și șters. Nimeni nu știe că a fost acolo, apare printre fani ca o explozie dogmatică a alegoriei lor, ca o vifoniță triumfală născută din însuși măreția înfiorătoare a steagului și dispare printre ei, ca un nisip ce se spulberă fin și se retrage o dată cu vântul de seară. Vânează nu colectiv ci din și prin colectivitate. Colectivitatea ascunde acest monstru necesar și bine-venit, pe care îl protejează perfect și îi împrumută non-stop și necondiționat numele ei etern.

Molii de tip fermoar-sfidător și sfori surde erau notele informative despre el; babele speriate și superstițioase având tot timpul impresia că au văzut de fapt pripoane de întins rufe, pline de bulendre și de alte gioarse, trase în viteză, de-a lungul străzii, de cineva care alerga spre păpușile care au îmbătrânit și s-au umplut

de praf cleios în cerdacele, în iatacurile și în budoarele ponosite și îmbăcsite din curțile interioare ale târâțatelor case pline de mătreață cimentoasă, de zgură căinoasă și de alte dușmăni descumate. Păclor praf de oglindă (*pulvis specularis*) ce levita, fără direcție și fără o ponderabilitate clar însușită, pe vechea stradă ramolită și răpciugoasă, ca o răsufare prelungă, scăpată apoi pe jos în căscat sub-provincial și în ohtat poeticesc clămpănit în atâtea și atâtea bătrâneți boțite.

„Nu putem... spune acuma precis ce s-a întâmplat atunci aici... tineretul ăsta nebun, cine îi mai știe pe ăștia ce fac” – era răspunsul dat organelor de constatare și de consternare, care ridicau înțelegător din sprâncene și dădeau emfatic din capul lor retoric plin de caschetă, în timp ce se gândeau deja sârguincioși pe unde (prin ce sertar, prin ce dosar perimat) să mai facă pierdute declarațiile acestea (sau celor fi fiind ele...) și așa rare, confuze și ambigue. Oricum, de la o vreme s-au obișnuit întrucătva cu ele și le priveau ca pe niște integrame și rebusuri optzeciste, ridicol de complicate, în mod decisiv obositoare și, evident, chiar-chiar deranjante... Însemnări semi-copulative, vag afirmative, de care nimeni nu avea cu adevărat chef să se mai ocupe și pe care toată lumea le clasa cu precauție, de frică să nu mai apară iar Doamne-fereste! de undeva, cumva și să mai dea cine-mai-știe-cui noi dureri de cap, ori să complice rapoartele și să strice statisticele. *Captain Romania* era o șosetă venită din îndrăzneala greu de dovedit¹ și încuibărită în avântări și în ațățări, pe care Poliția Română nu știa de unde să o apuce ca s-o spele și s-o pună la uscat; o șosetă pe care Poliția Română nu dorea să o miroasă, nici să recunoască că există pe undeva... că e mai bine așa.

Înainte să meargă mai departe la serviciu, Căpitanul rămânea să se mai plimbe cam 30-45 de minute, de obicei pe câmpuri, să admire cum culorile se întind înspre negru – ca să se închine lor pentru întâia și ultima oară în anul respectiv. Era modul lui de a nu refuza totuși provocarea la tortură a tresăririlor tardive, când nimic nu mai poate fi salvat și de a încerca să privească cum natura te ajunge din urmă, indiferent ce ai face... cum o dependență rea se înfiripă și adulmecă de peste tot.

Îngândurat era deja puțin spus în fața celei mai crunte schimbări la față, în fața desfigurării înfiorate de apropierea *mierii negre*. Umbrele i se adânceau în ochi și apoi scoteau de acolo tentacule ce se prelingeau ca șerpini în miezii acestei nopți inexplicabile, ivite ziua.

De departe, în străfund, se auzea chemarea desfundării ce vroia să înghită tot ce a mai rămas din smianul verii, aspirându-l parcă dinspre alte zări. (A)verile lui Octombrie erau deja acuzate și desecrate sub povara letargiilor și a săvârșirilor de tot felul, care îl aduc pe *hornarul cel satanicesc* și îl determină să înceapă a face *pasta coborării* din cearcănele tale deja vizibil pietrificate și din ochii vineți ai fetelor sfâșietor de tragice cărora le-ai zis și le-ai promis că n-ai să le lași pentru nimic în lume.

Îndrăznelile de dimineață traforau în visele uitate, forțându-le să sângereze iar din ceea ce, practic, nu mai trebuiau să aibă în ele, iar din



Yu-Chi Wang (Taiwan)

Noapte mistică. Implicare (2018), litografie, 73 x 73 cm



Chih-Hsuan Chiang (Taiwan)

Confuz, orb (2016), ac rece, 60 x 90 cm

adresele greșite ale refuzurilor scâlbăiate se scurgeau, crescând înapoi în gura hidoasă a vulcanului stins, ca stalactitele peste stalagmite, dinții lui Pluto – dinții nesocotinței... cioburi negre amenințătoare și totodată repercusiuni ultimative orbitându-și descumpănirea dezarmantă, departe, deși încă în jurul Soarelui, ca pe un procedeu de încercuire finală. *Caracatița neagră* venea și ea peste ape dezolate și peste poteci măhnite, ca un păianjen pârător, după ce a mai rămas din risipirea în complicități a sinelui... după zgârciurile fostelor mândreți, ce nu mai pot constitui pentru nimic altceva – decât poate pentru ea – o pradă. Păianjenul acesta alergător nu poate fi demascat deoarece nu poartă niciodată mască, se hrănește întotdeauna în mod uzurpator-proteiform din candoairea momentelor inaugurale și apără înainte de toate disciplina morții. Vânează și dă constant târcoale, noaptea, cuibului moral, prin gesturi

repertorizante și prin acte mimetice, deoarece el este *urma profundă – cea care mai există și astăzi*, încarnarea izbăvitoare și hain-redemptivă a tuturor sentimentelor violente de inferioritate, la un loc. A tuturor asimilărilor descalificante, a tuturor solidarităților cu rușinea părinților, a copiilor și a partenerului de viață, a interiorizării aceluia tip aparte de excludere care „îți dă de înțeles...” și a supraexpunerilor la realități ultime.

Studentii de anul I terminau cu greu prima lună de facultate, iar multinaționala îi adulmeca deja. Nefericiții care absolviseră în vara ce-a trecut parcă pentru totdeauna, sau poate erau chiar deja la nedemnul masterat, dispăreau resemnați în *surdina* zilei translucid-mohorâte, în acvariul birourilor etajate în virtutea unei geometrii minimaliste perfect-elegante. Suferința secretă și risipirea finală înotau în lumina de asfalt a neoanelor, de la un etaj la

altul al Turnului de Apă, în sus și în jos, la baie, la țigară, la cantină și înapoi la calculator – în esență, singurul obiect decupat cu adevărat și cu obsesivitate de către corporație din continuumul lumii, *gura de bransare și de captare a mării mașinării, fracționată în mii de unități.*

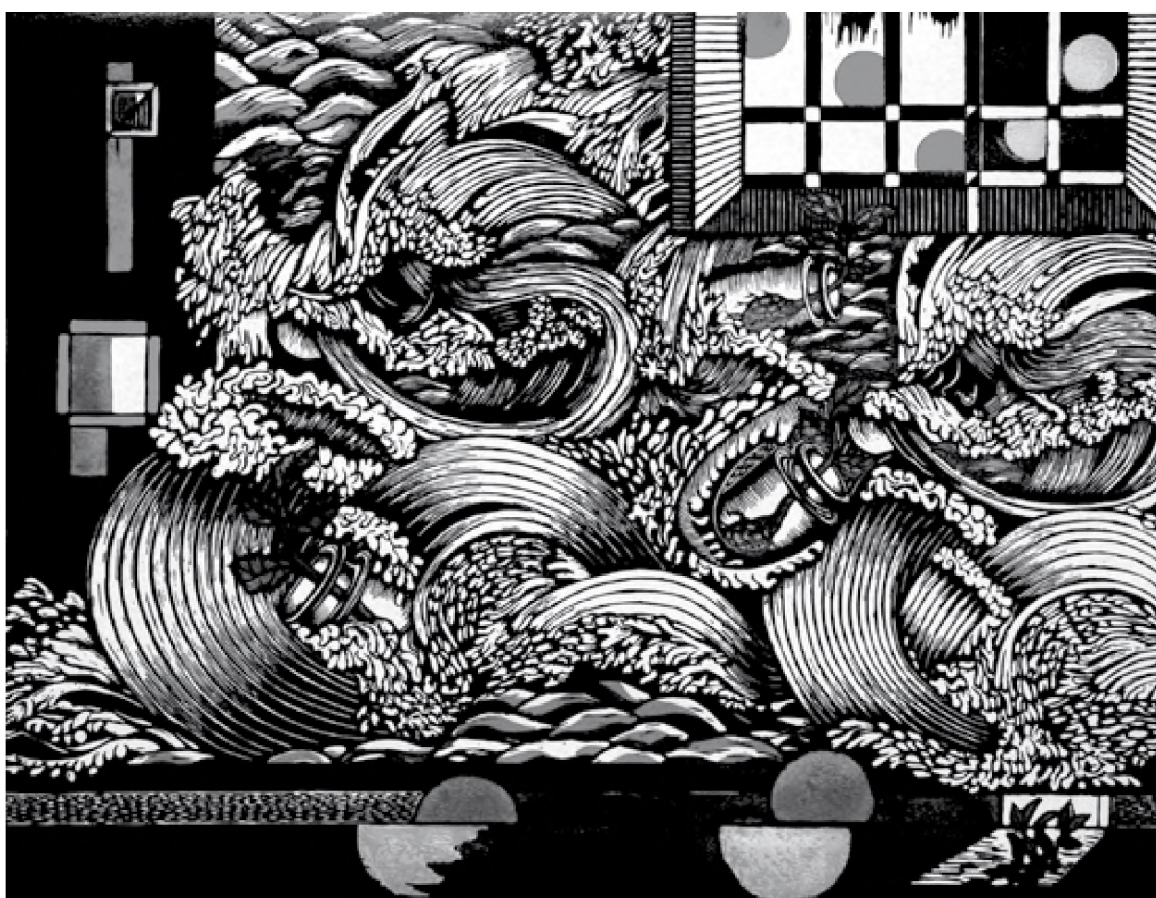
Coloanele negre de oțel ce susțineau atât de perfect clădirile pe la exterior păreau a veni direct din forțele implacabile ale categoriilor și induceau sentimentul ca ai trecut deja pragul înspre frânele teribile. Impostura – oricare ar mai fi fost ea, se transforma, la adapostul lor, în non-postură. O ultimă și singură citire de simboluri mai era permisă aici, iar viața trebuia acum „împrumutată”, la fel și timpul, demnitatea, comoditatea, necazul, lumina și aerul. Toate acestea erau supuse unor procese de ranforsare predicativă, pe nivele ierarhice, între două constante de curbare întru deformare sau întru integrare ireproșabilă: suplicație presantă și recalitrantă absolută.

Flori nefericite, mici și delicat-semi-sălbaticce, aveau inconștiența să mai apară dezorientate pe câmpurile înstrăinării, atât de târziu în toamnă, pentru a hrăni, în regim de condimente discrete, satisfacția răutăcioasă a plăcenței răpunerilor lui Noiembrie, cu nesperate arome ale frăgezimii întinate. Peștii, steluțele și căluții de mare priveau și ei nostalgici, dincolo de geamul acvariului, abia-născândul condamnat – în timp ce era despuiat fără milă și măturat cu răceală aproape interstelară, așa firav cum era, de vânturile pieirii, înspre un cenușiu tot mai metalizat. Priveau cu ochi mari și nepuțincioși, tot mai bulbucați și deja lăsați și parcă stinși într-un fel de formol prematur de la atâta disperare, de la atâta descurajare și supunere în fața desconsiderării totale și a nemerniciei impersonale... fără abordare, leac, metodă sau scăpare reală... *deoarece toate veneau de altundeva și serveau altceva, cu ferocitate.* Priveau descumpăniți și inspirau cu lăcomie tristă bulele de oxigen de la pompa de aer a acvariului zis și „aer condiționat” – poate ultima ironie posibilă a tuturor condiționărilor... acolo, în locul unde se termina ultimul punct de suspensie al afirmațiilor, al gândurilor și al inițiativelor nemărturisite și niciodată puse cu adevărat în practică. Și tremurau icrele umanoide și tresăreau și se înfiorau la cea mai mică vibrație de nemulțumire a clienților, a colegilor sau a superiorilor. La orice părea a purta în el o viitoare constrângere acuzatoare. Și se strângeau unele într-altele, de teamă, de înfrigurare, de spaimă, de groaza neputinței, de... nu știau nici ele bine de ce... în pre-comă, în torpedoul² aproape perfect mățarit al psihozei colective.

Note

1 În ambele sensuri: greu de învins / ucis prin luptă cinstită; greu de probat la tribunal.

2 Cuvânt folosit cu sensul de “salam gros preparat din carne tocată de porc și de vită, amestecată cu bucăți de slănină.” <https://dexonline.ro/definitie/torpedo>, consultat la data de 5 Noiembrie 2018 17 : 12 p.m.



Yung-Chin Chen (Taiwan)

Speranță (2011), xilogravură, 68 x 88 cm

Despre voievozii maramureșeni Dragoș și Bogdan, câteva chestiuni de ordin heraldic

Nicolae Iuga

Blazonul drăgoșștilor

Este cel mai vechi blazon cunoscut al vreunei familii nobile maramureșene, un blazon în formă de scut, în care culorile fundamentale sunt cele heraldice, auriul și albastrul celestial. Scutul blazonului lui Dragoș nu este practic împărțit, ci în același câmp unic, pe fond albastru celestial, avem în culori aurii jos o semilună cu coarnele în sus, central o săgeată îndreptată în sus, iar dextra și senestra, spre vârful săgeții, două stele luminoase.

Semnificația elementelor este, în interpretarea noastră, inspirată după René Guénon¹, următoarea: săgeata semnifică arhetipul lui *axis mundi*, un ax care pleacă de pe pământ și se înalță indefinit către cer, care leagă pământul cu cerul și totodată protejează pământul, ține separate cele două regiuri ontologice fundamentale, sprijină tărnia cerului, pentru ca aceasta să nu cadă pe pământ și să declanșeze apocalipsa. Numai așa se pot înțelege aceste simboluri din blazon, trecând dincolo de imaginea brută a reprezentării lipsite de interpretare și de evenimentul legendar al „descălecării” lipsit de o analiză istorică. Aici, în aceste reprezentări heraldice, avem transfigurate arhetipuri ale inconștientului colectiv, în înțelesul lui C. G. Jung², elemente considerabil mai vechi decât faptele istorice legate de întemeierea unei formațiuni statale determinate. La fel și bourul (*Bos primigenius*, capul de bovidu cu coarnele curbate spre exterior, sau zimbrul (*Bison bonasus*, cu coarnele curbate spre interior) din stema Moldovei, sau cerbul Sfântului Hubertus prezent în heraldica occidentală, sunt animale simbolice care denotă o forță primitivă deosebită, de proporții cosmice, acestea de asemenea joacă un rol mitologic analog, de manifestare divină elementară care separă cerul și pământul.

Încă și mai clar se poate vedea calitatea săgeții de *axis mundi*, prin comparație cu simbolul Crucii creștine. Crucea semnifică, într-un sens, prin brațele ei orizontale amploarea vieții („Arborele vieții”), iar prin axul său vertical *axis mundi* „exaltarea” (în sensul etimologic al termenului) vieții, tendința naturală a omului spre sfințenie, de înălțare către cer, de aspirație către infinit, axul vertical al Crucii face legătura Pământului cu Cerul și totodată sprijină Cerul în raport cu Pământul. La una dintre cele mai reușite și mai complexe reprezentări românești ale Sf. Cruci, la Crucea brâncovenească, vedem că axul central se termină în partea de sus cu un capitel, semn clar că pe cruce se sprijină Cerul.

În ceea ce privește semiluna și stelele din blazon, lucrurile par mai simple. Semiluna de aici nu mai este în faza „crai nou”, ca în reprezentările mai târzii, ci este răsturnată cu coarnele în sus, așa cum aceasta se află confecționată din metal inclusiv pe turla unor biserici, imediat la baza crucii. Semiluna de sub crucea de pe turlă a fost

interpretată uneori strict istoric, în sensul că ar fi fost folosită inteligent de către creștinii constructori de biserici, spre a proteja acele lăcașuri împotriva jefuitoarelor tătari sau turci. Semiluna este un simbol sacru pentru tătarii și pentru turcii musulmani, iar aceștia, văzând-o sus în vârful turlei bisericii, imediat sub cruce, ar fi renunțat să mai prade și să incendieze acea biserică. Numai că, dacă această interpretare ar fi adevărată, atunci cum se explică faptul că semiluna situată sub crucea din vârful turlei bisericii este prezentă și în zone ale Europei pe unde turcii și tătarii nu au năvălit niciodată, în nord-estul Franței de exemplu? Deci, trebuie să ne reîntoarcem la cadrul nostru hermeneutic și să admitem că axul vertical aflat deasupra semilunii răsturnate cu coarnele în sus, fie săgeată sau cruce, joacă același rol simbolic, de coloană sacră între Pământ și Cer, coloană situată cu baza undeva într-o zonă cosmică supra-lunară, care traversează cel de „al doilea cer” văzut, cel al stelelor, cu vârful urcând indefinit până mai presus de stele, poate până la „al treilea cer”, despre care vorbește Sf. Apostol Pavel (II Corinteni, XII, 2), sau – de ce nu? – la „al nouălea cer” sensibil, despre care vorbesc într-o coincidență stranie mai multe tradiții vechi, de la Pitagora și *hyperourania* platoniciană până la folclorul românesc.

Blazonul lui Dragoș Vodă nu este doar cel mai vechi, ci mai are însușirea că este și cel mai răspândit, geografic vorbind. Un strănepot de-al lui Dragoș Vodă, care a trăit un secol și jumătate după el și care se chema Birtoc iar cu numele maghiarizat de Bartolomeu Dragffy, din ramura Dragffy de Beltiug, ajuns principe al Transilvaniei (între 1493-1499) și fost cuscrul al lui Ștefan cel Mare, a avut reședința la Arduș (undeva între Satu Mare și Zalău), în castelul ridicat de către el însuși. În acest castel se mai păstrează blazonul familiei, exact cu aceleași elemente heraldice de bază ca ale strămoșului său Dragoș Vodă Descălecătorul Moldovei, având în plus, lateral, în afara scutului, ca susținători, doi dragoni gemelari cu capetele de lup și cozile împletite, care apară blazonul ca atare. Adaosul este explicabil: Bartolomeu Dragffy a fost penultimul comandant al Ordinului Dragonului, ultimul comandant fiind chiar fiul său Ioan, căzut pe câmpul de luptă de la Mohács, la 1526.

Acest blazon al drăgoșștilor a fost totodată, cu elementele heraldice vechi neschimbate, dar cu adăugarea unor elemente exterioare diferite, blazonul mai multor familii nobile din Maramureș descendente din Dragoș I. De exemplu, blazonul nepotului lui Dragoș, numit Giula de Giulești, conține o modificare față de familia Dragffy de Beltiug. La Giula de Giulești apare în cimer un panaș de păun străpuns de o săgeată, dar nu mai apar la susținători cei doi dragoni, spațiul acestora fiind ocupat de către niște flori de crin stilizate, dispuse exact în locul lăsat liber de către dragoni



Shu-Ching Huang (Taiwan)
serigrafie, 65 x 50 cm

Prietenos (2016)

și reproducând forma acestora. În blazoanele din domeniul ecclesiastic, mergând până la siglele și sigiliile episcopilor din zilele noastre, locul dragonilor păzitori ai scutului este luat de doi îngeri, eventual de Sf. Arhangheli Mihail și Gavril.

Dar prezența blazonului drăgoșștilor nu se limitează numai la spațiul actual al României. Au existat descendenți din această familie care au ajuns cărturari însemnați ai vremii lor, dispunând în același timp de averi considerabile. Unii dintre aceștia trebuie să fi făcut studii la celebra Universitate Jagellonă din Cracovia, unde încă din secolul al XV-lea aproximativ jumătate dintre studenți proveneau din afara Poloniei. Iar cei care își permiteau să susțină financiar Universitatea cu sume importante de bani erau recompensați prin aceea că blazonul familiei lor era fixat, ca altorelief în piatră, în niște firide săpate anume în acest scop în zidurile Universității. Este și cazul blazonului familiei și descendenților lui Dragoș Vodă Descălecătorul Moldovei. În zidul acestei Universități, în altorelief, se află blazonul alcătuit numai din figurile heraldice de bază din interiorul scutului, semiluna, stelele și săgeata, atâta doar că în cimer este adăugată o coroană princiară.

Blazonul bogdăneștilor

După cum se știe, blazonul lui Bogdan Întemeietorul este cel mai longeviv fiind, cu anumite variațiuni minore, în uz ca simbol de stat până azi, este cel care dat stema Moldovei până în zilele noastre, fie stema Moldovei ca provincie românească în stema generală a României, în cartierul doi (senestra sus), fie stema de stat a celuilalt stat românesc, Republicii Moldova. Reprezentările de bovidee, zimbrul sau bourul, se află și pe stemele unor localități de „oaspeți regali” întemeiate de către regalitatea angevină în Maramureș, Sighet și respectiv Câmpulung la Tisa, ceea ce i-a făcut pe unii importanți specialiști în heraldică, precum Tudor-Radu Tiron³ să susțină ipoteza împrumutului acestuia din tradiția heraldică maghiară din Maramureș, dar celebrul istoric al religiilor Mircea Eliade susține categoric caracterul autohton al temei.

Tratând subiectul „vânătorii rituale”, Mircea Eliade arată că tema mitică a unui animal care

conduce un grup etnic în patria sa viitoare este amplu atestată în mitologia latină și cea elenistică⁴. Același autor consideră că tema vânătorii rituale a zimbrului este cu siguranță autohtonă⁵, demonstrând prin trimiteri la multiple surse documentare că la daci zimbrul se bucura de un prestigiu religios deosebit. În tradiția maghiară (oricum ulterioară celei dacice), spre deosebire de cea românească a vânătorii și uciderii zimbrului de către Dragoș Vodă, animalul mitologic, în speță o căprioară, nu este urmărit de către vânătorii Hunor și Maghor spre a fi ucis, ci este mai degrabă urmat ca un animal-călăuză, trimis de către divinitate spre a-i salva dintr-o situație fără ieșire, după care acest animal-călăuză pur și simplu dispăre, deci este vorba de un mit de întemeiere structural diferit față de cel românesc.

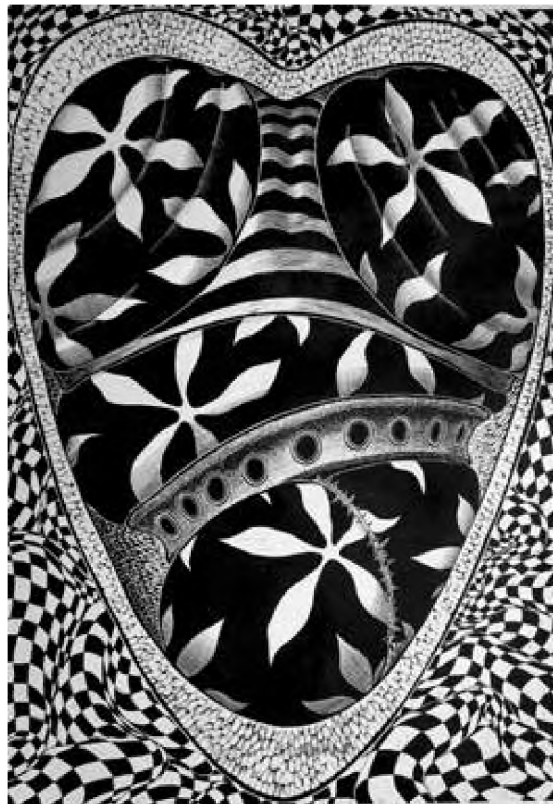
Din punct de vedere mitologic taurul, bovideul în general, fie el bour sau zimbru, simbolizează forța redutabilă și este ca o epifanie a Zeului. Este înrudit cu Boul Apis din străvechiul Egipt și cu „vițelul de aur”, confecționat de către israeliții rătăcitori în pustie, într-un moment de cădere în idolatrie. La fel ca zimbrul, și cerbul solar din mitologiile nord-europene este reprezentat cu picioarele pe pământ și cu coarnele atingând și susținând cerul. În stema Moldovei, zimbrul are steaua deasupra capului, între coarne, semn că susține cu puterea sa regnul supra-lunar, celest, alături senestra se află luna, de regulă în faza crai nou, iar dextra regnul sub-lunar, teluric, marcat printr-o floare stilizată cu cinci petale, în fapt un simbol al vieții, așa-numita „rozetă” a bogdăneștilor, și aceasta la rândul ei încărcată de complexe semnificații mitologice și esoterice.

Floarea cu cinci petale, ca simbol heraldic sau de natură esoterică, suscită un interes mai aparte. Forma rozetei bogdăneștilor este practic identică cu floarea de nu-mă-uita, așa cum aceasta este reprezentată ca simbol masonic (în masoneria albastră) sau cu „trandafirul masonic” rosacrucian (corespunzător Gradului 18 al inițierii, de Cavalier al Crucii și trandafirului, un trandafir tot cu cinci petale). Desigur, Floarea cu cinci petale din blazonul lui Bogdan Vodă nu poate avea ascendență nici rosacruciană și nici masonică, pentru simplul motiv că Bogdan Vodă a domnit la Moldova între 1363-1367, deci cu trei – patru sute de ani înainte de apariția Ordinului Cavalerilor Crucii cu Trandafiri (rozacrucieni) și respectiv a masoneriei speculative. În veacul al XIV-lea în care a trăit Bogdan Vodă, floarea cu cinci petale mai este întâlnită în Anglia lui Henric al IV-lea. Regele Henric al IV-lea s-a aflat în exil între anii 1398-1400 și în timpul exilului a păstrat ca talisman norocos o floare de nu mă uita⁶. La revenirea pe tron, floarea cu cinci petale, sub forma concretă a florii de nu mă uita, a devenit un simbol al său și a constituit un semn de recunoaștere pentru nobilii care l-au sprijinit să capete tronul. Astfel, această floare a ajuns să simbolizeze nu doar memoria legăturilor dintre oameni, ci și atașamentul, fidelitatea, onoarea și devotamentul cuiva față de o persoană anume. Ca simbol masonic, floarea de nu mă uita apare mult mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, foștii masoni care au fost persecutați de regimurile naziste și fasciste au purtat după al Doilea Război Mondial o insignă reprezentând o floare de nu mă uita, ca semn de recunoaștere.

Specialiștii în știința heraldicii afirmă că floarea cu cinci petale este un simbol al vieții, fără să dea însă și alte detalii, fără a răspunde nici măcar la două întrebări minimale, precum: de ce? și de

unde (din timp și spațiu)? În ceea ce ne privește, dorim să arătăm că această floare, într-o formă identică cu cea de pe stema Moldovei, se poate vedea și pe Tropaeum Traiani de la Adamclisi. Desigur, faptul poate părea surprinzător. Trofeul propriu-zis, adică statuia de mari dimensiuni din vârful construcției a fost recuperată fragmentar, așa cum era îngropată adânc în ruine, cu ocazia reconstituirii necropolei din anul 1977 și expusă în lapidariumul Muzeului de la Adamclisi. Această statuie este alcătuită dintr-un soldat bifacial, având adică sus două fețe, la fel ca zeul Janus Bifrons, îmbrăcat în armură clasică, prevăzută cu arme și în mâinile ridicate ținând patru scuturi. Pe fiecare din cele două fețe ale statuii, pe partea stângă a armurii, în dreptul inimii este sculptată o floare cu cinci petale, identică cu cea din blazonul lui Bogdan Vodă, respectiv cu cea de pe stema Moldovei. Apoi exact aceeași floare a fost utilizată ca motiv decorativ și la fosta sinagogă din Capernaum, așa cum se poate vedea și azi pe fragmente de arhitravă rămase printre ruine, o sinagogă construită evident într-un timp înainte de Hristos. Așezată fiind în dreptul inimii, în cazul Tropaeum Traiani, este plauzibil că această floare va fi fost un străvechi simbol al vieții, dar având în vedere timpul în care s-a executat lucrarea, între anii 106-109 d. H., este clar că ne aflăm în fața unui simbol precreștin. Cum s-a păstrat această floare cu cinci petale în actualul spațiu românesc pe parcursul primului mileniu creștin și cum și-a menținut atâta vreme statutul de simbol al vieții? – iată întrebări la care se caută încă răspunsuri. Plecând de la o sugestie a lui René Guénon noi considerăm că, după apariția creștinismului pe aceste meleaguri, peste această imagine a florii simbolizând viața, creștinismul a suprapus imaginea Crucii, ambele fiind imagini arhetipale, iar floarea cu cinci petale a devenit astfel o reprezentare vie a Crucii⁷.

La René Guénon, imaginea Crucii ca arhetip implică atât complementaritatea cât și opoziția. Orizontala și verticala Crucii sunt complementare, pentru că nu putem spune că ar exista opoziție între sensul orizontal și cel vertical, ci complementaritate. Dar plecând de la centrul Crucii pe orizontală, vom avea direcții contrare, opoziții, între dreapta și stânga, între față și spate, punctele



Hua-Chun Chen (Taiwan) *Dragostea înghesuită* (2014) tipar înalt, 70 x 48 cm

cardinale în general, sau chiar o „roză a vânturilor” pe direcțiile cărora, matematic vorbind, putem progresa la infinit. Iar plecând din centrul Crucii pe axul vertical avem, la limită, sus zenitul și jos nadirul, Împărăția Cerurilor (de fapt supra-celestă) și Împărăția întunericului subpământean. Întorcându-ne în centrul Crucii, observăm că aici se întâlnesc și se dizolvă toate opozițiile, iar acest centru este Ființa dumnezeiască a lui Iisus Christos, fără de care ideea de Cruce ar fi lipsită de sens. Dacă ne reprezentăm Crucea în esență în mod viu, sub formă de floare, avem o Pentadă, avem cinci petale, patru petale corespunzătoare celor patru brațe ale Crucii și apoi o a cincea petală a florii închipuind centrul, esența divină a lumii, Alfa și Omega ei, Persoana Treimică a Fiului lui Dumnezeu. Sau, așa cum putem remarca pe crucile celtice bogat ornamentate, pe cele patru brațe ale crucii, în capete sunt reprezentate cele patru simboluri zoomorfe și angelice ale celor patru evangheliști (Leul, Taurul, Vulturul și Îngerul), iar în centrul Crucii avem Mielul lui Dumnezeu, simbolul lui Iisus Christos.

În afară de stema Moldovei și în afară de imaginarul masonic, această floare cu cinci petale, care mai este numită și „rozeta bogdăneștilor”, se mai poate vedea azi în Maramureș, desigur cu semnificațiile ei esoterice și heraldice uitate, așa cum a fost aceasta executată în basorelieful, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe turla Bisericii Ortodoxe cu hramul Adormirea Maicii Domnului din Sighetu Marmației. Apoi, în Biserica veche de lemn din Săliștea de Sus jud. Maramureș, ctitorită de un anume Iuga Nistor și numită până azi Biserica Nistoreștilor, ridicată pe la anul 1650, registrul picturii de pe pereți este despărțit de cel al bolții printr-un brâu de margarete, care sunt tot un simbol al bogdăneștilor, știut fiind că voievodul Bogdan Întemeietorul Moldovei a avut o fiică ce purta numele de botez Margareta, căreia în Moldova i se zicea Mușata și care este întemeietoarea dinastiei domnești a Mușatinilor. Margaretele pictate în această biserică din Săliștea de Sus de către pictorul de origine poloneză Alexandru Ponehalski pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, sunt stilizate și reprezentate ca având un număr de opt petale, simbol cunoscut și sub numele de steaua creștină. Această stea este de fapt o reprezentare paleocreștină, de origine bizantină, a simbolului Crucii, imaginea fiind obținută prin suprapunerea a două cruci cu brațele egale, o cruce fiind răsucită în raport cu cealaltă la 45 de grade. În bisericile din nordul Moldovei construite pe vremea lui Ștefan cel Mare, steaua în opt colțuri constituie fundalul aproape invariabil pe care este pictat Iisus Christos Pantocrator în cupola centrală, care înseamnă că Mântuitorul cută la lumea aceasta de sus din ceruri, sau Sfânta Fecioară Maria Theotokos deasupra altarului sau Dumnezeu-Tatăl, zis și Cel Vechi de Zile.

Note

- 1 Vezi *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, 1931, p. 57.
- 2 C. G. Jung, *Opere complete 1. Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Trei, București, 2003, pp. 53-55.
- 3 Tudor-Radu Tiron, studiu în manuscris comunicat nouă de către autor.
- 4 Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, E.S.E., București, 1980, p. 147.
- 5 Idem, p. 148.
- 6 <https://blogatu.eu/ce-simbolizeaza-floarea-de-nu-ma-uita>
- 7 René Guénon, op. cit., p. 83 și urm.

Lecțiile neînvațate ale istoriei

Ani Bradea



Brigitte Drottloff și Ani Bradea

Anul trecut, în a doua jumătate a lunii august, o întâlnim în Germania pe Brigitte Drottloff, scenaristă, regizoare, producătoare de filme, membră a organizației scenariștilor din Germania, stabilită acolo de mai mulți ani, dar născută în România, unde a absolvit IATC-ul. Ea este inițiatora și organizatoarea celui mai important festival pentru filme românești din afara țării, *Festivalul Filmului Românesc* de la München, precum și a evenimentului *Zilele culturii române* din capitala Bavariei, ambele cu o tradiție de peste 16 ani.

Întâlnirea noastră a pus la cale interviul pe care l-am publicat apoi în paginile *Tribunei*, dar a fost și un plăcut prilej de a descoperi, în spatele unei cariere de succes clădită exclusiv în străinătate, căldura și atașamentul păstrate de Brigitte Drottloff pentru țara natală, cu care a rămas într-o „legătură definitivă”, după cum mi-a mărturisit: „Iubirea pentru România nu mi-o poate lua nimeni. Și nu pot descrie ce iubesc mai mult. Pot spune doar că de fiecare dată când mă întorc din țară, înapoi în Germania, mă simt tonificată.”

Legătura cu România nu se reduce însă doar la latura sentimentală, numeroase contracte în teatru și televiziune au adus-o deseori în țară în anii trecuți (la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, la ProTV, în echipa de producție a unui celebru serial, pentru colaborarea cu Marcel Iureș, pe care l-a distribuit în primul său film de scurt metraj, etc.). Recent, Brigitte Drottloff a fost co-regizoare și scenaristă pentru *Queen Marie of Romania* (*Maria, Regina României* – după cum este titlul său românesc), un film din 2019 produs de Abis Studio, al cărui regizor principal, Alexis Sweet Cahill, are în palmares documentare și seriale de televiziune, dar se mândrește și cu colaborări cu cineaști celebri, precum Steven Spielberg, John Boorman sau Ridley Scott. O producție care a fost în egală măsură mediatizată și controversată. Cronicile apărute în țară,

de la premieră și până acum, păreri împărțite ale celor care l-au văzut, discuția cu Brigitte, din vară, în Germania, unde am vrut să-i aflăm părerea personală în acest caz, toate m-au făcut să (re)văd cu atenție filmul și să scriu acest text.

Dar să mă întorc la începutul poveștii. În perioada 2007-2010, când avea mai multe contracte în derulare în România, Brigitte Drottloff a reușit să convingă mai mulți oameni din branșă să conlucreze la un film artistic despre Regina Maria. „Această personalitate marcantă a istoriei României m-a fascinat de când am descoperit jurnalele ei – acum aproximativ 20 de ani. Și am tot așteptat ca cineva să facă un film despre ea în România. Când am început să călătoresc mai des în țară, am tot întrebat producători și regizori de ce nu se fac filme istorice. Răspunsul era: Nu mai vrea nimeni să vadă un film istoric în România. Prea le amintește de vremuri în care se făceau filme de propagandă... Pentru mine, care trăiesc în Germania și care vede permanent și cu plăcere filme istorice, a fost de neînțeles.” – îmi spunea ea. Dar punerea în practică a ideii a durat ceva mai mult și am aflat despre întregul proces tot cu prilejul interviului pe care l-am realizat pentru *Tribuna*: „De-abia în anul 2016 i-am găsit pe primii care au crezut în viziunea mea, de a arăta o bucată uitată din istoria țării. Era vorba despre una dintre trupele care lucrau la proiecte pentru sărbătorirea Centenarului. Cu ajutorul lor, și apoi a multor alți oameni din branșă, am început să demarez proiectul, povestindu-le viziunea mea asupra filmului: «O femeie, o țară, o viziune». Voiam să arăt cum a putut Regina Maria, după Primul Război Mondial, să îi convingă pe cei mai influenți bărbați din politica vremii să o asculte și să schimbe istoria României în bine - să unească țara. O femeie inteligentă, cu farmec, renumită în toată Europa, cea mai mult fotografiată și admirată femeie, nepoata Reginei Victoria - Maria a iubit România poate mai mult decât mulți alți politicieni români.”

Dincolo de entuziasmul celei care a venit cu un scenariu, au stat, însă, dificultățile de realizare, în primul rând materiale. Este bine știut faptul că un film istoric costă foarte mult, de la costume la recrearea cadrelor de epocă, de la actori la figuranți, totul depășește bugetul unei producții obișnuite. De aceea păreriile cârcotașilor, cum că filmul nu e românesc, că se vorbește ocazional românește, că distribuția e doar în parte cu actori români, cu o costumație „cam ponosită” (am citit undeva, într-o cronică, exprimarea aceasta!), că în contradicție cu credibilitatea acceptabilă a actriței din rolul principal stă teatralitatea celorlalte personaje, în fine că filmul nu urmărește decât să o portretizeze exclusiv luminos pe Regina Maria, pe mine m-au convins de un singur lucru. Și anume acela că atunci când nu suntem în stare să facem ceva, când asistăm pasivi, pe margine, ne pricepem de minune să găsim minusuri și defecte la ceea ce au realizat alții. Am sărbătorit de curând o sută de ani de România, dar nu a apărut, în 2018, o producție cinematografică notabilă care să illustreze importantul moment istoric. În 2019 s-a împlinit centenarul pentru un eveniment cel puțin la fel de important, de care a depins, de fapt, tot ceea ce se reușise în urma jertfei războiului: Conferința de Pace de la Paris, din primăvara anului 1919, unde cei mai puternici lideri politici ai lumii trebuiau convinși să recunoască granițele României Mari. Aceasta este evocarea pe care se bazează filmul *Maria, Regina României*, la o sută de ani distanță, cu o producție și distribuție internaționale, cu români care au lucrat împreună, deși, practic, ei se află risipiți prin lume – elocventă imagine pentru România zilelor noastre.

Mie pot să spun că mi-a plăcut mult filmul. Că am regăsit-o pe Regina așa cum transpare ea din jurnalele pe care ni le-a lăsat și din impresiile contemporanilor săi: o femeie puternică, hotărâtă, în contrast cu timiditatea, firea ezitantă și introvertită a soțului său, Regele Ferdinand, din pricina căruia a trebuit să învețe „mersul pe sarmă”, adică arta unei diplomații desăvârșite în relațiile cu acesta, dar, în același timp, o fire de o sensibilitate aparte, însușire care i-a cauzat dese răni sufletești în lumea exclusivă a bărbaților din care a făcut parte. „Nu era în firea soțului meu să mă recunoască în văzul tuturor ca pe o colaboratoare. Fiind german, era un partizan dârz al legii Salice; a recunoaște unele însușiri unei femei ar fi fost o încălcare a celor mai scumpe tradiții ale lui. Dar avea încredere în mine, eram o tovarășă plină de veselie, uneori cam nesupusă care însă niciodată nu-l dezamăgea. Afară de aceasta, menirea și țelurile noastre erau aceleași și trăiam amândoi pentru același ideal: binele țării noastre.” – scria Regina în cartea autobiografică *Povestea vieții mele*. Implicarea sa în războiul de întregire a neamului a presupus de la răbdarea și înțelegerea față de drama Regelui, silit să întoarcă spatele propriului neam, insistența de a-l influența în hotărârea de a decide intrarea României în război de partea Aliaților, până la prezența efectivă în spitalele de război, unde a îngrijit și îmbărbătat soldații aflați în suferință. În lucrarea *Istoria Românilor*, Nicolae Iorga, referitor la acest moment, scria: „În luarea grelei hotărâri Regele a fost ajutat, totuși cu cea mai delicată ținere în seamă a greutăților pe care trebuia să le biruie, de Regina Maria. În cursul războiului, Doamna noastră

trebuia să arate o hotărâre nezguduită, mai tare și decât sentințele, ce păreau definitive, ale soartei, o superioară inteligență a împrejurărilor, așa de învălmășite, și o iubire de soră, o milă de mamă pentru oricine suferea apărând steagul țării ori împărțind durerile ei.” Dorința Reginei Maria ca România să intre în război, renunțând la neutralitate, acea iluzorie impresie de pace, este interpretată de Nicolae Iorga, în volumul *O viață de om așa cum a fost*, ca „demitate de caracter” care „n-a abdicat un singur moment”: „Regina voia războiul, dar nu fiindcă el era strigat pe străzi din duminică în duminică, nici pentru că el putea să fie un instrument în lupta înverșunată dintre partide, care-i erau indiferente, văzând pretutindeni numai omul și, când nu se amesteca vreun sfat străin, văzându-l în adevăr și până în spate. Nu-l voia, cum spuneau adversarii politicii pe care a ajuns s-o reprezinte, mai presus chiar de soțul, așa de timid, care-și ascundea cu îndârjire sfâșierile interioare, pentru că era engleză – dar cu atât sânge german și rusesc! – și pentru că Anglia luase loc lângă Belgia călcată în picioare și Franța în primejdie de moarte. Ci, cred că pricep bine, războiul îl voia, împotriva târguieților din fiecare moment, a convențiilor de aprovizionare a cui trebuia să ne fie dușman a doua zi, a ipocriziei urâte și a dezgustătoarei corupții, din necesitatea instinctivă, elementară de a vedea în fața ei lucruri netede și drepte, lucruri curate și viteze, care de aceea sunt și lucruri frumoase.” Referitor la acest aspect, în *Povestea vieții mele*, Regina puncta faptul că „Războiul e ceva cumplit, crâncen, îngrozitor, dar scoate la iveală eroismul, pe când neutralitatea omoară moralul unei țări”.

Desigur, în toată lumea capetele încoronate feminine s-au implicat în activitățile din spatele frontului, îngrijind răniții, dar Regina Maria a fost mult mai mult decât o infirmieră de război cu sânge nobil. Până și talentul său scriitoricesc a fost pus la bătaie. În 1917, la Iași, apare în limba română cartea *Țara mea*, dedicată în special răniților, despre care Iorga spunea că „nu poate lăsa pe nimeni fără o adâncă înduioșare pentru cele spuse și un sentiment de recunoscător respect pentru cine le spune” (*Istoria românilor*). Cât despre marele

său talent diplomatic, atât de vital post-război, în primăvara anului 1919, la Paris, Sorin Cristescu, în prefața volumului *Regina Maria. Însemnări din ultima parte a vieții* (Ed. Corint, 2018), notează: „De asemenea nu trebuie uitat faptul că, dacă toate reginele și principesele din Europa cuprinsă de război din ambele tabere au îngrijit cu devotament răniții, numai regina noastră a fost chemată să joace un rol politic în condițiile în care, la Conferința de pace de la Paris, reprezentanții marilor puteri învingătoare au refuzat chiar din primele săptămâni să discute cu liderul delegației românești, Ion I.C. Brătianu. Acesta i-a scris reginei să vină la Paris «cu cât mai repede cu atât mai bine». Regina a venit și, într-adevăr, discuțiile pe care le-a purtat cu reprezentanții marilor puteri – Georges Clemenceau, Woodrow Wilson, Lloyd George – au avut un rol în recunoașterea sacrificiilor pe care România le făcuse pentru victoria Alianților”.

Ajungând din nou, prin acest citat, la tema filmului *Queen Marie of Romania*, vreau să precizez că toată argumentația de mai sus are drept scop susținerea ideii că producția respectă adevărul istoric și-i creionează un portret fidel Reginei Maria. Evident că nu sunt de acord cu unele comentarii care infirmă tocmai aceste lucruri. Mai mult, atmosfera istorică, creionată minuțios de scenografie, redă cu fidelitate interioare de epocă, de pildă salonul Hotelului Ritz din Paris, sau interiorul Palatului Versailles, unde a avut loc Conferința de Pace, fiind recreate zone precum Calea Victoriei, Gara de Nord, Gare de Lyon, Place Vendome, așa cum arătau în 1919. Multe din cadre au fost însă filmate în locuri impregnate cu amintirea trecerii Reginei Maria: Palatul Cotroceni, Castelele Peleş și Pelișor. Distribuția a adus la un loc actori români, englezi, francezi și americani: Adrian Titieni în rolul lui Brătianu, Daniel Plier în cel al Regelui Ferdinand, Anghel Damian a fost Prințul Carol al II-lea, iar Emil Măndăncă l-a interpretat pe Prințul Știrbei, în timp ce Ronald Chenery l-a întruchipat pe Georges Clemenceau, Richard Elfyn pe premierul britanic Lloyd George, Nicholas Boulton pe Regele George al V-lea și Patrick Drury pe președintele american

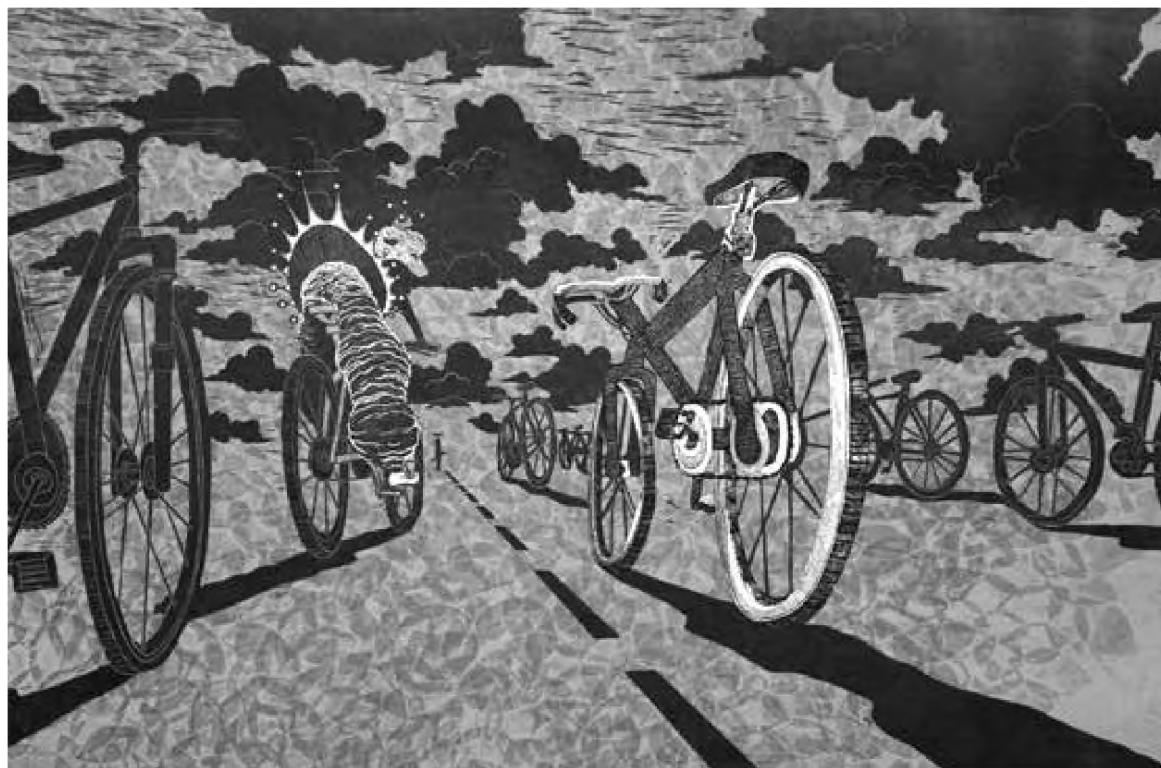


Yung-Chin Chen (Taiwan)
xilografură, 88 x 68 cm

Joacă în apă (2006)

Woodrow Wilson. De departe cel mai mare succes l-a avut actrița din rolul principal (în toate cronicile pe care le-am citit, indiferent de poziția lor față de întregul film, am văzut doar cuvinte de laudă la adresa ei), Roxana Lupu, o româncă stabilită la Londra, cunoscută publicului britanic din seria de documentare BBC dedicate vieții Reginei Elisabeta a II-a. Actrița seamănă izbitor cu cele două personaje celebre pe care le-a interpretat, fotografia sa din *Queen Marie of Romania*, alăturată de un portret al Reginei Maria din timpul Conferinței de Pace de la Paris, arată trăsături comune tulburătoare. Dar nu doar asemănarea fizică ci și interpretarea și atitudinea ei în film s-au situat la cote înalte. „Acest rol a reprezentat pentru mine o provocare și o onoare că mi s-a oferit. A fost mai mult o experiență de viață, dincolo de o experiență artistică, una pentru care sunt enorm de recunoscătoare” – a afirmat actrița. Mai trebuie precizat că, alături de Brigitte Drottloff, au mai contribuit la scenariu Maria-Denise Theodoru și Ioana Manea.

Dincolo de controversă, care, până la un punct, sunt benefice, orice creație trăiește atât timp cât se discută pe marginea ei, filmul *Queen Marie of Romania/Maria, Regina României* este, pentru mine, mai mult decât o poveste istorică redată spectaculos pe un ecran, mai mult decât „povestea unei femei hotărâte ce devine eroina unei întregi nații”, după cum a declarat regizorul, chiar mai mult decât emoția întrupării unui personaj așa cum mi l-am închipuit citind pentru prima dată *Maria, Regina României – Povestea vieții mele*, într-o ediție tipărită pe o hârtie ordinară de ziar, pe care abia se vedeau literele, imediat după 1989. Pentru mine, filmul e o poveste mult mai complexă, care adună la un loc emoția, surpriza, încântarea cu care am citit tot ce am găsit de-a lungul timpului scris despre Regina Maria, plus bucuria de a o întâlni pe adevărata artizană a acestui film, cea care spunea că a văzut în ideea ei „O temă pentru cinematografia mondială - așa am sperat să iasă filmul. Și mă bucur tare mult că filmul a fost realizat.” Și noi ne bucurăm. Mulțumim, Brigitte Drottloff!



Wen-Yu Yang (Taiwan)

Singur II (2011), colografie, 51 x 75 cm

Poezie italiană contemporană

Mario Benedetti

Deschidem a doua serie a rubricii noastre *Verso l'Italia/Poezie italiană contemporană* cu un omagiu adus unui important poet italian contemporan, din păcate decedat în luna martie a anului trecut din cauza COVID-19, la Cremona (Lombardia), unul dintre orașele cele mai zdruncinate din Italia în această pandemie. Benedetti s-a născut la Udine în anul 1955. Îl amintim cu aceste câteva poezii, dintre multele pe care le-a scris.

★

Ani care nu ar mai trebui, ore care nu ar trebui să-mi ia zilele, săptămânile, lunile. Timpul cărat cu sine, sosia cui cer să mă ajute. Cu scaunul tatălui meu se joacă fetița pe care n-o cunosc.

Acum e al ei. Se joacă împreună cu aceia care vor deveni amintirile sale.

Totul este aceeași distanță. Stațiile trebuie aranjate.

Să ridici greutăți, să le lași jos. Privirea se năruie în forma

unei uși putrezite unde locuiește o doamnă în vârstă de una singură.

Sosia ascultă pe mama mea nemoartă, vorbește despre fratele meu sau îi scrie. Se gândește la prelungirea vieții care mi supraviețuiește.

(Din volumul *Tersa morte*, Mondadori, 2013)

★

De la noapte la dimineață la noapte, pantaloni verzi, pantaloni albastru-închis negrul, albastrul, arămiul, tot.

Pentru că aici nu mai este niciun cuvânt. Sunt case mările, străzile, și străzi și mări, casele.

Piatra se scufundă fără sfoară în jurul gâtului. Se ivesc în cercuri cuvintele pe buzele sale. Dar nu contează, nu contează.

Câteva vocale, de-a lungul feței albe și neagră, de plete, lumina sa. Încremenită pe un șold. Ghemuită.

În spatele tău, și-nainte, dincolo, nu este nimic.

(Din volumul *Pitture nere su carta*, Mondadori, 2008)

Nuntă în adăpostul Fodara Vedla

Este ziua care pare să împartă pământul cu florile, țineți floarea aproape de inimă, astfel încât să puteți vorbi.

Fiecare bea ridicând sus paharul, fiecare e frumos și se gândește că trupurile sunt în mijlocul florilor, pajiștile întinse deasupra oricărei rele idei despre lume.

Nicio poveste nu va lua ierburile de pe stâncă, un alt cer nu va fi al nostru dar amintirea

ca alții să trăiască și să ceară după noi propriile noastre lucruri: cum era pentru ei că erau cu totul ridicați deasupra pământului?

Nicio cultură nu va lua mâinile din mâini, pielea din haine.

Să ne apărăm viețile și în dispută, ne apărăm de cei care vor alte lucruri încercăm să ajungem la o înțelegere, să nu ne rănească prea tare.

A D.

Mă gândesc cum să spun despre vulnerabilitatea de a te privi, a sta împreună ca lucruri precum nasturi sau ace cu gămălie, ca degetele tale, pletele tale castanii. Dar suntem de aer aproape, în toate camerele unde ne oprim dinaintea noastră pentru o clipă cu teama care ne-a redus la un surâs, după teama în fiecare mână, sau braț, pas, că fiecare mână, sau braț, pas, nu ar fi.

Ce este singurătatea

Am adus cu mine niște lucruri vechi ca să privesc copacii, iarna, puținele frunze pe crengi, o bancă goală.

Mi-e frig dar ca și cum n-aș fi eu.

Am adus o carte, îmi spun că m-am imaginat a fi într-o carte ca un om cu o carte, cu inocență. Părea o zi îndepărtată azi, contemplativ. Mi se părea că toți ar fi văzut parcul în tablouri, Crăciunul în povestiri gravurile acestui parc ca o adâncime a sa.

Ce este singurătatea.

Femeia a întins pătura pe podea ca să nu murdărească,



Meng-Hsia Tsai (Taiwan) acvaforte, 114 x 118 cm

În florire (2019)



Norman de Brackinaghe (Hong Kong) Pokfulam, Hong Kong (2016), imprimare digitală, 59,4 x 42 cm

s-a întins luând foarfeca ca să se lovească în piept, un ciocan deoarece nu avea destulă putere, o mare vulgaritate.

Am citit-o într-o pagină de ziar. Scuzați-mă toți.

Slavitate italiană

Mame atât de prezente după ce de multe ori au murit:

Urlete la ușă, tropote singure, anii.

Bunici care lucrează pământul altora și vorbesc dialectul sloven

- lanurile vieții lor, iarba și șirurile vieții lor -

Eram doar mici și aveam de cules ferigile pentru învățătorul Dialmo într-o dimineață de august.

Ferigile ca o față care se învață în spatele zidului satului

într-o dimineață toți împreună cu învățătorul Dialmo.

Au coborât la vale bolovanii, patul, a spus mătușa că avea o piatră mare în mijloc.

Am scăpat din ochi, vântul din cap.

M-am gândit în fiecare zi la acest a sta doar fără privire

- lucruri spuse de către gecii, de către pantofi, de către pantaloni -

împotriva pământului și a bolovanilor, fără să mă pot opri.

(Din volumul *Umana gloria*, Mondadori, 2004)

Traducerea din limba italiană de
Claudia Albu-Gelli

Selecție texte și prezentare de
Serena Piccoli și Giorgia Monti

Deplâng stingerea confratelui Valeriu Turea

Virgil Mihaiu

Experiența de-o viață mă învață că întotdeauna este loc de mai rău. Astăzi, 10 decembrie 2020, nefericirile acestui an dau impresia unui tăvălug imparabil, făcând-o până și pe senina doamnă Irina Petraș să-mi scrie: „Să sperăm că ajung anului relele în care s'a bălăcit.” Cu parșivitate demnă de cele mai negre scenarii distopice, moartea seceră tot mai amenințător, tot mai aproape. Aflu acum – de la Valeriu Ostafii, ex-consilier al ambasadei Rep. Moldova la Lisabona – că ieri a murit încă unul dintre rarismii sufletiști pe care avusesem șansa să-i cunosc: diplomatul, finul intelectual, insubstituibilul confrate Valeriu Turea. O știre cutremurătoare, ce mă lasă totalmente descumpănit.

În 2010, când abia își luase în primire funcția de ambasador al Republicii Moldova în Portugalia, cordialul diplomat m'a onorat cu o vizită la sediul ICR din Lisabona, exprimându-și disponibilitatea de a colabora cu instituția pe care o conduceam. De la bun început l-am intuit a fi un om de omenie, de o rară noblețe sufletească, atașat valorilor umaniste și patrimoniului de cultură și civilizație specific romanității central-est europene. În scurt timp, Valeriu mi-a devenit nu doar amic de încredere, ci și – din întreg corpul diplomatic prezent la acea oră în capitala lusitană – cel mai activ susținător al acțiunilor desfășurate la ICRL. Am realizat că, spre deosebire de mulți alți colegi de profesiune, el nu era preocupat de promovarea și/sau conservarea propriilor privilegii (inerente unui statut social efemer, dar cu pronunțat potențial de sminteală). Din contra, în exercitarea înaltelor sale atribuțiuni diplomatice, acorda prioritate chestiunilor legate de esența naturii umane, începând de la condițiile de viață ale

numeroasei diaspore basarabene din Portugalia și până la relevarea sensibilității artistice a „latinilor Orientului” în beneficiul publicului lusofon. În tot ceea ce întreprindea, Valeriu Turea etala inteligență, o jovialitate înnăscută, curtoazie, surâzătoare decentă, bonomie, simț al valorii, subtilitate diplomatică, vivacitate spirituală, solitudine, cumpănire, comprehensiune... Cât privește simțul umorului – dispunea de resurse inepuizabile, furnizate de înseși rădăcinile sale moldave. Idem în privința ospitalității: împreună cu distinsa-i soție, Larisa, Valeriu reușise să transplanteze în îndepărtata Portugalia cutumele conviviale pe care le cunoșteam deja din descinderile mele în mediile intelectuale ale Chișinăului.

Bineînțeles că un om cu atâtea calități va fi lăsat amintiri indelebile printre cunoscuții săi. În ceea ce mă privește, orice rememorare a lui Valeriu Turea e generatoare de lumină sufletească. În pofida programului său ultraaglomerat, găsisese timpul să participe la majoritatea acțiunilor ICR Lisabona din anii 2010-2012. Ba chiar, a reușit să ajungă și la restrânsa ceremonie de despărțire, dinaintea repatrierii mele. În imaginile de la eveniment, apare în vecinătatea anglistului clujean Virgil Stanciu, coordonatorul științific al lucrării mele de doctorat.

După terminarea misiunii sale ambasadoriale în 2015, admirabilul om de omenie basarabean a lucrat la ambasada moldavă din București, manifestând același elan în serviciul culturii românofone. Deși programul îi era la fel de încărcat ca întotdeauna, a onorat invitația pe care i-am adresat-o în calitate de director al centrului cultural *Casa do Brasil* și al Bibliotecii de Studii Latino-Americane din Cluj: în data de 7 martie 2018, Valeriu Turea

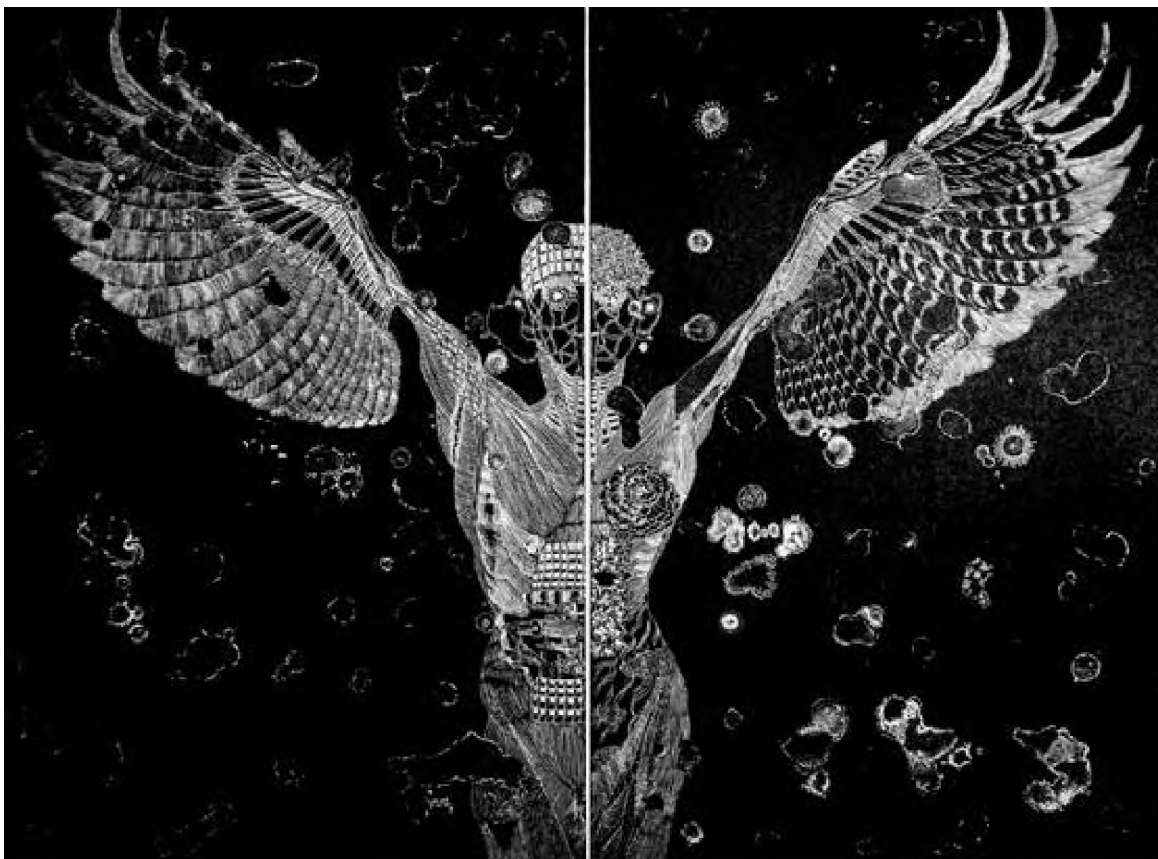


Valeriu Turea

participa la „Inaugurarea Fondului de Carte *Micaela Ghițescu*, în contextul diplomației culturale româno-luso-brazilienă”, pe care am organizat-o la Muzeul Etnografic al Transilvaniei. Pe afiș figurau, de asemenea, istoricul Ioan-Aurel Pop, viitor președinte al Academiei Române, luso-brazilianistul și scriitorul Mihai Zamfir, ex-ambasador al României în Portugalia și Brazilia, și Tudor Sălăgean, directorul Muzeului. Cu aceeași ocazie, domnul Turea și-a prezentat propria expoziție de artă fotografică, intitulată *Portugalia, țara dorului răsare*, cuprinzând frumoase lucrări realizate în perioada mandatului său pe tărâm lusitan. Pe unii dintre concitadini mei prezenți acolo i-a impresionat dorința expresă a oaspetelui de la Chișinău de a se întâlni cu reprezentanții tinerilor basarabeni ce studiau la Cluj. Mie mi se părea a fi ceva cât se poate de firesc, cunoscându-i vocația de a le oferi semenilor clipe de încântare.

Grație ilustrului muzician Anatol Ștefăneț, în ultimele două decenii avui onoarea de a prezenta toate edițiile ante-pandemie ale Festivalului *Ethno Jazz* de la Chișinău. Din 2010 încoace, de câte ori se întâmpla ca Valeriu Turea să fie acasă în perioada când se ținea evenimentul, făcea tot posibilul să asiste cel puțin la câte o gală a fiecărei ediții. Era minunat să-l pot revedea, la fel de vivace și plin de avânt juvenil cum mi se înfățișase în nostalgică metropolă de pe Tejo. De fapt, abia acum conștientizez că eram născuți în același an – 1951, ceea ce face, pentru mine, și mai dificil acceptabilă ideea plecării sale de pe această lume, căreia îi dăruise întreaga sa energie.

Reproduc aci unul din ultimele sale mesaje. Din primăvara anului trecut, când amândoi mai speram că ne-am putea revedea la Festivalul organizat de Anatol și de soția sa, Natalia – pe care același destin malefic, ne-a răpit-o recent. Scria Valeriu, la 29 mai 2020: „Sunt bine sănătos, mulțumesc Domnului. Poate un pic mai bătrân, mai căscat, mai dolofănel, dar cu aceeași nesecată și neogoită dorință de a te vedea și a-ți auzi vocea, tãmadã a sufletului meu. Tãre mã rog sã te pot vedea mãcar în toamnă, la Festival. În rest, îmi aduc aminte de numeroasele, regeștile gesturi de prietenie cu care m'ai înnobilat. Și plâng, plâng, plâng fără lacrimi și fără să mă vadă nimeni... Te cuprind cu mare dor. V.” Regeștile gesturi de amicitie veniseră, de fapt, mai mult din partea sa. Dar – la finalul tragic al exemplarei noastre confraternități – plânsul meu nu-și poate ascunde lacrimile.



Terri Tang (Taiwan)

Androginie hibridă (2014) acvaforte, 50 x 67 cm

Textul lumii și cititorul acestuia

Mircea Moț

Se dedică domnului Radu Ciobanu

Demiurgului și ipostazele sale ocupă un loc important în imaginarul eminescian rămânând deosebit de semnificative pentru felul în care se configurează profunzimea creației lirice a autorului.

Creator al lumii prin rostirea cuvântului în timpul primordial, Demiurgos contemplă propria creație pentru a o susține, și pentru concretizarea acestor ipostaze voi apela în primul rând la poemul *Luceafărul*, cu atât mai mult cu cât despre această poezie s-a spus/scriș totul, dacă nu cumva și ceva pe deasupra.

Dornic să cunoască iubirea, Hyperion îi cere lui Demiurgos să-i schimbe condiția. În răspunsul pe care i-l dă cel numit Părinte, recunoscut ca un creator cu alte cuvinte, Demiurgul este cât se poate de ferm atunci când spune că moartea nu se poate. Ideea apare și într-un alt text eminescian : „Și de-ai muri, iubito, căci contra morții n-are/ Nici Dumnezeu putere... atuncea cu amar/Aș stinge c-o gândire sistemele solare/Aș grămădi din ele o piramidă mare/Puind în ea a vieți-mi frumos mărgăritar”. În schimb, el îi poate oferi celui răsărit din genuni odată cu o întreagă lume numai ceea ce există și ceea ce a fost creat deja. Celelalte nu pot fi decât semne și minuni: „Hyperion, ce din genuni/ Răsai c-o ntreagă lume/ Nu cere semne și minuni/ Care n-au chip și nume”. În imposibilitatea de a-i schimba condiția, creatorul îl lasă pe Hyperion să aleagă, și urmează binecunoscuta ofertă : „Vrei să dau glas acelei guri, / Ca dup-a ei cântare/ Să se ia munții cu păduri/ Și insulele-n mare?// Vrei poate-n faptă să arăți/ Dreptate și tărie?/ Ți-aș da pământul în bucăți/ Să-l faci împărăție.// Îți dau catarg lângă catarg,/ Oștiri spre a străbate/Pământu-n lung și marea-n larg,/ Dar moartea nu se poate...”

De ce, totuși, creatorul nu-i poate oferi o altă condiție lui Hyperion? Răspunsul este dat de un vers semnificativ al poemului eminescian: „Cere-mi cuvântul meu dintâi”. Creația lumii ca operă este manifestarea (o istovire barbiană a cuvântului) logosului, prin gura Demiurgului. Rostit de Demiurgos in illo tempore, cuvântul devine lume și în același timp operă cu o structură deosebit de riguroasă, care-l implică inexorabil și pe Hyperion, în exclusivitate legitimat de operă, apărut odată cu ea, deci el nu poate fi conceput în afara acesteia. Mai mult, și faptul trebuie subliniat, el, Hyperion are un loc fixat în această structură pe care o presupune creatia: „În locul lui venit din cer”.

Până la un punct, Demiurgos creatorul este supus propriei opere ca o creație unică și irepetabilă. Punctul final a fost pus și nimic nu mai poate fi modificat. Într-o singurătate esențială fiind, în absența unui „dublu” al său care să-i permită dialogul, Demiurgos aude doar el

„plânsu-și”, stabilind un convingător dialog cu propria creație.

Dacă Demiurgul, creatorul, nu mai poate schimba propria operă, el are fără îndoială conștiința acesteia. În poezia eminesciană el este cel care citește sau gândește în permanență universul creației sale, pentru a nu o lăsa de fapt să recadă în incret. Contemplând lumea, citind simbolic textul propriei creații („cartea lumii”) creatorul susține creația și statutul acesteia, nelăsând-o să cadă în haos. Realitatea este un gând în gândirea lui, fiindcă, atâta timp cât creația este gândită, ea își păstrează condiția impusă inițial.

Există în poezia lui Eminescu o semnificativă relație între creat și conștiința creației, între contemplat și contemplator. Să ne amintim că în *Luceafărul* haosul înseamnă tocmai absența aceste relații de susținere a existentului, a relației dintre contemplator și un obiect al contemplării, dintre „ochi” și de „văzut” ori dintre o „minte” (rațiune, gândire) care să priceapă și, inevitabil, o lume gândită, obiect al gândirii, cu alte cuvinte o lume „pricepută”. Prin văile chaosului trecând („din a chaosului văi”, adâncuri, genuni, opuse înălțării ca semn al creației), Hyperion ajunge acolo unde „nu-i hotar/ Nici ochi spre a cunoaște/ Și vremea-ncercă în zadar/ Din goluri a se naște”. În *Scrisoarea I*, aceeași relație se concretizează prin raportul dintre minte și o lume care să poată fi pricepută: „N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă” .Sau : „Căci era un întunerice ca o mare fără-o rază/Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază”.

Într-o poezie de tinerețe, *Amicului F.I.*, moartea este echivalentă nu întimplător cu stingerea existentului în mintea lui Dumnezeu: „Dar dacă gândul zilelor mele/ Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,/ Și dacă pentru sufletul meu/ Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:// Voi, când mi-or duce îngerii săi/ Palida-mi umbră în albul munte,/ Să-mi pui cununa pe a mea frunte/ Și să-mi pui lira de căpătâi”. Sensul autentic al lumii este asigurat de amprenta divină. Într-o poezie precum *Mortua est*, moartea iubitei are, fără îndoială, un sens, dar acesta este întors și ateu, prin absența divinului. Dacă toate ipostazele universului creat sunt un reflex al gândirii divine, moartea și dispariția au un semnificativ sens întors, „ateu”, fiind lipsite de suportul gândirii ori al ochiului lui Demiurgos: „La ce?... Oare totul nu e nebunie? /Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?/ Au e sens în lume? Tu chip zâmbitor, / Trăit-ai anume ca astfel să mori?/ De e sens într-asta, e-ntors și ateu / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.”

Mecanismul de susținere a lumii se manifestă uneori prin lectură. Cartea lumii este la Eminescu un text sever, care fixează ceea ce a fost creat oral, prin gura divinității: „Scriș în

cartea vieții este și de veacuri și de stele/Eu să fiu a ta stăpână, tu stăpân vieții mele”. Este un text greu accesibil muritorilor de rând: „În zădar ne batem capul, triste firi vizionare, /Să citim din cartea lumii semne ce noi nu le-am scris/ Potrivim șirul de gânduri pe-o sistemă oarecare,/Măsurăm mașina lumii cu acea măsurătoare/Și gândirile-s fantome, și viața este vis”.

Demiurgul citește „cartea lumii”(consacra-re prin scris a unei creații care, generată oral, primește inevitabil atributele oralității, a cărei figură este, în inconsistența lui, *valul*), ezitând la cifra geniului, care scăpase cuvântului dintâi al creatorului: „Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește /Se-mpiedică la cifra vieții-ți fără-să vrea”(*Povestea magului călător în stele*).

Creatorul devenit cititor comentează cu un ochi critic propria operă, fiindcă are o perspectivă de ansamblu asupra acesteia, spre deosebire de Hyperion, limitat de locul său bine fixat în cer. Opera implică lumini și umbre, de care creatorul este conștient atunci când se referă la oameni: „Tu vrei un om să te socoți,/ Cu ei să te asameni?/ Dar piară oamenii cu toți,/ S-ar naște iarăși oameni.// Ei numai doar durează-n vânt/ Deșerte idealuri -/ Când valuri află un mormânt,/ Răsar în urmă valuri;// Ei doar au stele cu noroc/ Și prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Și nu cunoaștem moarte.// Din sânul vecinului ieri/ Trăiește azi ce moare,/ Un soare de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăși soare;// Părând pe veci a răsări,/ Din urmă moartea-l paște,/ Căci toți se nasc spre a muri/ Și mor spre a se naște”. Chiar intervine, nu pentru a-i schimba opereii configurația, ci pentru a retușa acolo unde este cazul. Cu totul alta devine perspectiva lui Hyperion, creatul, după ce, ca într-o operă modernă, se întâlnește cu creatorul, cu autorul: „El tremură ca alte dăți/ În codri și pe dealuri,/ Călăuzind singurătăți/ De mișcătoare valuri;// Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul/- „Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?// Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”.

Rămâne ispititoare ideea că, rostind Cuvântul și creând lumea, Dumnezeu are abia pe urmă revelația frumuseții și a bunătății propriei creații : „3 Și a zis Dumnezeu : „Să fie lumină !” Și a fost lumină. 4 Și a văzut Dumnezeu lumina că e frumoasă” (*Facerea*, Cap.I, traducere Bartolomeu Anania). Sau: 9 „Și a zis Dumnezeu: „Apele de sub cer să se adune într-o singură adunare și să se arate uscatul!” Și a fost așa: apele de sub cer s’au adunat în adunările lor și s’a arătat uscatul. 10 Și Dumnezeu a numit uscatul „pământ”, iar adunările apelor le-a numit „mări”. Și a văzut Dumnezeu că este bine” (*Facerea*, Cap.I, traducere Bartolomeu Anania).

Relația dintre ochi (ochiul divin) și obiectul privirii (realul, lumea, creatul) nu poate surprinde la autorul *Luceafărului*, care înțelege această relație din perspectiva unei finalități estetice: contemplarea, privirea, lectura legitimează în ultima instanță opera. Fie aceasta chiar lumea însăși!

„Conspirații fără teorii” (I)

Oana Pughineanu

Isteria vaccinării se reia cu succes cu fiecare ocazie și nu este de mirare. Oamenii simt că viața lor poate fi pusă în pericol, prin urmare au datoria de a căuta „adevărul salvator” care nu stă la suprafață. Deși viața lor este pusă în pericol zi de zi, în moduri evidente (poluare, alimente de proastă calitate, lipsa unui sistem sanitar, degradarea sistemului de învățământ etc.) acest lucru nu pare fi de ajuns atunci când, precum în cazul unei pandemii, salvarea devine o „urgență”. Uscinski și Parent au cercetat între 1990 și 2010 conspirațiile citind scrisorile primite la redacția New York Times. În capitoul „Conspiracy Theories Are for Losers”, cercetătorii concluzionează că teoriile conspirației sunt pentru pierzători, pentru cei lipsiți de putere, care își canalizează energia pentru găsirea unor vinovați. O concluzie destul de simplistă pentru vremurile noastre în care, conspirațiile și fake newsurile au devenit o afacere de miliarde pentru companiile social media, iar naturii umane i se adaugă puterea *bots*-urilor. Totuși Uscinski și Parent recunosc în Trump „excepția care confirmă regula”, ascensiunea lui bazându-se pe știrea falsă, cercetătorii vorbind despre un nou tip de conspirație, „conspiracy without theory” care se bazează pe simpla repetiție a unor afirmații fără nici o bază. Ele nu au ca scop „explicația” unor evenimente, ci doar delegitimarea opozanților sau a guvernelor și instituțiilor. În 2018 un studiu masiv care a urmărit traiectoria știrilor false timp de 10 ani pe Twitter publicat în Science (*The spread of true and false news online*) arată însă că excepția a devenit regula, deoarece oamenii „aproape preferă” să posteze știrile false. Ele au șansa de a fi repostate în proporție de 70%. O știre falsă ajunge să fie văzută de 1500 de oameni de 6 ori mai repede decât una adevărată. Deci, cu bună știință sau nu, un utilizator care va căuta să devină vizibil

pe rețelele sociale nu va avea mult succes cu adevărul (care mai nou se numește fact-check și sălășluiește și el pe websiteuri). A căuta adevărul pe internet seamănă cu încercarea de a tăia capetele hidrei mai rapid decât pot ele să crească.

Adevărului îi lipsește calitatea de bază pentru a supraviețui pe net: rapiditatea, caracterul aproape instantaneu al apariției sale. În cazul vaccinurilor acest lucru este evident. În timp ce vaccinurile s-au dezvoltat pe parcursul a mai mult de două secole, conexiunea lor cu 5G-ul se poate realiza instantaneu. Deși tehnologia mARN este studiată de 30 de ani, ea este „nouă” în măsura în care jurnaliștii au auzit abia acum de ea. Primul vaccin a fost realizat cu succes în 1796 de către Edward Jenner, „un medic de țară” care îngrijea familiile fermierilor. Dar „vaccinarea” în lipsa cunoașterii agentului care provoacă variola nu este nouă. Anglia a fost prima care să aplice „variolarea” sau „altoirea” (o vaccinare rudimentară dar eficientă) care se folosea în Imperiul Otoman și China. „În 1713, dr. Emmanuel Timoni, medicul ambasadei Angliei la Constantinopol trimite către Societatea Reglă un raport cu privire la variolare, iar interesul stârnit este atât de mare, încât academia solicită de urgență informații suplimentare din Turcia” (*Povestiri despre epidemii și vaccinuri*, Alexandru Toma Pătrașcu). Variolarea devine larg practică după ce „excentrică” Lady Mary Woertely Montagru (și ea soție de ambasador al Angliei în Imperiul Otoman) își variolează copilul cu succes. Variolarea se folosea și în China („se spărgeau bubele deja coapte ale cuiva peste care a dat vărsatul și ștergând acea materie cu un pic de vată, pe care o ține într-o cutie închisă și apoi o bagă în nările celor pe care vor să-i infecteze”). Metoda din Imperiul Otoman era deschiderea unei vene „cu un ac mare” după care se pune

pe venă „atâta puroi cât se ia pe vârful acului”. La noi, doctorului Constantin (Constantinache) Caracaș, fondatorul spitalului Filantropia din București răspândește vaccinarea „în toate clasele poporului”, căci „altoirea se făcea numai în clasa boierească”. În plus, „Comitetul Carantinelor emite la începutul anului 1835, cu aprobarea domnitorului Alexandru Dimitru Ghica un regulament ce prevede obligativitatea predării meșteșugului vaccinaristului elevilor din seminariile teologice”. După intense campanii de vaccinare în întreaga lume, variola este declarată dispărută în 8 mai 1980. Se estimează că în secolul XX au murit 300 milioane de oameni.

Am găsit toate aceste informații și multe altele despre felul în care funcționează vaccinurile citind cartea lui Alexandru Toma Pătrașcu. Oricâte tweet-uri sau postări facebook aș citi, ele nu pot însuma și nici pe departe sintetiza informațiile așa cum o face o carte (în cazul de față 320 de pagini, fără să includ notele), iar cartea oricât de concisă ar fi nu va putea niciodată atinge dimensiunea și rapiditatea de glonț a unui tweet. Cartea se adresează „omului obișnuit, interesat de subiectul vaccinării, dar care nu are cunoștințe bogate în acest domeniu”. Dacă aș dori să află și mai multe, cu siguranță, aș găsi sute de articole la o simplă căutare cu google, dar m-aș lovi de bariera lipsei de cunoaștere în acest domeniu. Tocmai această barieră este ușor de străpuns de către orice conspirație, cu sau fără teorie. Majoritatea timpului oamenii acceptă și se bazează pe informații pe care nu le pot verifica. Majoritatea dintre noi nu știm nimic despre fabricarea lucrurilor pe care le folosim zi de zi (cum ne-am descurca dacă brusc ar trebui să trăim înconjurați și ajutați doar de lucrurile pe care le putem produce singuri în condițiile în care o pană de curent de câteva minute ne aruncă în panica de a fi „deconectați de la deviceuri”?). Sunt întrebări logice, dar nu le mai punem deoarece ne-am născut în „tehnosferă”. Problemele apar la punctul de întâlnire între această tehnosferă și propriile noastre limite (psihologice, gnoseologice) care au devenit acum produsul de bază al „economiei atenției”.

teatru

Crocodilul Tennessee Williams

Alexandru Jurcan

Vedem/citim piese, dar rareori ne imaginăm culisele scriiturii, viața particulară a autorului aplaudat în seara premierei. Iată un volum masiv, adică jurnalul lui Tennessee Williams, tradus de Antoaneta Ralian la Editura Art, 2018 (*Memoriile unui bătrân crocodil*). A început să scrie prin 1975 aceste amintiri, el, dramaturgul laureat al Premiului Pulitzer. Acrescut în St. Louis, cu un tată alcoolic, o soră atinsă de schizofrenie, cu mama Edwina, atașat de bunici. După cursuri de jurnalism, începe să scrie. Nopti albe cu țigări și cafea. Mai este până la *Menajeria de sticlă*, *Un tramvai numit dorință*, *Pisica pe acoperișul fierbinte*, *Camino Real*, *Trenul de lapte nu mai oprește aici*, *Primăvara la Roma a doamnei Stone* etc. Între timp își descoperă homosexuali-

tatea. Se droghează, bea, e bolnav. Hoteluri diverse, premiere, călătorii, amanți de-o seară, crize de isterie. Se îndrăgostește de Frank Merlo, iar după moartea acestuia cade într-o lungă depresie. O mută pe sora Rose într-o instituție privată. Moare la 71 de ani, inhalând un capac de plastic de la o sticlă de spray nazal sau... dar ce mai contează??

Mi-amintesc că în 1975 vedeam la Teatrul Național Cluj piesa *Un tramvai numit dorință*, în regia lui Victor Tudor Popa, cu Silvia Ghelan în rolul Blanche. Tot Silvia Ghelan (a murit în 2019 la 95 de ani) a fost Amanda în *Menajeria de sticlă*, dar și doamna Goforth în *Trenul de lapte nu mai oprește aici*. Nicolae Carandino nota despre actrița că prezența ei se manifesta prin „imponderabilele unei personalități luminate dinăuntru”, iar

Justin Ceuca îi remarca profilul de efigie greacă, cu ținuta dreaptă, păstrând „ceva ascuns, nedescoperit, care formează misterul existenței ei, al alchimiei sale”.

Prin 1976 apărea cartea *Teatru și mit* de Maria Vodă Căpușan, unde Tennessee Williams e bine punctat, referitor la restructurarea timpului dramatic, adică „știe să uzeze din plin de virtuțile povestirii tradiționale în teatru”, dar și de fluxul procesului de aducere aminte, încât scenele „apar centrate într-un punct nodal”.

Cartea de memorii a lui Tennessee Williams se citește cu stupefacție, uimire, curiozitate. Intuim sinceritatea debordantă, fără ascunzișuri abile. Cunoaște mari personalități, face plimbări prin țări exotice. E ajutat mereu de Elia Kazan, petrece o vară cu Carson Mc Cullers, cinează cu Marlon Brando, Greta Garbo, Truman Capote, Gore Vidal, Anna Magnani..., adică *toată floarea cea vestită...*, vorba poetului. Știe că „o înaltă poziție în viață nu poate fi dobândită decât prin puterea de a supraviețui experiențelor odioase ale existenței, cu calm și eleganță”.

În final, e bine să reflectăm la ce spunea Williams, că „Dumnezeu nu vine când îl chemi, dar întotdeauna vine la timp”.

„Lumea este paradisul zeilor; asta vreau eu să pictez!”

Silvia Suci

Auguste Renoir (1841-1919) și-a petrecut copilăria la Paris, locuind nu departe de Muzeul Luvru, pe care îl vizita adeseori și unde obișnuia să facă copii după lucrările expuse. Preferații lui erau Fragonard, Watteau, iar dintre pictorii de la Fontainebleau îi aprecia pe Eugène Delacroix, Théodore Rousseau, Jean-François Daubigny, iar pe Camille Corot îl considera cel mai bun. De altfel, Corot a schimbat total genul picturii franceze de peisaj: lucrările sale se disting printr-o libertate de tratare a subiectului și prin plasticitate, efectele luminii transpuse pe pânză fiind obținute din observarea peliculei atmosferice din timpul sesiunilor de pictură în *plein-air*, în pădurea Fontainebleau. Influența lui asupra picturii impresionistilor – mai ales asupra lui Auguste Renoir și Claude Monet – este de netăgăduit.

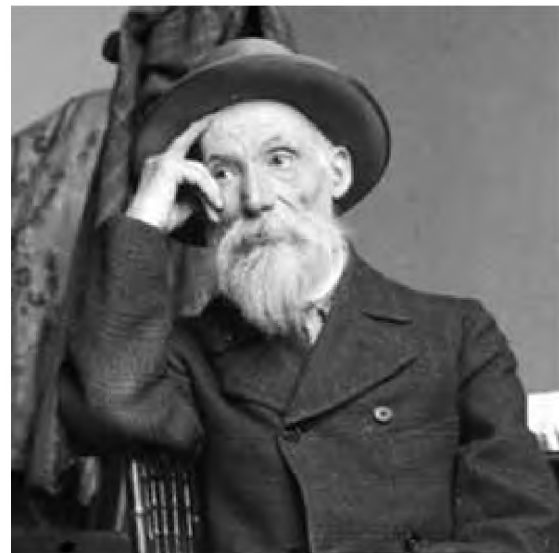
Auguste Renoir și-a manifestat dorința de a fi pictor încă de copil (desena adesea portretele membrilor familiei), și a lucrat în diferite ateliere: după o perioadă de ucenicie pe lângă argintarul David, a lucrat în atelierul fraților Lévy pictând portretele istorice de pe porțelanuri și, ulterior, evantaie și paravane; a pictat sute de portrete ale Mariei Antoaneta, temă foarte apreciată de clientela magazinului.

Mai târziu, a zugrăvit vreo 20 de cafenele, pictând pe plafoanele lor fie o Venus în valuri, inspirată de Veronese, fie un personaj al lui François Boucher, sau divinități și simboluri care stârneau admirația privitorilor. Pictura lui a avut așa mare succes încât arhitectul Teatrului Folies Bergères l-a invitat să facă decorațiile

acestuia; însă acest proiect presupunea angajarea unei echipe și închirierea schelelor, iar Auguste Renoir nu dispunea de banii necesari pentru o lucrare de așa anvergură. În plus, îi plăcea să lucreze singur: „Nu îmi pare rău. Ar fi trebuit să-i las și pe alții să picteze, iar eu dezvoltasem deja mania lucrului independent”¹.

Când lucra la aceste proiecte, Renoir avea douăzeci de ani și avea un singur vis: să ajungă pictor. Cu banii strânși, a reușit să se întrețină și să studieze desenul; dorea mai ales să aprofundeze desenul după figură. A pictat o vreme la Școala liberă de pictură a lui Charles Gleyre, pictor elvețian stabilit la Paris, care a preluat atelierul lui Paul Delaroche. Atelierul lui Gleyre era cel mai cunoscut din Paris și acolo îi întâlnește pe Claude Monet, Alfred Sisley, Whistler și pe românul Nicolae Grigorescu, aflat în capitala Franței din toamna anului 1861.² O prietenie strânsă îl leagă pe Auguste Renoir de Claude Monet, Alfred Sisley și Frédéric Bazille; Bazille dispunea de mijloace financiare datorită averii tatălui său și îi invită pe Renoir și Sisley să locuiască și să lucreze în casa lui din strada Visconti. Renoir o împărțea cu Claude Monet, iar acesta aducea comenzi: pentru un portret primeau 50 de franci. Nu erau bani foarte mulți, dar le ajungeau să plătească atelierul, modelele și lemnele pentru sobă. Renoir și-l amintește pe Monet elegant dintotdeauna, chiar și când erau săraci: „Nu avea un ban în buzunar, dar purta cămăși cu dantelă la încheietură”³ și îi frecventa pe cei mai scumpi croitori parizieni.

În 1862, Auguste Renoir a fost admis la



Auguste Renoir

Academia de Arte Frumoase din Paris. În 1863, a expus la Salonul Oficial lucrarea „Esmeralda dansând” și a fost admis și la Saloanele din 1865, 1867 și 1870, dar respins de la această manifestare în anii următori. Din 1874 începe să expună la expozițiile impresionistilor, Renoir fiind o figură marcantă a grupului. Cele două lucrări reprezentând femei la scăldat par a fi realizate de doi pictori complet diferiți. Prima (1884-1887) marchează finalul perioadei *ingresque*, când pictorul a fost puternic influențat de Auguste Dominique Ingres (1780-1867) și de Renașterea italiană, în urma vizitei pe care o face în Italia, în 1879. Tușa este lisă, contururile sunt ferme și doar peisajul îndepărtat ne face să ne gândim la impresionism. Cea de-a doua lucrare (1901-1902) se integrază perfect în curentul impresionist, pe care pictorul l-a promovat puternic împreună cu prietenii săi artiști. Surprinde aici „tușa blândă și strălucitoare care persista de obicei în jurul siluetei voluptoase de blonde”⁴.

La fel ca și în cazul altor impresionisti, lucrările lui Renoir au avut la început un succes redus în rândul publicului contemporan. Negustorul Ambroise Vollard povestește o întâmplare interesantă legată de un nud realizat de Auguste Renoir, pentru care ceruse 250 de franci („Nud în lumina apusului de soare”). Ambroise Vollard nu a obținut prețul cerut și a cerut 400 de franci, iar interlocutorul lui i-a răspuns: „Dacă-ăș avea patru sute de franci de prisos aș cumpăra pânza asta numai ca s-o pun pe foc în fața dumată, atât de mult mă doare să-l văd pe Renoir reprezentat de un nud atât de prost desenat”⁵. Vollard a reușit să vândă lucrarea (altui colecționar, bineînțeles); în 1910, Auguste Rodin a cumpărat lucrarea de la Galeria „Bernheim Jeune” pentru 20.000 de franci.⁶

Lucrarea „Nud în lumina apusului de soare” datează din perioada în care Auguste Renoir era fidel tehnicilor de pictură ale lui Auguste Dominique Ingres și Rafael Sanzio, acordând atenție liniei și contururilor. Tratat ca o schiță, nudul dovedește calități sculpturale distincte, straturile transparente de culoare formând un fel de halou, o aură în jurul corpului voluptos al tinerei. În prezent, lucrarea face parte din patrimoniul Muzeului Rodin. Auguste Rodin îi considera pe Renoir și pe Van Gogh cei mai buni pictori contemporani.



Auguste Renoir

Femei la scăldat (1901-1902). Musée Renoir. Cagnes-sur-Mer



Auguste Renoir *Nud în lumina apusului de soare* (cca. 1880), ulei pe pânză, 81,4 x 64,9 cm
Musée Rodin. Paris

Portretist desăvârșit, Renoir a realizat portretele membrilor familiei, ale unor prieteni artiști (Alfred Sisley, Berthe Morisot, Frédéric Bazile, Claude Monet, Paul Cézanne, Édouard Manet, Camille Pissarro) și colecționari care au înțeles și au dat credit picturii impresionistilor și au sprijinit „cauza” lor: Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard, Victor Chocquet, Eugène Murer, Maurice Gagnat, Doamna Georges Charpentier cu copiii. Prințul George Bibescu a fost unul dintre cei mai apropiați prieteni și susținători ai lui Auguste Renoir, în colecția sa regăsindu-se mai multe lucrări ale pictorului.⁷

Datorită durerilor cauzate de reumatism și a unei paralizii parțiale, Renoir a cumpărat o casă la Cagnes-sur-Mer, lângă Nisa, unde a lucrat până la sfârșitul vieții. Nu îi plăcea să fie numit „artist”, numindu-se chiar el „muncitor pictor”⁸.

Note

- 1 Jean Renoir, *Renoir, my Father*, Mercury House, San Francisco, 1962, pp. 90-91.
- 2 Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Editura Tineretului, București, 1959, p. 64.
- 3 Jean Renoir, *op.cit.*, p. 102.
- 4 Julien Bell, *Oglinda lumii. O nouă istorie a artei*, Vellant, București, 2007, p. 340.
- 5 Ambroise Vollard, *op.cit.*, p. 32.
- 6 Rebecca Rabinow (ed.), Douglas W. Druick, Ann Dumas, Gloria Groom, Anne Roquebert, Gary Tinterow, *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde*, Metropolitan Museum of Art New York, Art Institute of Chicago, Musée d'Orsay Paris, 2006, catalog expozițional, p. 6, https://books.google.ro/books?id=B6lTCCBSZuoC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, accesat la 15 aprilie 2020.
- 7 Jean Renoir, *op.cit.*, p. 108-109.
- 8 *Ibidem*, p. 34.

Tribuna Graphic on-line. Hong Kong și Taiwan

Taiwaneze, o autoritate în domeniu, a făcut o selecție reprezentativă pentru expoziția *Tribuna Graphic 2020*. Taipei este un important centru artistic în Orientul Îndepărtat, găzduind încă din anii '80 o biennială internațională de gravură și desen, care stă la baza recunoașterii internaționale a artei taiwaneze. Această manifestare eclipsează multe din numeroasele expoziții periodice chinezești.

Din catalogul apărut la *Editura Tribuna* aflăm informații inedite și utile, precizări esențiale, grație textelor celor doi artiști implicați în acest proiect, o incursiune într-o lume parțial explorată și mai puțin cunoscută lumii occidentale. Selecția atentă și profesionistă făcută de profesorul Liao Shiou-Ping evidențiază tinerele speranțe alături de nume consacrate ale graficii taiwaneze cum ar fi: Ming-Feng Hsu, Chun-Yuan Huang, Shu-Ching Huang, Cheng-Hui Lai și Wen-Pi Tien. Textul lui Eddie Lui, mai subiectiv, pune accentul, pe dezvoltarea unor centre artistice din Hong Kong la care a fost un personaj activ.

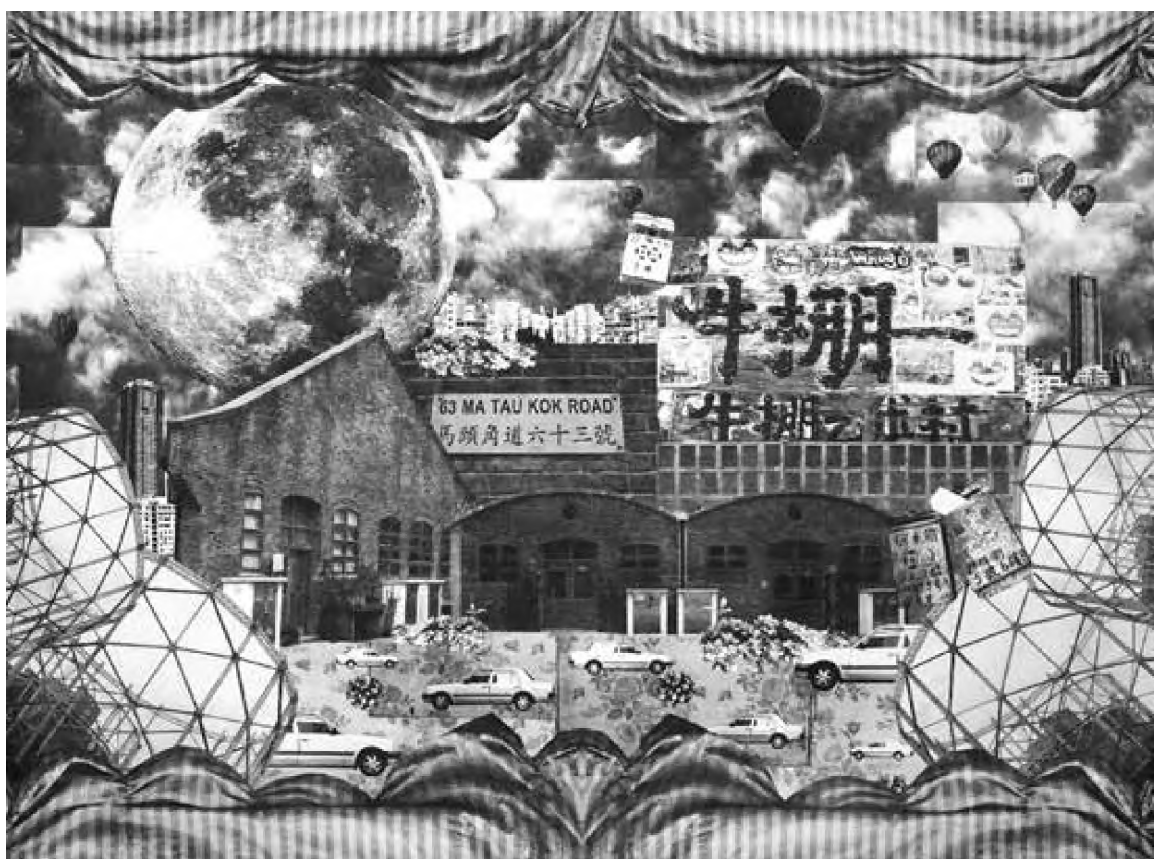
Fiind întrerupte legăturile poștale cu Taiwan, din cauza restricțiilor determinate de COVID 19, expoziția a suferit o modificare regretabilă asemenea multor expoziții din lumea întreagă, bucurându-se, totuși, de o prezentare on-line în pagina web a muzeului de Artă Cluj-Napoca: <https://www.macluj.ro/exhibitions/tribuna-graphic-2020>. Această prezentare virtuală este o mărturie palidă dar evidentă, pentru cunoscători, a grandorii unei expoziții reale, publicul clujean fiind privat de data asta

de satisfacția contactului direct cu opera de artă cum a fost obișnuit la edițiile precedente.

Importanța expoziției era motivată. Pentru prima oară un centru cultural european, un muzeu proaspăt renovat a fost pregătit să acorde spațiu expozițional unei prezentări ample și semnificative a două centre de forță, a două reperi ale artei orientale: Hong Kong și Taiwan, prezentate independent de grafica chineză, fără a neglija filiația culturală chineză evidentă. Expoziția este o inedită punere în scenă a tehnicilor tradiționale, a noilor cuceriri tehnice de imprimare, dar și a inovațiilor artistice personale, a mixajului. Sunt lucrări realizate în acvaforte, acvatinta, xilogravură monocromă sau cu ajutorul a mai multe plăci, litografie tradițională sau pe placă de lemn, serigrafie, cianotipe, fotopolimer, ofset, colografie, monotipie și imprimarea digitală pe hârtie specială. Asemenea edițiilor speciale și conform programului prestabilit, *Tribuna Graphic* are ca principal scop prezentarea unei largi palete de stiluri, tehnici, viziuni artistice fără restricții.

Expoziția din acest an este a treia manifestare cu caracter antologic, prezentând o anumită zonă geografică, având valoare deosebită, simbolică, determinantă. În 2011 a fost o primă expoziție dedicată graficii poloneze, un omagiu adus unui centru vizionar pentru dezvoltarea și, mai ales, evidențierea graficii contemporane prin intermediul *Bienalei de la Cracovia*, devenită trienală din anii '90. În 2016, cu un efort susținut și un sprijin deosebit din partea niponă, *Tribuna Graphic* a adus pe simezele Muzeului de Artă din Cluj-Napoca o amplă expoziție japoneză, fiind prezenți cei mai de seamă artiști activi în domeniul graficii de multiplicare.

Chiar dacă expoziția actuală nu poate fi vizitată, cu siguranță catalogul va rămâne o prețioasă mărturie cu valoare bibliografică pentru grafica contemporană din Hong Kong și Taiwan.



Peggy Pu-Leng Chan (Hong Kong)

Cattle Depot și strada Treisprezece (2012), cianotipie, 42 x 59 cm

sumar

eveniment		
Andrei Marga: <i>Cunoaștere și reflexivitate</i>		2
editorial		
Mircea Arman Capacitatea imaginativă apriorică și imaginativul poetic rațional aprioric ca noțiuni opuse imaginarului și imaginației		3
eseu		
Radu Bagdasar Agregări pe verticală – academiile		5
Christian Crăciun Anatomia și fiziologia lui A		7
Iulian Cătălău Scurtă perspectivă asupra realismului socialist în literatura română postbelică		9
filosofie		
Viorel Igna Imnele Sfintei Treimi, corolar al operei teologice a lui Marius Victorinus (V)		12
Vasile Zecheru Pitagoreicii și <i>Collegia fabrorum</i>		14
diagnoze		
Andrei Marga Destinul temelor lui Donald Trump		16
cărți în actualitate		
Adrian Lesenciuc Poemele ascensiunii		18
Menuț Maximilian Gânduri pe kontrasens în vreme de coronavirus		19
Alexandru Sfârlea „E-o pulbere aliniată/ Înspre Nord”		20
Ioan-Pavel Azap „Nu noaptea vine, eu mă-ndrept spre ea!”		20
comentarii		
Gheorghe Glodeanu O nouă ediție Aron Cotruș		21
Ionuț Țene Poetul umbrei de chihlimbar		22
cartea străină		
Ștefan Manasia Lumea, mod de întrebuițare sau ultimul inel din memorialul knausgărdian		23
proza		
Ormeny Francisc Archaeotherium		24
heraldica		
Nicolae Iuga Despre voievozii maramureșeni Dragoș și Bogdan, câteva chestiuni de ordin heraldic		26
social		
Ani Bradea Lecțiile neînvățate ale istoriei		28
traduceri		
Mario Benedetti Poezie italiană contemporană		30
in memoriam		
Virgil Mihaiu Deplâng stingerea confratelui Valeriu Turea		31
însemnări din La Mancha		
Mircea Moț Textul lumii și cititorul acestuia		32
showmustgoon		
Oana Pughineanu „Conspirații fără teorii” (I)		33
teatru		
Alexandru Jurcan Crocodilul Tennessee Williams		33
simeze		
Silvia Suci „Lumea este paradisul zeilor; asta vreau eu să pictez!”		34
plastica		
Ovidiu Petca Tribuna Graphic on-line Hong Kong și Taiwan		36

plastica

Tribuna Graphic on-line Hong Kong și Taiwan

Ovidiu Petca

Hong Kong: Peggy Pui-Leng Chan, Tai-Fu Chung, Norman de Brackinghe, Michelle Kuen Suet Fung, Emily Hung, King-Ting Lam, Steven Woon-Cheong Lam, Ka-Chun Jay Lau
Taiwan: Hua-Chun Chen, Louis Yu-Ju Chen, Yung-Chin Chen, Chih-Hsuan Chiang, Chi-Chang Hsieh, Ming-Feng Hsu, Chun-Yuan Huang, Shu-Ching Huang, Hyun-Jin Kim, Sing-Tong Ko, Cheng-Hui Lai, Debbie Pea-Chian Lee, Shu-Chuan Lee, Meng-Ling Liao, Ren-Hsin Lin, Yu-Fang Liu, Meng-Yao Pan, Terri Tang, Wen-Pi Tien, Meng-Hsia Tsai, Yu-Chi Wang, Wen-Yu Yang



Chun-Yuan Huang (Taiwan)

Abundența Fericirii (2018), serigrafie, 45 x 45 cm

Expozițiile internaționale *Tribuna Graphic* au demarat în 2010, continuând apoi ca activitate anuală a *Tribunei*, cu scopul de a promova grafica de calitate din lumea întreagă.

Prezenta expoziție a graficienilor din Hong Kong și Taiwan a fost una cu cel mai lung timp de pregătire, dezbateri și dialog. Propunerea incitantă a venit din partea lui Eddie Lui, invitat, expozant și prezent la vernisajele din 2018 și 2019. Cunoscut pictor, grafician, curator și director pentru Hong Kong a *Federației Artiștilor din Asia*, Eddie Lui cutreieră lumea neîncetat, fiind prezent la marile evenimente artistice,

realizând contacte pentru a promova artiștii din Hong Kong.

În 2019, proiectul nostru a suferit o amănare, fiind în pregătire o expoziție jubiliară: *un deceniu de Tribuna Graphic*, cu invitați de seamă, printre care se afla Liao Shiou-Ping, decanul de vârstă al graficii taiwaneze, curator pentru partea taiwaneză în expoziția actuală, respectat de breasla sa, cu o putere decizională covârșitoare. Fiind directorul *Centrului Internațional de Grafică din Taiwan al Universității Naționale*

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).

