

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:

Constantin Cioc

*Haina de piatră (2017)*ulei pe pânză, 150 x 150 cm
detaliu

www.clujtourism.ro

**Dante Alighieri 700
Imaginativul poetic
dantesc (I)**

Semnificațiile apariției acestei femei au fost interpretate în multiple feluri, precum și rolurile simbolice acordate de comentarii lui Dante. Edward Moore,⁹ a sintetizat principalele interpretări ale acestui personaj. După el Beatrice ar reprezenta: înțelepciunea, împăratul, Biserica ideală, Femeia ideală, Gîndirea-verb sau *Intellectus agens*. Nu vom insista aici asupra tuturor acestor interpretări, care mai de care mai exotice, teologice, pythagoreice, etc., care nu duc, în nici un caz, la o mai bună înțelegere a operei în discuție și care au fost analizate de Etienne Gilson, în lucrarea citată, istoricul francez demonstrîndu-le, de altfel, lipsa de fundament.

De ce a luat Dante o femeie drept ghid al lui în *Paradis* nu este, după opinia noastră, o sarcină grea de demonstrat pentru comentatorul operei sale. Se știe, în epocă, era un obicei bine statuat ca un cavaler să lupte sub flamura unei doamne. Acest simbol arăta iubirea pură pe care cavalerul o ducea în luptă întru apărarea adevăratei credințe. Să nu uităm că pentru Evul Mediu idealul de umanitate era cavalerul, erou și sfînt, totodată. Mai mult, încă trubadurii și menestrelii au făurit poemele lor avînd drept inspirație centrală o doamnă al cărei nume nu era niciodată dezvăluit, ci doar simbolizat, cum se vede la un Lafranc Cigala, Aimeri de Belenoi sau Uc de Saint-Cyr. Problema, în fond, nu era dacă această doamnă avea o existență reală sau nu, ci mai degrabă ceea ce simboliza ea. Așadar, nu importă dacă Beatrice Portinari ca persoană fizică este sau nu modelul lui Dante, ci ceea ce a făcut el din ea sau, mai degrabă, de ce a făcut-o. În fond, procedeul este unul obișnuit pentru Dante, el procedînd similar cu personajele din *Înfern*, ce nu erau decît oameni a căror existență istorică este indubitabilă. Luînd-o pe Beatrice drept ghid în *Paradis*, Dante nu a făcut altceva decît să adopte o figură de stil generală pe atunci, a modului de a concepe rolul ideal al unei femei ideale, transformînd-o în ghid celest, datorită unei iubiri absolute, pure.

Francesco de Sanctis, în *Storia de la letteratura italiana*¹⁰, arată că în contextul *Divinei Comedii*, Dante este *sufletul*, Virgiliu *rațiunea* și Beatrice *Grația divină*. Tot el spune că abandonarea lui Virgiliu de către Dante la porțile *Paradisului* se datorează faptului că aici misiunea păgînismului se încheie; Beatrice simbolizînd misiunea noii doctrine, cea a creștinismului, de aceea aparițiile care populează *Paradisul* sînt doar figuri de sfinți, patriarhi, profeți, evangheliști și apostoli. Persistă totuși o întrebare: dacă lucrurile stau așa, de ce nu apar aici drept ghizi ai lui Dante figuri emblematice ale filosofiei creștinismului cum au fost Albert cel Mare, Thoma din Aquino sau Bonaventura și este, totuși, preferată Beatrice? Nu putem răspunde la o atare întrebare, dar vom încerca, totuși, să relevăm construcția arhitectonică a *Divinei Comedii*. Pentru a ieși din acest adevărat labirint al lui Dedal, va trebui să găsim un fir al Ariadnei, pe care să-l urmărim constant.

Vom lua drept fir călăuzitor însăși afirmația lui Dante, în scrisoarea adresată lui Can Grande de la Scala, prin care îi dedică *Paradisul*: „sensul acestei opere nu este simplu, ci se poate numi polisemantic - *istius operis non est simplex sensus immo dici potest polysemnum*”¹¹ Dante crede, așa cum apare

destul de clar în *II Convivio*, lucrare începută de Dante în 1304 dar rămasă neterminată, și cum apare încă în scrisoarea către Can Grande, că o operă literară are *patru sensuri* care se luminează reciproc: *literal, alegoric, moral și anagogic*. Să dezvoltăm puțin această concepție și să luminăm, pe cît posibil, mecanismul ei interior ajutîndu-ne atît de mai sus amintita lucrare a lui Dante cît și de studiul lui Anton Dumitriu din *Eseuri*¹² pe care l-am mai utilizat și urmat în abordarea poemului dantesc.

Sensul literal este, după Dante, acela care nu se extinde dincolo de cuvintele întrebunțate. În cazul *Divinei Comedii*, povestirea propriu-zisă a călătoriei inițiatice prin cele trei etape ale desăvîșirii umane: *Înfern*, *Purgatoriu*, *Paradis*.

Sensul alegoric este acela în care un adevăr se ascunde sub o minciună frumoasă - fabula. Dante îl dă exemplul pe Ovidiu cînd spune că Orfeu făcea prin cîntul său ca fiarele, arborii și stîncile să se miște, punînd în valoare puterea pe care o are instrumentul vocii pentru a face ca cei lipsiți de harul științei și artei poetice să se supună voinței lui Orfeu. În felul acesta, alegoric, putem admite că Virgiliu simbolizează *rațiunea luminată de filozofie* iar Beatrice *rațiunea divină*.

Sensul moral este acela prin care o operă literară se face utilă cititorului. În *Divina Comedie* sensul moral constă în avertismentul și îndemnul făcut omului de a ieși din păcat.

Sensul anagogic - de la grecescul *anagoge* care înseamnă acțiunea de a ridica sufletul spre lucrurile înalte, de unde și înțelesul de *sens înalt spiritual* - este un suprasens, adică un sens suprapus. Dante dă exemplul profetului care spune că la ieșirea din Egipt „Iudeea a fost făcută sfîntă și liberă”. Sensul literar este clar, însă în sens anagogic această propoziție ar însemna că „la ieșirea sufletului din păcat el a devenit sfînt și liber”, așa cum se întîmplă și în *Paradisul* dantesc (A. Dumitriu).

De remarcat faptul că Dante avertizează asupra faptului că deși sunt uneori complementare, aceste sensuri sunt în esența lor distincte și acest fapt trebuie menținut tot timpul.

Note

- 1 Dante, *Divina comedie*, *Înfernul*, I, 1., trad. G. Coșbuc, pref. R. Ortiz
- 2 *Biblia, Isaia*, XXXVIII, 10.
- 3 Dante, *Înfernul*, III, 36.
- 4 E. Thomas, *Op. cit.*, Paris, 1879.
- 5 E. Gilson, *Op. cit.*, ed. a III - a, J. Vrin, Paris, 1972, p. 65.
- 6 A. Balaci, *Op. cit.*, Buc. E.P.L., 1969, p. 27.
- 7 Apud, A. Dumitriu, *Eseuri*, Eminescu, Buc. 1986. p.602-628.
- 8 Apud, A. Dumitriu, *Op. Cit.*, loc cit. *Dealul fel, eseul lui Anton Dumitriu asupra lui Dante va influența puternic viziunea noastră asupra poetului florentin*.
- 9 Cf., E. Moore, *Studies in Dante*, II, Calderon Press, Oxford, 1899, p., 79-151.
- 10 Fr. de Sanctis, *Op. cit.*, I, p. 148.
- 11 Cf. A. Dumitriu, *Op. cit.*, loc. cit.
- 12 A. Dumitriu, *Op. cit.*, Eminescu, Buc., p. 602 - 627.

Dante Alighieri 700

Imaginativul poietic dantesc (I)

Mircea Arman

Analiza care va urma va atinge un punct nevralgic, de cotitură, al culturii europene și ea va face referire la Dante Alighieri care, în opinia noastră, marchează sfârșitul, apogeul, celor o mie de ani de exercițiu logic scolastic și începutul Renașterii, zorii epocii moderne. Chiar dacă sub raport istoric această situație ar putea fi considerată oarecum forțată, din punct de vedere al decantării esenței sensului de ființă ea pare perfect îndreptățită.

Dante vine în cultura europeană, în poezia ei, cu toate esențele culturii antice și cu noutatea dantelăriei produse cu atita migală în mănăstirile și școlile medievale europene de la Ioan Scotus Eriugena pînă la Duns Scotus, Albert cel Mare, Thomas din Aquino sau William Ockham. Pe de altă parte, am ales opera dantescă tocmai datorită faptului că ea servește cel mai bine ideii lucrării de față, după care, singur, poetul are acces la esențele divine, filosofia și știința venind a prelucra aceste esențe și a le aduce la înțelegerea discursivității, la obiectivarea lor în sistem. Dante, ca și poezii antichității, și ca toți cei ce au rostit esențial ființa, vede poezia ca pe un instrument al cunoașterii și nu ca pe o artă, în sensul înțelesului vechi al ei, cel de meșteșug. Poezia, dincolo de manieră sau artifice, este un mod de cunoaștere, un soi special de gnoseologie - termenul este cu adevărat forțat în acest context - dar ca modalitate de acces și revelare a ființei ea este *ontologie*. Dar asta se întâmplă atunci și numai atunci cînd poetul își găsește rolul său autentic, cînd exprimă ființa, cînd are acces la cele divine. Acest lucru se întâmplă însă foarte rar și numai în acele momente în care îi este dat omului să se apropie de divinitate, pe cît îi stă lui în putință, respectiv atunci cînd omul ajunge să exploateze creator imaginativul poietic rațional aprioric.

În *Divina comedie*, Dante ne spune, că:

„Pe cînd e omu-n miezul vieții lui
m-aflam într-o pădure - ntunecată,
că dreapta mea cărare mi-o pierdui”

(vom folosi peste tot traducerea lui G. Coșbuc)¹

Expresia *pădure întunecată* a suscitat multe comentarii, majoritatea oprindu-se la sensul de păcat originar, de păcate obscure ale lumii pămîntești. Cu toate că această interpretare pare oarecum extrasă din contextul epocii, după unele calcule poemul ar fi început să fie redactat în lunile martie - aprilie 1300, metafora dantescă pune, în fapt, problema că omul trăiește în pădurea obscură a iluziilor, a aparențelor, care chiar atunci cînd apar atrăgătoare nu duc decît la fals, la învăluirea - tema vălului a făcut carieră în epocă - și ascunderea adevărului atîta vreme cît capacitatea imaginativă poietică rațională rămîne ceva străin omului. Poetul ne arată calea spre lumină într-un drum inițiativ ascendent de la *Infern* la *Purgatoriu* și pînă la *Paradis*, unde se va descoperi „pur și pregătit de-a se urca la stele”. Aceasta este calea care l-a dus pe Dante, însoțit de Virgiliu, de la hățșul

întunecat al iluziilor la lumină, de la aparență la fenomenul pur, la *imaginativul poietic rațional* aprioric autentic, la ființă.

Să încercăm să urmăm calea pe care a parcurs-o poetul în cele trei lumi. Vom ocoli aici interpretările variate și eminentamente diferite, teologice, filosofice, estetice, mitologice, istorice sau esoterice pe care, de altfel, nu le-am putea cuprinde într-o viață de lectură, și vom urma strict doar drumul *imaginativ-inițiativ* al acestor călătorii.

Luigi Valli, în *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, Roma, 1925., ne informează că Dante făcea parte dintr-o confrerie inițiativă numită *Credincioșii dragostei* și că în toate aceste tipuri de confrerii inițiativă erau obligați la trei călătorii simbolice, care amintesc de cele ale templierilor în căutarea *Graal*-ului. Asemenea călătorii simbolice sunt definitorii credincioșilor tuturor religiilor, de la cele egiptene pînă la cele ebraice și indiene. Chiar și în ziua de azi călătoriile efectuate de către musulmani sau creștini, la Mecca sau Ierusalim, sunt încercări, ce-i drept exterioare, formale, de *refacere imaginativă* a acestor experiențe inițiativă.

Să vedem, însă, cum debutează drumul *inițiativ-imaginativ* a lui Dante. Ajuns la jumătatea vieții, în jurul vârstei de 35 de ani, această împărțire a vieții apare și în *Biblie*,² se găsește într-o pădure obscură - pădurea lui Virgiliu din *Eneida* - urmînd ca, după o serie de ocoluri, să ajungă la o colină brăzdată de primele raze ale dimineții, pe care încearcă să o urce, însă drumul îi apare păzit de trei animale sălbatice: o panteră, un leu și o lupoaică. Brusc, din neant parcă, îi apare Virgiliu, căruia i se



Constantin Cioc *Trup-veșmânt II* (2011)
ulei pe pânză, 150 x 90 cm



Mircea Arman

adresează pentru a-l ajuta să treacă de aceste obstacole. Poetul latin nu este de acord arătîndu-i că lui i se cuvine un alt drum, și pentru a-l face să-l urmeze îi dezvăluie că a fost trimis la el de Beatrice, pe care o va întîlni în pragul *Paradisului*. Itinerariul *inițiativ-imaginativ* a celor doi poeți marchează o călătorie complicată, pe care Dante a folosit-o, construind ceea ce s-a numit o *topografie morală sau un nou imaginativ poietic aprioric* proiectate spațial.

Infernul are forma unei pilni cu vârful în centrul pămîntului și la poarta lui se ajunge printr-o poartă situată în emisfera sudică, pe un drum „aspru și împădurit”. (*Infernul*, II, 142, trad. rom., G. Coșbuc). Tărîmul întunecat se împarte în trei mari falii: Vestibulul unde se chinuiesc cei care „au trăit fără rușine și fără laudă”³, cei căldicei, cum spune *Biblia*. Urmează apoi *Infernul* de sus care se întinde de la fluviul Acheron, pe care poezii îl vor trece cu ajutorul lui Charon, pînă la cetatea Dita, și este împărțit în cinci cercuri reprezentînd tot atîtea specii de păcătoși și, în sfîrșit, *Infernul* de jos, care se întinde de la cetatea Dita pînă în centrul pămîntului, cuprinzînd încă patru cercuri. În total *Infernul* are nouă cercuri, unele din ele avînd, la rîndul lor, subdiviziuni, și este populat de o gamă diversă de personaje din mitologia greco-romană, diavoli, personaje politice și religioase din vremea lui Dante, toți prezentați într-o viziune înfricoșătoare, grotescă. Pe de altă parte, la rîndul lor, toate viciile sînt clasificate în diviziuni și subdiviziuni, într-o schemă complexă. Spre ilustrare, Rugieri, prin minciună și intrigă, l-a înșelat pe contele Ugolino din Florența și apoi l-a ucis. Reluînd mitul lui Tideu, unul din cei șapte regi legendari care au asediat Theba, rozînd capul lui Melanip, Dante îl înfățișează pe Ugolino în aceeași ipostază; rozînd capul lui Rugieri:

„Cum vîră-n pîne dinții săi flămîndul
așa cel de deasupra-i înfigea
în cap la ceafă celui alt, rozîndu-l.
Și nu-ntr-altfel cum tîmplele-i rodea
Tideu lui Melanip cum el în gură
rodea și-al hîrcei os și ce-i sub ea.”

(*Infernul*, XXXII, 127-132.)

În schimb, în centrul pământului, ca opus lui Dumnezeu, se află Lucifer, al cărui corp iese din *Infern* către o deschidere ce dă în emisfera sudică. Tîrîndu-se pe spatele stăpînului tenebrelor cei doi poeți ies din infern și ajung în *Purgatoriu*. Acesta, la rîndul lui, apare ca un munte cu trei despărțituri. Ca și în cazul *Infernului* vedem aici un vestibul, apoi *Purgatoriul* propriu-zis și, în final, *Paradisul* pămîntesc. În vestibulul purgatoriului se află cei excomunicați, sau cei ce nu au avut posibilitatea pocăinței. Sufletele care au fost îngăduite în acest vestibul se adună la gura Tibrului, unde sunt întîmpinate de Cato din Utica, celebru prin faptul că s-a sinucis după ce o noapte întregă citise dialogul lui Platon, *Phaidon*, sau despre nemurire, și a cărui misiune era aceea de a îndepărta sufletele care ar fi reușit să scape din *Infern*. După această întîlnire poeții văd „un punct de foc pe mare”, care se apropie flancat de niște pete albe. Virgiliu îl recunoaște ca fiind un înger, aflat într-o ambarcațiune, și care îi va duce în *Purgatoriu* lopotînd cu aripile:

„Grăbit să cazi acu-n genunchi - îmi zise -
și închină-te! E înger acest foc,
De-acum solii de-acestea-ți sînt trimise!”

Purgatoriul, II, 28-30.

Purgatoriul, ca atare, ne oferă imagini mai puțin înspăimîntătoare decît acelea din *Infern*. După felul celor ce îl locuiesc, el este împărțit în trei: cei ce au iubit răul - situați pe trei cercuri -; cei ce au iubit prea puțin binele etern - aflați în al patrulea cerc - și cei ce au fost legați de bunurile lumesti - împărțiți și ei în trei cercuri.

În schimb, *Paradisul* pămîntesc este o pădure înflorită. Aici, pe malul rîului *Lethe*, îi apare poetului Matelda, o femeie deosebit de frumoasă. Ea îi arată lui Dante că aceasta este apa uitării, iar mai departe se găsește *Eunoe*, apa aducătoare de har divin. În fața lor se desfășoară o procesiune uriașă, un car înconjurat de mulțime, din care coboară Beatrice în mijlocul unui nor de flori:

„Așa-ntr-un nor de flori, ce-l ridicară
divine mîini și-n ploaie-apoi prelinsă
cădea-ndărăt și-n car și-n jur pe-afară.”

(Purgatoriul, XXX, 29-30.)

Vădit marcat de vechiul sentiment al iubirii, oarecum renăscut, poetul îl caută cu privirea pe Virgiliu, dar acesta dispăruse. Certat de Beatrice pentru infidelitățile sale, Dante se căiește atît de adînc încît își pierde cunoștința. Cînd se trezește este îmbăiat de Matelde în apele rîului *Lethe* pentru a bea din apa uitării păcatelor, și apoi din apa rîului *Eunoe*, pentru a-și întări virtuțile și pentru a putea intra în *Paradis* ca „o plantă nouă.” Acum Beatrice îi dă misiunea să spună celor vii că „a trăi este o alergare spre moarte” zicere inspirată, în mod vădit, din Platon.

Poetul este condus prin *Paradis* de noul său ghid trecînd prin cele nouă ceruri care înconjoară pământul - după viziunea lui Ptolemeu. Aceste ceruri reprezintă stări diferite ale beatitudinii: în cerul Lunii se găsesc cei care, fără voie, nu și-au ținut jurămintele; în cerul lui Mercur se găsesc legiuitorii; în cerul lui Venus fostele suflete iubitoare; în cel al Soarelui sufletele înțelepte; în cel al lui Marte, martirii; în cerul lui Jupiter, principii înțelepți și drepți; în cel al lui Saturn, sufletele contemplative; în cerul instelat sufletele care au triumfat prin credință; în cerul cristalin stihiiile îngerești și, în sfîrșit, deasupra tuturor *Civitas Dei* - Cetatea

lui Dumnezeu, înconjurată de corurile îngerești, fiecare dintre acestea avînd o denumire și o funcție specială. Aici este sălașul preafierciților. Fiecare cer este guvernat de inteligențe angelice, sau de *suflete motoare*. *Trimiterile spre Augustin sau Aristotel sunt mai mult decît evidente*.

În concluzie, călătoria inițiatică a lui Dante, prin cele trei tărîmuri, *Infernul*, *Purgatoriul* și *Paradisul*, marchează trecerea de la întuneric la lumină, de la aparență la realitatea umană care poartă în ea însăși pecetea divinității. Așa spune Dante în finalul *Paradisului*:

„O supremă lumină, care te înalți într-atîta
De la ideile muritoare la mintea mea.”

(Paradisul, XXXIII, 67-68.)

Acesta este, așa cum marea majoritate a cercetătorilor îl redau, sensul călătoriilor *inițiatic-imaginative* ale lui Dante; ieșirea umanității la lumină. În cele ce urmează, vom încerca să arătăm care era sensul luminii în poemul lui Dante, de fapt care era sensul *luminii intelectului* la poetul florentin.

Dante nu-l alege aleatoriu pe Virgiliu ca ghid al său. În afară de prestigiul enorm de care se bucura Virgiliu, atît în timpul vieții dar mai cu seamă în Evul Mediu, ceea ce l-a determinat pe Dante să îl considere *conducător* și să îl ia ca atare, este și faptul că el găsește în *Eneida* un cert motiv de inspirație. De altfel, tema esențială a *Divinei Comedii* este asemănătoare cu cea din cartea a VI-a a *Eneidei*. Desigur, versul este altul, clasificarea viciilor și cercurilor de expiere mult mai rațional structurată, amplasarea imaginativului poetic rațional și a concepției mult mai vastă.

În afară de aceste motive care l-au determinat pe Dante să-l ia drept călăuză pe Virgiliu mai existau și alte motive care explică această alegere. Datorită literaturii existente în acea perioadă pe marginea vieții poetului latin, literatură presărată de povești extraordinare și comentarii abundente, așa cum arată și Emile Thomas în *Essai sur Servius et son commentaire sur Virgile*,⁴ poetul latin trecea în secolul al XII-lea drept sfînt și profet, omniscient, taumaturg și magician. Prestigiul lui era atît de mare încît s-au confecționat talismane care erau purtate la gît, iar biserica catolică l-a introdus în anumite cîntece liturgice ca pe un profet. Să cităm cîteva

exemple care arată că similitudinea de idei și imagini dintre cei doi poeți a stîrnit curiozitatea multor cercetători.

Etienne Gilson, în *Dante el la Philosophie*, arată că Virgiliu îl ghidează pe poetul florentin „reconstituind pentru Dante descinderea în *Infern* pe care o făcuse el însuși altădată cu Enea”.⁵

La fel, Ramiro Ortiz, în introducerea la *Divina Comedie* la traducerea lui G. Coșbuc, spune că Dante a avut un singur premergător, pe Virgiliu, care a fost nu numai învățătorul și îndrumătorul său ci și cel de la care a luat nu numai stilul frumos dar și parte din inspirație și material.

Alexandru Balaci, în *Dante Alighieri*,⁶ arată că deși influența lui Virgiliu este dominatoare, totuși Dante s-a folosit și de alte surse de inspirație, în speță Ovidiu, din care preia episoade și scene întregi. Evident, tema călătoriilor inițiatic pe tărîmul umbrelor nu este singulară, și a făcut și înainte de Dante tema inspirației mai multor poeți, nu numai a lui Virgiliu. Amintim aici *Odyssea* lui Homer, legendele care-l privesc pe Hercules și Orfeu, însuși Isus coboară în *Infern* înainte de ridicarea la cer. De altfel, tema era în mare vogă în Evul Mediu iar scrieri precum cele ale lui Cicero, *Visul lui Scipio*, sau altele ale unor autori mai puțin cunoscuți de cei moderni dar celebri în timpul lor precum Pietro da Barsegape sau Fra Giacomino da Verona, erau citite și răsцитite. Dar, cum adesea se spune și pe bună dreptate, toți acești scriitori prezintă aceste scene ale *Infernului* și *Paradisului* la modul descriptiv, pe cînd Dante le înlocuiește cu o viziune *imaginativ-poetică* originală.

Într-o scrisoare către Can Grande de la Scala⁷, Dante arată că opera lui fiind doctrinală, în ea trebuie să se distingă subiectul, scopul și genul de filosofie care este *morală practică*. Și tocmai în această urmărire a etapelor care duc la desăvîrșirea practică a omului, l-a luat el ghid pe Virgiliu. Pe de altă parte, faptul că Dante îl părăsește pe acesta la porțile *Paradisului*, în ciuda faimei sale incontestabile, se datorează faptului că mentalitatea epocii nu permitea ca un păgîn să ajungă dincolo de limita *Purgatoriului* și că însuși Dante nu putea să treacă de morală și mentalitatea care îl formase.

Cea care va prelua ștăfeta de ghid al poetului va fi frumoasa Beatrice. Figura acestei femei a fost mult discutată de cercetătorii care s-au aplecat asupra operei dantești, și asta nu numai datorită rolului pe care îl joacă în *Divina Comedie*, dar și în viața lui Dante, cum bine se știe.

În *Vita nuova*,⁸ poetul însuși mărturisește că a cunoscut-o pe această femeie încă din copilărie și a fost impresionat de ea încă de la prima vedere. Dante ne spune că: „Mi-a apărut în veșminte de culoarea cea mai nobilă, simplă și modestă și împodobită în modul cel mai potrivit pentru vîrsta ei.”, mărturisind: „din acel moment iubirea a devenit stăpînă pe sufletul meu.” Această iubire nu a fost niciodată împărțită, în nici un fel, iar Beatrice Portinari s-a căsătorit, însă moartea ei prematură l-a afectat, se pare, puternic pe florentin. De aici încolo Beatrice va fi destul de des menționată de Dante, pînă cînd va deveni elementul central al discursului imaginativ-poetic în călătoria sa inițiatică-imaginativă spre *Paradis*.



Constantin Cioc *Prag I* (2011) ulei pe pânză, 30 x 40 cm

Tradiția ermetică (II)

Viorel Igna

Teologia

Odată admis printre cei aleși, discipolul poate avea acces la cunoașterea cărților compuse de Hermes Trismegistul, este instruit într-o doctrină care se articulează în teologie, cosmologie și antropologie, în care sunt cuprinse psihologia, o escatologie și o soteriologie și nu mai puțin o demonologie într-o fuziune inevitabilă cu astrologia¹.

„Dumnezeu este unic pentru ermetism, dar nu este unicul Zeu. În acest sistem complex, Dumnezeul unic nu este singur, ci însoțit de alți zei, chiar de El creați și care-i sunt subordonați, astfel că pe de o parte este dificil să susții că ermetismul ar fi un monoteism, pe de alta, suntem obligați, scrie P. Scarpi, să recunoaștem că el nu se prezintă cu caracterul tradițional al politeismului grecesc. Astfel s-ar putea afirma chiar că ermetismul, deoarece nu este un monoteism exclusivist, ar fi un monoteism relativ și în același timp un politeism la fel de relativ, întrucât este caracterizat de prezența unui Dumnezeu superior și din mai mulți zei care-I împlinesc voința. Acești zei, printre care este și numele lui Dumnezeu extras din Tratatul (XXIII, 55), nume care este acela de „Ogdoade” pentru (PGM XXIII 743,75), care la rândul său coincide cu „stelele fixe”, expresie irevocabilă a unei puternice influențe ermetice asupra doctrinelor astrologice, descoperire atribuită aceluiași Hermes Trismegistul². Dar pentru *Asclepius*, continuă P. Scarpi, în realitate *deorum genera*, zeii care generează, sunt mulți și se împart în inteligibili și în sensibili, care conform extrasului XXI, sunt pur și simplu subordonați Zeului pre-existent, în timp ce pentru *Asclepius* (cap. 19) zeilor sensibili le sunt subordonate entitățile ipercosmice (*usiarchii*), cele care guvernează substanțele. Această schemă, ne spune P. Scarpi este rezultatul acțiunii teologice a lui Hermes, care ar fi preluat astfel ierarhiile zeilor egipteni. Conform lui Jamblichos, putem chiar să întâlnim un Zeu supraordonat *Unu*-lui, în măsura în care îi putem da credit acestui neoplatonic³.

În acest model, deci, la cel mai înalt nivel se află Dumnezeul, care este *Nous*-ul, și care este viață și lumină⁴, sau este însăși cauza lor. *Nous*-ul cu *logos*-ul său, cu cuvântul său, face să trăiască ființa, un concept care are în același timp o funcție ordonatoare. Este un Zeu care poate apărea ca un Demiurg sau ca un artizan, și fără nicio dificultate putem recunoaște în el acel *Technikos nous*, așa cum ne spune Proclus, care s-a bazat pe autoritatea lui Porfir, și pe aceea a lui Hefaistos egipteanul, adică Ptah, care nu este altceva decât *man.festarea*, viitoarea apariție inefabilă. Acest *Nous* îi dă viață celui de-al doilea *Nous*, Demiurgul, *logos heteron*, zeul focului și al sufletului, care la rândul său produce, în sensul că îi „fabrică” pe cei șapte guvernatori care susțin cele șapte planete ale tradiției astrologice antice, care au misiunea de a guverna ordinea cosmică și de la care coboară după aceea toate ierarhiile cosmice. Este vorba de un alchimist, de la care zeița Isis învață doctrina secretă, „*Negrul Perfect*” (extras din XXIII 32), care este textul despre opera creației întregii lumi; un Zeu care creează în mod direct, un artizan în cursul operei creatoare, care ne trimite la imaginea unui alchimist magic, care este în măsură să combine substanțe și formule secrete.

Poate să se întâmple, scrie P. Scarpi, ca acest Zeu creator să râdă, bucurându-se la vederea propriei opere, așa cum face *technites* din *Kore Kosmou* (extrasul din XXIII, 10), însoțind cu surâsul său apariția Naturii (*Physis*) în mod asemănător cu zeul creator al Cosmogoniei din Leida, care recită toate frazele creației, (PGM XIII 161-93), sau a lui *Agathodaimon*, Demonul cel Bun din *Marele Papir Magic* din Paris, care cu râsul său face să crească tot ce se găsește pe Pământ.

Tot în *Kore Kosmou* (extrasul XXIII 16, 29, 30, 51) Dumnezeul care surâde sau se bucură, pare chiar un *Leitmotiv*, care recită frazele creației și care nu poate să nu evoce biblicul „și a văzut că era un lucru bun”, *Facerea* (LXX 1, 4). Acest surâs exprimă, cum am spus, bucuria și se traduce printr-o expresie a armoniei cosmice, reprezentată de râsul lui Elios, datorită căruia „râd toate inteligențele muritoare și cosmosul fără margini” (extras din XXIX 12-13). În ce privește identitatea lui Dumnezeu este foarte important pentru ermetism să afirme existența lui Dumnezeu, sau să-i dea o definiție. Astfel, dacă nu este posibil ca lumea să existe fără un Creator (CH XIV 2-5), întrebarea „Cine a creat?” apare aproape retorică⁵. Dar odată admis că există un creator, este indispensabil să definim conotațiile, chiar dacă acestea trebuie să treacă prin intermediul unei teologii negative⁶.

Este vorba în primul rând de un Dumnezeu care apare, care se manifestă (CH I 1-2), și care în același timp, atunci când creează toate lucrurile, se creează pe sine însuși fără a mai înceta de a crea, deoarece este fără sfârșit⁷. Această argumentare teologică pare să aibă paralele și cu lumea creștină⁸. Dumnezeu este cunoscut prin operele sale, identificându-se cu modul său de a face, astfel că încă Cicero în mod retoric se întreba „*non vides... ut deum agnoscis ex operibus eius*”⁹. Dar acest Dumnezeu care apare, comentează P. Scarpi, este un principiu imobil, în sens aristotelic, care este principiul mișcării și stă la baza ei. Atunci când Dumnezeu este sufletul eternității, așa cum eternitatea este cea a lumii, așa cum Cerul este pentru Pământ¹⁰.

În ciuda faptului că este invizibil și incorporeal, Intelectul, *Nous*-ul, Dumnezeul Suprem, Dumnezeul suprem al ermetismului, care creează corpurile eterne dintr-o substanță incorporală, este androgen, *arthenothelis* și generează un Fiu identic cu El, *Anthropos*, care este imagine, forma lui Dumnezeu (*morphe*), (CH I 12), al treilea în creațiile dumnezeiești, după *Logos* și *Nous*-ul demiurgic. Din acest Fiu coboară succesiv androgenia oamenilor generați de El (CH I 15), în așa fel că la sfârșit acțiunea Dumnezeului creator și generator se situează la interiorul unui compus ideologic răspândit în spațiul mediteranean antic și în tradiția mitică greacă. Care poate fi originea acestei viziuni despre Dumnezeu și despre omul primordial? se întreabă P. Scarpi; este posibil să fie recunoscută o formă de androgenie în zeul Ptah; și în aceeași măsură în *Imnele ofice* (32, 10) în zeița Atena care se configurează ca androgenă, masculin-feminină prin natură, în timp ce într-un alt *Imn ofic* (42, 4) este Dionisos, zeul cel cu multe nume, care este în același timp bărbat și femeie, cu o dublă natură. În felul ei, speculația rabinică, scrie P. Scarpi, în cartea *Facerii I*, 267: *Beresit Rabba* VIII I, p. 70 afirmă: „Când Sfântul, El să fie binecuvântat, a creat omul,



Constantin Cioc Oul dogmatic (Nașterea Domnului)

l-a creat hermafrodit, așa cum s-a spus: bărbat și femeie și numele lor era *Adam*: un om care după aceea a fost separat în două, pentru a despărți bărbatul de femeie. Fără niciun dubiu Sfântul Pavel (*Ep. Gal.* 3, 28) a anulat diferența dintre bărbat și femeie în unitatea lui Hristos, dar înainte, Platon (*Symp.* 189 d 191 d și urm.) a vorbit de androgenia primordială, sferică, separată după aceea în două de către zeii din cauza *aroganței*, și într-o continuă încercare de a recompune unitatea sa pierdută. La începutul vremurilor, afirmă Platon, sexele (*gene*) erau trei și nu două, ca acum, bărbat și femeie, dar în plus era încă unu, care era suma celor doi... androgenul *androgenon* era atunci un unic corp, și își lua de la bărbat și femeie forma și numele. Cele trei sexe erau astfel din acest motiv, deoarece bărbatul își găsea în Soare principiul nașterii sale, femeia și-l găsea în Pământ, iar al treilea, care era parte din amândoi, îl găsea în Lună, deoarece și Luna participă la amândoi, adică interacționează cu Soarele și Pământul. În ermetism androgenia este văzută dincolo de legăturile solide cu sistemul influențelor astrale, care se poate vedea la Platon. Ea este condiția prin intermediul căreia se afirmă prima identitate a Tatălui și Fiului și a oamenilor care din aceștia coboară (CH I 12, 15) și după aceea, consubstanțialitatea *Logos*-ului de care am vorbit la Marius Victorinus, cu *Nous*-ul demiurg (CH I 10), care după aceea s-a manifestat în aceea a omului cu Dumnezeu (CH XII 19) și nu mai puțin a omului cu tot ceea ce este generat¹¹. Este vorba de o *consubstanțialitate* fără de care le-ar fi fost greu sau imposibil adeptilor ermetismului să susțină că oamenii sunt „zei muritori” cărorora le-a fost dat darul de a se întoarce la Dumnezeu. Este un concept de consubstanțialitate (*omoousios*) pe care Împăratul Constantin, după cum a scris Eusebiu din Cesareea, *Epistula ad Cesarienses* 7, i-ar fi impus introducerea sa în dogma creștină în timpul Conciliului din Nicea¹².

Acest Zeu androgen este primul inteligibil, nu pentru sine însuși, nefiind diferit de obiectul gândirii, în termeni ca să spunem aristotelici, se gândește pe sine însăși, acolo unde este, conform unei speculații mult mai rafinate, nu atât intelectul, cât cauză a ființei Intelectului (CH II 14). Între timp, scrie Jamblichos în *De mysteriis Aegyptiorum* (VIII 3, pp. 262, 14263, 3) face din Zeul *Emeph*, care este cel care-i conduce pe zeii cerești, *Nous*-ul, Intelectul care se gândește pe sine și care își îndreaptă spre sine propriile gânduri¹³.

Chiar dacă este dificil, dacă nu imposibil, să-l definim pe Dumnezeu și în consecință ceea ce este incorporeal, deoarece Dumnezeu este incorporeal, fără

corp și în același timp în toate corpurile, *Definițiile armene* (I 4) ajung la concluzia că trebuie să-L definească pe Dumnezeu în același timp ca lume inteligibilă, unitate imobilă, lume invizibilă, bine inteligibil, ca invizibil și inefabil, care apare ca o sinteză a altor definiții pentru care Dumnezeu, în totalitatea sa, se înțelege pe sine însuși, liber de orice corp, infailibil, impasibil, intangibil, neschimbător în felul său de a fi, care conține toate ființele și le conservă existentul¹⁴.

Prin intermediul a ceea ce se poate numi logica succesiunii prin conținutul expresiilor lingvistice, se ajunge la sfârșit la depășirea acestor conținuturi, pentru a constata prezența lui Dumnezeu, cel care conține Totul și este în coincidență cu Totul, în care Dumnezeu nu are în sine toate ființele, ci este *El toate ființele*, dacă El însuși este tot ceea ce creează¹⁵. Apare astfel un Dumnezeu în care Unu este Tot, așa cum Totul este Unu, care era formularea heracliteană (frr. 6 și 19 Diano), Este Unu și pentru că, dacă orice lucru este viu, viața este una singură. CH XI 14¹⁶. Care pentru noi astăzi nu este altceva decât poziția mistică a sufismului.

Asclepius

Cu numele de *Asclepius* a ajuns la noi un tratat în formă de dialog atribuit lui Apuleius Madaurensis, care a fost integrat în *Corpus Hermeticum*. *Asclepius* este traducerea latină a unui original dintr-o operă greacă numită *Logos teleios* (Discursul perfect), care a fost aproape integral pierdută, mai puțin câteva fragmente conservate de Stobaeus, de pseudo-Anthimo, de Ciril din Alexandria, și de Iohannes Lydus¹⁷.

Mărturiile lui Lactantius și ale Sfântului Augustin, în particular, ne sunt utile ca să ne apropiem de epoca în care a fost compus *Asclepius* și, împreună, pentru a ipotiza cine a fost autorul acestui tratat, chestiuni nerezolvate până azi. Lucrarea *Divinae Institutiones* de Lactantius (IV 6, 4) conține câteva texte în greacă și latină din *Sermo perfectus*, ce pot fi identificate cu *Logos teleios* și reluate de Lactantius care nu corespund cu textul îngrijit de Emmanuele Vimercati¹⁸ analizat de noi.

Perioada cuprinsă între 304 și 313 d. Hr., deci epoca în care a fost scrisă opera lui Lactantius ar trebui să funcționeze ca *terminus post quem* pentru datarea lui *Asclepius*. În schimb, în cea de-a VIII-a carte a operei *De civitate dei* 23-26 a Sfântului Augustin reproduce și comentează un lung extras din dialogul *Asclepius*, care este perfect compatibil cu textul latin care ne-a parvenit. Ținând cont că *De civitate Dei* ar fi fost compus între 413 și 426 d. Hr., s-ar putea individualiza în această datare *terminus ante quem* al compunerii lui *Asclepius*. Dacă acești termeni sunt adevărați, traducerea în latină ar trebui să fie situată, în mod probabil, în cursul celui de al III-lea secol sau la începutul celui deal IV-lea scol d. Hr., fiind imposibil să fim mai preciși. În acest caz, așa cum se poate înțelege, este exclusă apartenența la Apuleius, datorită rațiunilor cronologice.¹⁹

De altfel, în puține cazuri, o asemenea paternitate a fost în mod general pusă în discuție sau negată de critică, deoarece mărturiile medievale nu-l menționează pe Apuleius ca autor al traducerii, iar această traducere nu i se poate atribui nici Sfântului Augustin.

Natura lipsită de omogenitate și caractrul sincretic al textului tratatului *Asclepius*, scrie E. Vimercati²⁰, a făcut ca diverși interpreți să-l considere ca un compozit din mai multe tratate distincte, dedicate în general naturii umane (capit. 214 a) originii răului (capit. 14 b 16 a) și cultului divin (capit.

16 b până la sfârșit). Textul are caracterul unei revelații, care accentuează tonul mistic al conținutului prezentat. Situarea dialogului în *adytium*-ul Templului și rugăciunea concluzivă reprezintă cadrul și atmosfera religioasă a dialogului între patru personaje: Trismegistul Asclepius, Tat și Amon, într-o stare de profundă devoțiune.

Dialogul reintră în atmosfera tradiției ermetice, din care reprezintă unul din textele cele mai importante și originale. De particulară relevanță este în acest text valoarea pe care o are *gnoza* și care îmbracă tratatul, mai ales trimerite la natura omului, de loc străină dualismului suflet-corp, prezentată într-o perspectivă substanțial optimistă, întrucât este, cum scrie Claudio Moreschini²¹, fructul providențialei voințe dumnezeiești. Trăsătura distinctivă a naturii omeneste este dată de posibilitatea cunoașterii, care în forma sa cea mai nobilă, constă în capacitatea de a-L surprinde, pe cât este posibil și de a-L venera pe Dumnezeu. Această facultate cunoscătoare îl distinge pe om de toate celelalte viețuitoare și-l fac capabil de a împlini o asceză de tip intelectual. Cunoașterea lui Dumnezeu, *gnoza*, deci, are o valoare fie intelectualistă, fie escatologică sau mântuitoare, deoarece numai cine a cunoscut, își va avea pe bună dreptate, recompensa în eternitate²².

„Noi îți mulțumim, o, Dumnezeule Preainalt. Din harul tău am primit noi lumina cunoașterii, Numele tău, sfânt și venerabil, nume unic cu care credința noastră este menită să te binecuvânteze numai pe Tine, Dumnezeule, deoarece tu te străduiești să le transmiți la toți dragostea ta paternă, religia ta și afecțiunea ta, împreună cu puterea cea mai dulce. Tu ne-ai dăruit darul Intellectului, al rațiunii și al înțelegerii: intelectul, cu care te putem cunoaște; rațiunea cu care te putem căuta în raționamentele noastre; cunoaștința, deoarece cunoscându-te, suntem plini de bucurie. Și noi salvați de dumnezeiasca ta putere, ne bucurăm cu adevărat, deoarece ni te-ai arătat în toată splendoarea Ta, te-ai sacrificat pentru a ne arăta nouă eternitatea și atunci când sufletul era încă în corp. Acesta este singurul mod prin care omenirea poate să-ți mulțumească, prin cunoașterea mării Tale”²³ (41).

Având o natură declarat religioasă a textului, scrie E. Vimercati, nu putem exclude prezența unei semnificații filosofice ce derivă mai ales din tradiția platonice și cea stoică, fără să lipsească trimerite la testele aristotelice. Caracterul platonice iese în evidență mai ales din insistența asupra naturii transcendente a lui Dumnezeu și asupra dualismului suflet-corp, prezentat așa cum am spus mai sus.



Constantin Cioc
(Întâmpinarea Dommului)

Piatra teologală

Transcendență rămâne caracteristica referențială a lui Dumnezeu ce se manifestă mai ales în atotputernicie, în identitatea dintre voința lui Dumnezeu și împlinirea sa, mai ales în orizontul său cosmogonic și în imposibilitatea de a fi cunoscut în plenitudinea sa, trăsături care, deși comune tradiției religioase a epocii, trimite în mod filosofic la dialogul *Timaios* a lui Platon.

Insistența asupra identității dintre Unu și Tot face trimerite la tezele heracliteene, pe care și le-au asumat stoicii, afirmând că *logos*-ul este principiul imanent al tuturor lucrurilor. La tradiția stoică fac referire și capitolele dedicate Spiritului (*pneuma* greacă) și la destin (*heimarmene*) prezentat și aici ca o necesară înlănțuire de cauze, chiar dacă într-un context diferit de cel monistic stoic. De fapt, la stoici, *logos*-ul (*pneuma*), Dumnezeu și destinul, scrie E. Vimercati, erau în substanță același lucru. În *Asclepius* destinul pare mai degrabă produsul imediat al lui Dumnezeu cel Preainalt, un fel de Dumnezeu secundar responsabil de generarea principiilor tuturor lucrurilor. La rândul său necesitatea este principiul de realizare a ceea ce depinde de destin, în timp ce ordinea este rezultatul acțiunii necesității, adică al intersecției temporale dintre succesiunea evenimentelor. Se pare că asistăm la o la o ierarhie a patru entități: Dumnezeu supremul, destinul, necesitatea, ordinea, care în cadrul stoicismului sfârșeau prin a se identifica între ele.

În ce privește construcția *eschatonului*, a doctrinei menite să cerceteze destinul ultim al individului singular și participarea la armonia universului pentru cei care-l urmează pe Hermes Trismegistul și care fac apel la astrologie; pentru Claudio Ptolemeo (*Tetrabiblos* I 2, 18) este o știință descriptivă a macrocosmosului și a microcosmosului și a interferențelor primului cu cel de-al doilea, prin intermediul căreia era posibilă cunoașterea calităților lumii sublunare și condițiile ambientale, adică o previziune asupra stării realității surprinsă în poziția astrelor și a raporturilor ordinii cosmice, corelată cu acțiunea planetelor. Față de aceasta și stoicismul a demonstrat, scrie Paolo Scarpi, atracție și simpatie (Diogene Laerzio, VII 4, pp. 149). La rândul său Jamblichos (*de mysteriis Aegyptiorum* VIII 4, pp. 266, I267, I2) o atribuia tradiției egiptene, chiar dacă astrologia ermetică s-a prezentat ca rezultat al unei serii de replasmări și reelaborări a relației dintre astrologia caldeeană și cea babiloneză și genetologia greacă, structură pe care după aceea s-a axat teologia, cosmologia și antropologia, ancorate totdeauna într-o perspectivă geocentrică, produsă de ermetism²⁴. În acest orizont, lumea cerească și lumea inferioară, continuă P. Scarpi, sunt legate pe baza unui raport ierarhic, care funcționează ca un principiu ordonator, în interiorul căruia cerurile, adică sferile cerești sunt în mod explicit forțe zeificate²⁵. Este o viziune care recunoaște printre aștrii și părțile constitutive ale omului corespondențe precise, guvernate de o teorie a *simpatheia*, a simpatiei sau a afinității, răspândită destul de mult în epoca elenistică, și inseparabilă de o teorie holistică și unitară a cosmosului, dezvoltată de școala Porticului (Stoa). Această doctrină este conjugată cu aceea a influențelor astrale, care probabil își trage originea din întâlnirea cu lumea orientală, din care s-a conturat imaginea unui univers complementar, substras cauzalității²⁶.

Prin intermediul astrologiei omul dotat de intelect „cunoaște” care este poziția sa în Cosmos și cum este guvernat de forțele externe care-i dau un sens existenței, chiar atunci când trebuie să admită că influența astrelor produce afecțiuni (*pathe*) și că semnele zodiacale influențează lumea materială.

Pentru a se sustrage acestui univers și a intra în contact cu inteligibili, ca să devină *Unu cu Dumnezeu*, omul ermetic are la dispoziție două instrumente²⁷: alchimia și teurgia.

Note

- 1 Cf. Paolo Scarpi, Introducere la *Revelația secretă a lui Hermes Trismegistul*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori Milano 2009, p. LIII.
- 2 Ibid., p. LIV.
- 3 Cf. P. Scarpi, op. cit., p. LIV.
- 4 Cf. CH I, 9, CH XI 7. Dumnezeu este viață și lumină.
- 5 Modele pentru argumentarea existenței lui Dumnezeu expuse în CH V 4-6 par să se ntoarcă la Sfântul Augustin *Corf.* I 2-10, și par asemănătoare celor din Cicero, *Tusc.* I 68-70.
- 6 A se vedea CH II 14, nota 28. Pentru funcția de creator a se vedea CH II 17; XI 11; XIV 2 și urm.; XVI 3.
- 7 Materia a dobândit datorită Lui „facultatea continuă de a genera”, pusă în relație cu extrasul IX 2.
- 8 Nock-Festugiere, t. I, pp. 65-6, ntt. 13-4.
- 9 „Tu nu vezi... că-L cunoști pe Dumnezeu prin operele sale”: Cicero, *Tusc.* I 70 Ved. CH V2, nota 6.
- 10 Cf. CH XI 4; cfr. Definițiilor armenice III 4 De altfel, dacă Dumnezeu n-are un sfârșit, la fel nici creația sa nu poate avea nici început nici sfârșit CH XVI 19.
- 11 Cf. *Papyrus Vindobonensis*, fr. A 178 (în vol. II).
- 12 Pentru această problemă și izvoarele P.F. Beatrice, *Hermetism* (Asclepius) 2000, pp. 264-72.
- 13 Cf. CH X 23, nota 84 și extrasul XXIII 32, nota 238.
- 14 A se vedea CH II 12; V 10; VIII 5.
- 15 Cf. Paolo Scarpi, Introduzione, *La rivelazione ...*, op. cit., p. LXI.
- 16 Cf. Aristotel, *Eica Nicomahică* 1177 b 30-1: „Dacă nous-ul este un lucru dumnezeiesc față om om, și Viața în sine conform nous-ului va fi dumnezeiască față de viața omenească?”
- 17 Cf. A.D. Nock în *Corpus Hermeticum*, tomul II, tratatele XIII-XVIII, *Asclepius*, text stabilit de către A.D. Nock și tradus de către A.J. Festugiere, Les Belles Lettres, Paris, 1960, vol. II, pp. 275-277.
- 18 *Mediclatonici, Opere, Frammenti, Testimonianze*, Introducere, traducere de Emanuele Vimercati, Bompiani, Milano 2015, p. 863.
- 19 Despre toate acestea, printre alți autori C. Moreschini, *Istoria rmetismului creștin*, Morcelliana, Brescia, 2000, pp. 106 și urm.
- 20 Vimercati E., Cuvânt înainte la *Asclepius*, în op. cit. p. 864.
- 21 Cf. Morechini C., *Storia dell'hermetismo cristiano*, Morcelliana, Brescia, 2000, pp. 122 și urm.
- 22 Cf. capit. XLI.
- 23 Rugăciune de mulțumire, în *Asclepius*, în traducerea lui Claudio Moreschini, *Storia dell'hermetismo*, op. cit. p. 300.
- 24 Rămâne fundamental Festugiere I, pp. 89186.
- 25 Și Aristotel a vorbit despre natura divină a Cerurilor (*Cael.* 270 b 1-10). În aceeași măsură tratatul pseudo-platonice *Epinomis* (977 a-b). Sunt șapte guvernatori CH I 9; cinci planete, Soarele și Luna fr. VI 2; XXIII 2. Pentru părțile în care este împărțit spațiul care separă Pământul de Cer, fr. XXV I 13 și XXIII I 6, și *Definițiile armenice* II 2.
- 26 A se vedea extrasul VI și *de triginta sex decanis*. Influența acestei teorii continuă în epoca Renașterii, când va fi reluată de Marsilio Ficino, Pico della Mirandola și Giordano Bruno (cfr. Yates 1985; I.P. Culianu 1991). În Egiptul faraonic decanii nu aveau un aspect divinatoriu, ci erau legați de tema timpului; ei erau configurați pe partea superioară a sarcofagului începând cu Regatul mijlociu și cu Noul Regat cca. 1500-1450 î.Hr.
- 27 Alte instrumente de acțiune asupra prezentului și asupra realității, scrie P. Scarpi, sunt scrierile de botanică „astrologică” și textele lapidare, cum au fost *Ciranidi*: a se vedea Festugiere I, pp. 123-86; 201-10.

Omul nou, omul artificial, omul resetat

Andrei Marga

Viața publică s-a umplut din nou de devize ce zdruncină ceea ce modernitatea socotea normal. Se vor acum alternative la sexul conform nașterii, la familia ca celulă a societății, la natalitatea naturală, la credința într-un Dumnezeu care asigură demnitatea omului și la preocuparea de a ameliora lumea prin cultură. Acestea sunt socotite depășite.

Se vor intervenții în corpul oamenilor. Nașterea în laborator a ființelor umane a devenit posibilă. Unii vor să profite controlând intervențiile sau chiar creând ființe pe măsura cererii de pe piață. Se vrea reasezarea cosmică a oamenilor. Humanocentrismul ar fi dus la un individualism distructiv, iar orizontul cosmocentric ar fi salvarea. Se vrea modificarea efectivului populației umane. Se propun resetări pe suprafețe mari ale societății și vieții individuale, culminând cu redefinirea umanității omului, conduse dintr-un centru.

Aceste pretenții se amestecă cu noile ideologii. Progresismul vrea rescrierea istoriei în optici ale zilei și, cunoscând-o superficial, improvizează. Conservatismul bănuie conspirații în orice schimbare. Integritatea vrea sfârșitul compromisurilor. Nici unul nu ia în seamă ceea ce oamenii percep, cugetă, aspiră.

Contextul este și el nou. Pandemia 2020 a fost folosită, în multe țări, într-o sărăcie neașteptată de idei, ca pretext pentru a limita drepturile și libertățile. S-a confirmat astfel că unele democrații generează „puteri executive” incompetente, care au ieșit de sub controlul reciproc al puterilor statului și, mai cu seamă, de sub controlul cetățenilor.

Pretențiile sunt însoțite de acțiuni. Unii savanți fac joncțiunea cu esoterismul. Proliferează înși incultii și vehemenții, care cred că lumea abia începe cu ei. Noi activiști ai cauzelor sectare speculează inechități și dificultăți ale vieții din societățile actuale și date ale cercetărilor științifice pentru acțiuni ce ies din cadrele justiției acceptate. Iată câteva exemple.

Sexul omului nu mai este rezultat din naștere, ci se procedează deja la stabilirea lui chirurgicală. Canalizarea vieții sexuale spre familia monogamă este socotită restrictivă și se propune revenirea la comunizarea genurilor. Rolurile de tată și de mamă sunt răstălmăcite ca simple funcții, încât se cere până și scoaterea acestor cuvinte din limbaj. Familia alcătuită din bărbat și femeie este relativizată din moment ce legislațiile recunosc familii compuse din persoane de același sex.

Din nou se consideră că efectivul de oameni în viață este prea mare. Cercuri oculte discută deja mijloace medicale de reducere. Se și atribuie unei elite intenția de a reduce populația în consecința trecerii la robotizarea producției.

Religia care a modelat tradiția culturală, considerând omul ca o creație după chipul și asemănarea lui Dumnezeu, este acum sub asalt. Și în România actuală au apărut parlamentari care duc la maximum vulgaritatea cugetării. Ei văd în Dumnezeu doar mijlocul unei vaste manipulări a conștiințelor și în Iisus Hristos un „șmecher” dintr-un „tată surogat”, pe care-i cultivă „biserica criminală” – istoria de până acum fiind doar o vastă înșelare. Unii



Constantin Cioc *Pas I* (2011) ulei pe pânză, 30 x 40 cm

parlamentari declară în televiziuni că poporul nu este în regulă și ar trebui înlocuit.

În condițiile dezlănatei abordări a pandemiei din 2020 – fără o coordonare a eforturilor preventive și terapeutice, cu forțe politice, cum observa *Apelul Vigano* (2020) mai interesate de ele însele decât de combaterea pandemiei – crește bănuiala unei manipulări a datelor pandemiei, pentru a favoriza anumite industrii. Se crede și că totul nu a fost decât un scenariu orchestrat, laboratoarele bioarmelor fiind deja de mult în priză. Bill Gates a și anunțat în 2015 iminența unui virus devastator, iar apoi mulți au continuat alarmarea. Ipoteza – hazardată în raport cu probele existente – că și pandemia ar fi construcția unor cercuri potente este pe scenă.

Devize de genul celor pe care le-am amintit au schimbat agenda reflecțiilor din viața publică. S-a micșorat discuția despre reforme morale, instituționale, economice, dar este așezat direct interesul pentru schimbarea ființei umane. Se îmbrățișează un antropologism pigmentat cu tradiții ce păreau uzate – alchimism, magie, cosmism. Se reia în forme noi tema schimbării – de data aceasta nu prin schimbări în societate și reforme, ci prin schimbarea omului.

Desigur că în ultimele decenii științele au înregistrat noi revoluții în cunoaștere. Amintesc doar două praguri create în înțelegerea omului.

Primul este că aplicarea procesării datelor în medicină a încurajat unirea eforturilor de descifrare a codului genetic cu epigenetica, iar chestiunea „împachetării genelor” devine cheie în terapii. Nu se poate depăși orice graniță a vieții, dar se poate prelunge viața multor oameni (Johannes Huber, *Länger leben. Medizinische Perspektiven und ihre Bedeutung für Gesellschaft*, 2004). Durata vieții se modifică pe scară semnificativă – după ce ea nu a stagnat de-a lungul secolelor.

Al doilea este acela că, după localizarea pe creier a regiunii ce se activează când persoana se atașează

altora, identificarea oxytocinului și circumscrierea unui „instinct” al altruismului (Paul Gilbert, *The Compassionate Mind*, 2009), omul se înțelege mai complex. Schimbarea paradigmei lui Darwin, a supraviețuirii celui mai tare, intră cu aceasta în faza finală. Dovedindu-se efectivă în viață, empatia revine în organizarea vieții și printre noțiunile epistemologice.

Nu este, desigur, vreun motiv de recuzare față de tratarea unor teme la limita dintre știință și imaginație. În fond, este o chestiune de libertate a gândirii. Bunăoară, ceea ce spune cel care este acum citit și la noi, Richard Brodie (*Virusul minții*, 2015). Acesta a căutat să identifice, prin omologie cu virușii biologici și la intersecția psihologiei cognitive, biologiei, informaticii, cum are loc procesul mental de transmitere a ideilor (meme). Mema este o unitate de informație a unei minți, care ajunge să influențeze alte minți. Nu putem nici suspecta și nici exclude asemenea căutări, care țin de frământările ce însoțesc cunoașterea.

Spiritele se despart însă în dreptul a trei teme pe care le putem reuni sub concepte: „omul nou”, „omul artificial” și „omul resetat”. Să stăruim asupra lor.

Tema „omului nou” mi s-a părut mereu artificială și nu m-a interesat până acum. Gândeam că până la alți oameni este logic să ne preocupe oamenii care sunt – cu potențialul și, de ce nu?, cu suferințele și limitele lor. Am considerat mereu că dacă am reuși mai multă gentilețe printre oamenii care sunt, ar fi o reușită excepțională, iar dacă am reuși să facem ca instituțiile să le respecte gândurile și voința, ar fi extraordinar.

Cunoașteam, însă, din lecturi, proiectele de a obține alt om decât omul real, o altă societate decât cea existentă și o altă istorie decât cea derulată. În fond, *Epistola către romani* a apostolului Pavel, care rămâne actul de naștere al Europei, este un astfel de proiect – axat însă pe regândirea de către fiecare om a condiției sale pe Pământ.

Aș putea cita mulți alți gânditori. Bunăoară, Hegel ne-a obișnuit cu convingerea că un progres, în conștiința libertății noastre, ca oameni, este și o eliberare. Era, desigur, vorba de libertatea proprie persoanei. Numai că azi observăm ușor în jur că poate fi progres în conștiința libertății, dar fără libertate. Max Weber ne-a și prevenit că „libertățile nu vor putea crește până la ceruri” și că ne așteaptă în evoluția modernității „o carcasă tare ca oțelul a supunerii”.

În succesiunea romanticilor germani, Marx a operat cu ideea unei „resurecții a naturii”, ce venea din Schelling și pune sub semnul întrebării cultura moștenită. Numai că și această resurecție a luat ulterior forme deloc favorabile omului, căci și natura poate avea „vicleniile” ei, nu numai „istoria”, cum credea Hegel.

Nietzsche a sesizat condiționarea creației de sănătate și a lansat ideea cultivării ființelor sănătoase. În eseu *Dincolo de bine și rău* (1876) el a lansat maxima „a trăi conform vieții (gemäss dem Leben leben)”. În *Știința veselă* (1882) el scria că „viața (Leben) înseamnă a fi crud și nemilos contra a tot ceea ce devine slab și bătrân în noi, și nu numai în noi”, dar amintea porunca lui Moise: „să nu ucizi!”. În *Despre genealogia moralei* (1887) Nietzsche lansa tema „valorii” sau „nonvalorii” vieții unui individ.

Este clar că *Valoarea vieții* (1865), cartea care l-a făcut renumit pe Eugen Dühring, a fost cea care l-a împins pe Nietzsche pe calea acestei teme, deja în *Considerații inactuale* (1873). Oricum, în lăsamântul său, Nietzsche a scris: „Valoarea vieții”, dar viața este un accident” (*Nachgelassene Fragmente*,



Constantin Cioc

Pictorisiri. Museikon-Alba Iulia (2018)

1888, în *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 14, p.82). Cine vorbește de caracterul de „accident” al vieții poate ajunge, cu un pas în plus, la relativizarea unor vieți.

Pe fondul „seducției științei”, mai cu seamă după redescoperirea studiilor în care Gregor Mendel (1865) opunea transmiterii darwiniste a caracterelor, ca urmare a combinațiilor factorilor de mediu, ideea unei structuri genetice supusă mai curând statisticii (Marius Turda, *Modernisme et eugenisme*, L'Harmattan, Paris, 2011, p. 31), proiectele eugenice s-au răspândit. În anii treizeci s-a trecut la punerea lor în executare, începând cu legile suprimării celor cu handicapuri și culminând cu lagărele de exterminare.

Tema „omului nou” a luat însă avânt în condițiile așteptărilor legate de revoluția din octombrie 1917. Acesta a fost percepută de unii ca „schimbare completă a istoriei”. Înlăturarea exploatării a fost socotită ocazie de „creare a omului nou”.

Nu de mult, s-a făcut o reconstituire precisă (vezi Michael Hagemester, *Der neue Mensch*, 2009) a elanului cu care tema „omului nou” a fost lansată de Leon Troțki. Un articol al acestuia (1923) perora despre schimbarea omului în direcția unui nou tip, „tipul social-biologic superior”, eminent „rațional”. Luând act de revoluția științifico-tehnologică a timpului, Engels îi vorbește lui Kautsky, în 1881, de „producerea de oameni precum producerea de lucruri”. Pe acest curs, Leon Troțki a lansat în 1932 tema *homo creator*: omul se creează pe sine nu doar social, ci și în laborator. Maxim Gorki a relansat tema „omului stăpân peste natură”, iar savanți de atunci au preluat-o. Aron Salkind a elaborat celebrele „porunci pentru viața sexuală” într-o opoziție explicită la pretinsul „pansexualism” al modernității din perspectiva dirijării energiilor erotice spre „creativitate socială”. Oamenii se vor înmulți, dar înmulțirea lor va putea fi controlată. Valerian Muraviov a pus problema producerii în laborator a unor oameni care să fie „valoroși și raționali”, în stare să creeze „cosmosul însuși”.

Unii savanți, precum Constantin Țiolkovski, au speculat și au conturat curentul „cosmismului”. Acesta caută și astăzi (detaliat în Michael Hagemester, *Russian Cosmism in the 1920 and Today*, în Bernice Glatzer Rosenthal, *The Occult*

in Russian and Soviet Culture, Cornell University Press, 1997) să dea o interpretare a lumii pe următoarele coordonate: umanitatea este amenințată cu destrucția; nefiind plan divin de salvare, oamenii trebuie să se salveze singuri; ei dispun de rațiune ca mijloc privilegiat; lumea este acum în tranziție între biosferă și noosferă; ceea ce există este „întreg organic” – universul, pământul, atomii respiră; este necesară o „conștiință planetară”, care să depășească orice individualism, iar pentru a o crea este nevoie de o „ecologie a minții”, de o „etică cosmică”; a devenit actuală lupta contra „procreării de popoare și animale defective” – un fel de „eliminare” a ceea ce nu a reușit în natură; „activitatea conștientă a oamenilor” este factor de evoluție și duce la crearea „noosferei”; „imortalitatea” este posibilă; este nevoie să se depășească „absurditatea cosmică a existenței umane” sesizând veritabilul „plan din cosmos”; nici un om nu trebuie lăsat în afara proiectului.

S-au spus multe despre curentul cosmismului – că vrea să fie „inventarea unei tradiții” (Eric Hobsbawm), că vine pe umerii lui Teilhard de Chardin, că leagă panteismul și un sentiment al totalității umanității etc. Dar nu evaluările sunt importante, cât faptul că din cosmism a rezultat cel mai elaborat proiect al „omului nou”.

Surse ale proiectului „omului nou” au fost, desigur, multiple. Iluminismul cu tema sa a omului ca „nou Dumnezeu (homo secundus Deus)”; creștinismul, cu tema dumnezeirii, metamorfozei și renașterii omului; Feurbach, cu ideea lui „Dumnezeu ca proiecție a omului”; Marx, cu „imperiu libertății ca scop al istoriei”; Nietzsche, cu omul ca trecere spre „supraom” – au stat la baza proiectului.

De aceste surse s-a legat imediat o „înțelegere magică” a științei și tehnicii, care a alimentat prometheismul și resuscitarea de tradiții din alchimie și kaballa. Proiectul „omului nou” a reluat mitul lui Platon al „androgenului” – „omul nou nu are sex”, și a continuat ofensiva Sfinților Părinți împotriva sexului, plecând de la supoziția conform căreia „căderea în păcatul original” și „căderea în moarte” țin de diviziunea sexuală. Teologiei dătorii de direcție au mers pe această idee. Vladimir Soloviev scria că „atâta vreme cât omul se înmulțește ca animalul, moare ca animalul”, iar Nicolai Berdiaev, că „sexul este nu doar izvor al vieții, ci și izvor al morții”. Ne amintim, de altfel, că Lev Tolstoi, în *Sonata*

Kreutzer, chema la abținerea sexuală, motivată de obținerea „mântuirii de sine”.

De tema „omului nou” s-a legat tema „nemuririi”. De altfel, în 1922 guvernul sovietic a stabilit „două drepturi umane fundamentale”: „dreptul la existență nelimitată” și „dreptul la mișcare în cosmos”. Biocosmiștii s-au apucat imediat să exploreze posibilitatea „nemuririi”, ca parte a tentativei ample de a „lichida lumea existentă”. Ei au și trecut la experimente de „întinerire artificială” și de „prelungire a vieții”. Mihail Bulgakov a scris nuvele inspirat de această perspectivă.

Nu se poate să nu observăm o schimbare masivă a temei. În trecut tema „omului nou” venea din surse filosofice, religioase, social-economice și era legată în fond de o optică sociologizantă. În timpul nostru această temă este oarecum în discredit. Acum proiectul de pe scenă este al „omului artificial”. Acesta invocă o bază științifică, dar rămâne la o viziune antropologizantă.

Să observăm că astăzi accesul la embrionul uman, asigurat de genetică, face posibilă intervenția medicală pentru prevenirea unor boli. „Cercetarea embrionară”, „tehnica genetică”, „fecdarea artificială”, „diagnostic prenatal”, „clonă terapeutică”, „tehnica preimplantării” oferă șanse. Numai că deocamdată s-a rămas într-o situație încălțită din punctul de vedere al joncțiunii dintre genetică, prelungită cu tehnologiile ei medicale, și societate. Nimeni nu a descris-o mai bine decât Jürgen Habermas (*Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002), când a devenit certă posibilitatea intervenției în codul genetic uman.

Suntem în situația în care a rămas indecisă relația dintre „intervenții terapeutice justificate” și „intervențiile dictate de preferințe ce se formează în rândul participanților la piață” în codul genetic. Rămâne, altfel spus, în ceață ce ar trebui făcut în „corelația dintre intangibilitatea recomandată moral și garantată juridic a persoanei și indisponibilitatea modului creșterii naturale a încorporării ei în trupul uman”. Distanța dintre „optimizarea unei moșteniri genetice nedorite” și „selecția” de caractere a fost deja clătinată. „Granița conceptuală între prevenirea nașterii unui copil greu bolnav și îmbunătățirea moștenirii genetice printr-o decizie eugenică nu mai este fermă” (p.41-42). Trăim „fenomenul neliniștitor” ce constă în aceea că „dispare granița dintre natură, care suntem noi, și înzestrarea organică ce ni se dă”. Mai direct spus, trăim „un amestec exploziv de darwinism și ideologie a schimbului liber, care s-a răspândit în trecerea din secolul al 19-lea spre secolul al 20-lea sub umbrela *pax britanica* și care pare să se înnoiască astăzi sub semnul neoliberalismului devenit global” (p.42-43). Dezvoltarea exponențială a științei și reducerea vieții la competiție și-au dat mâna.

Care-i ieșirea? Habermas este de părere că nu se pot opri cercetările științifice în genetică și microbiologie, în general, nici dezvoltarea tehnologiei aferente. Cu progresul lor neîngrădit trebuie să ne acomodăm. Dar este nevoie de înțelegerea precisă, chiar juridică, a unui fapt: calitatea de ființă umană. Putem să nu înțelegem acest fapt, dar atunci va trebui să ne despărțim de ființa umană care suntem fiecare.

Desigur că „abia în momentul dezlegării din simbioza cu mama copilul intră într-o lume de persoane, care îl întâlnesc, care îi vorbesc și care pot vorbi cu el. Abia în sfera publică a unei comunități de limbă ființa umană se formează în același timp ca individ și ca persoană înzestrată cu rațiune” (p.65). Dar copilul se bucură de viața umană ca

urmare a datoriilor noastre de a-i acorda protecție de drept, chiar dacă el nu este subiect al unor datorii și purtător de drepturi ale omului. Copilului îi aplicăm un fel de „anticipatory socialization”, încât se cuvine să ne adresăm lui „de dragul lui însuși”.

„Instrumentalizării de sine a speciei”, pericol care ne pândește astăzi, îi este oricând de preferat o „etică a speciei (Gattungsethik)”, în care ne asumăm că „nu putem să întreprindem o evaluare normativă înainte de a ne însuși perspectiva a însăși persoanei despre care este vorba” (p.93). „Morală rațională” și „drepturile omului”, elaborate desigur, la nivelul noilor experiențe prilejuite de dezvoltarea geneticii, rămân baza conviețuirii, dincolo de diferențele de vederi dintre oameni, dacă se vrea o „ființare umană demnă de om”, așa cum tradiția culturală l-a consacrat.

Cel mai nou, nu mai este vorba de „omul nou”. Nici măcar de „omul artificial”. Este vorba de un „om resetat”.

Este fapt că pandemia lasă în urmă una dintre cele mai mari distrugerii din istorie – oricum cea mai mare de la al doilea război mondial încoace. Ea cere soluții de relansare a culturilor și civilizațiilor lumii. Discuția a izbucnit, iar unul dintre primele proiecte de mari dimensiuni este „marea resetare” (Klaus Schwab, Thierry Malleret, *Covid-19: The Great Reset*, World Economic Forum, Cologny-Geneve, 2020). Creatorii Forumului Economic Mondial de la Davos s-au angajat să prezinte perspectiva unei mutații efective în viața oamenilor.

Teza proiectului și, desigur, a cărții, este că din pandemie se va ieși într-una dintre două lumi: una ceva mai inclusivă, mai echitabilă și mai plină de respect față de natură, alta mai rea și mai plină de surprize neplăcute. Vor fi mai multe consecințe decât ne închipuim, dar și mai multe posibilități de resetare. Nu va fi, în nici un caz, întoarcerea la ceea ce s-a socotit normal înainte de pandemie (p.11). Nici nu se poate picta în alb-negru ceea ce vine – sunt necesare nuanțări (p.12).

Este clar că „pandemia va accelera schimbările sistemice ce erau deja sesizabile înainte de criză: retragerea parțială din globalizare, decuplarea crescândă între SUA și China, accelerarea automatizării, îngrijorare cu privire la supravegherea crescută, apelul în creștere la politici de bunăstare, naționalism în creștere și teama subsecventă de imigrație, puterea crescândă a tehnicii, necesitatea pentru firme de a avea o prezență online chiar mai



Constantin Cioc *Pas II* (2011) ulei pe pânză, 30 x 40 cm

puternică, printre multe altele. Dar procesul poate merge chiar dincolo de simpla accelerare schimbând lucruri care înainte păreau de neschimbat. El ar putea să provoace schimbări ce au părut de neconceput înainte de lovitura pandemică, precum noi forme de politică monetară, ca *helicopter money* (deja existent), reconsiderarea/recalibrarea unor priorități sociale și o căutare sporită a binelui comun ca politică obiectivă, noțiunea de *fairness* dobândind potență politică, măsuri de bunăstare radicală și de taxare și realinieri geopolitice drastice” (p.16). O acțiune energică este oricum indispensabilă. „Observarea eșecurilor și liniilor de eroare în lumina crudă aruncată de criza coronavirusului ar putea să ne oblige să acționăm mai repede înlocuind ideile, instituțiile, procedeele și regulile infirmate cu altele noi, mai bine adaptate la nevoile curente și viitoare. Aceasta este esența Marii Resetări” (p.189).

Resetarea ce ar urma va fi pe planuri multiple: economie, societate, geopolitică, mediu, tehnologie, individualitate. O „redefinire a umanității” va interveni (p.162). Este vorba, scurt exprimat, de revenirea la angelism, de întăietatea valorilor morale, de cultivarea creației și de o nouă valorificare a resursei timp. „Spus în termenii cei mai simpli posibil: dacă, în calitate de ființe umane, nu colaborăm să confruntăm provocările existențiale la adresa noastră (mediul și guvernanta globală în cădere liberă, printre altele) suntem condamnați. Nu avem altă șansă decât să adunăm cei mai buni îngeri ai naturii noastre” (p.165). „Individualități în sine mai bune” și „o lume mai bună” merg acum împreună.

Nu intrăm în polemica provocată de adepții QAnon, care acuză o conspirație o conspirație în „marea resetare”. Sunt deja numeroase articole, de o parte și de alta. Se poate spune însă că „marea resetare” este o resetare ce vrea să fie pentru oameni, dar a rămas cam fără oameni – cu dificultățile lor morale, civice, juridice, sociale. Iar această absență face imprecise multe aserțiuni. Vrem „angelism”, dar nu ar fi mai accesibil să vrem empatie, dreptate și comunicare?

Se pot comenta îndelung cele spuse în legătură cu „omul nou”, cu „omul artificial” și cu „omul resetat”. Dar mai importante sunt concluziile pe care le putem argumenta astăzi. Le rezum în câteva teze pe care le împărtășesc: a) natura umană este dată. Știm, de pildă, că bărbații erau mai scunzi pe vremea lui Napoleon, că femeile arătau altfel pe timpul lui da Vinci, dar asemenea date nu schimbă fondul – constanța naturii umane; b) problema nu este de a schimba natura umană – tema „omului nou” fiind pe o direcție greșită –, ci ceea ce faci pentru natura umană care este dată; c) nu este posibilă viața dincolo de anumite limite – aici cosmismul este pe direcție greșită, finitudinea vieții fiind indepasabilă; d) nici o intervenție în corpul uman nu este permisă fără acordul persoanei, fie el și potențial, conform unei legislații aduse la zi; f) „marea resetare” poate fi discutată, căci schimbări în societățile de azi sunt necesare, mai cu seamă în urma pandemiei din 2020-21. Dar o resetare fără ca cetățenii să o decidă devine, fie și involuntar, un proiect ideologic al unei tehnocrații ce scoate oamenii din ecuația viitorului; g) nu există „centru” care să poată face restarea. Însăși ideea „centrului” se impune deconstruită luând democrația ca bază.

(Din volumul Andrei Marga,
Viitorul democrației, în curs de publicare)

Cabala, alchimia și rozacrucianismul

Vasile Zecheru

Ei (maeștrii cabalei, n.n.) încep prin a-l face pe om atent la misterul pe care-l poartă în el însuși și la cel care-l înconjoară. Ei îl luminează asupra caracterului superficial al cunoștințelor, al observațiilor sale, apoi, îl invită să-și întoarcă privirile către interiorul lucrurilor... Alexandru Șafran

...omul este adevăratul laborator al artei hermetice; viața lui reprezintă subiectul, marele alambic, cel care distilează și lucrul distilat; iar cunoașterea de Sine se află la rădăcina tuturor tradițiilor alchimice. A. E. Waite

...iluminismul rozicrucian a fost cu adevărat, [...], doctrina unei iluminări, dând primatul, înăuntrul propriului său straniu cadru de referință, plin de intervenții magice și angelice, de profecție și de apocalipsă, unei mișcări care, [...] nu poate fi descrisă decât (ca fiind, n/n.) iluminată. Frances A. Yates

Revizitare a originilor tradiției inițiatice europene nu poate fi definitivă și completă dacă nu amintește, fie chiar și în treacăt, despre cabală, alchimie și rozacrucianism. Cu toate că în formula sa actuală tradiția inițiativă se manifestă, mai degrabă, ca acțiune speculativă și interpretativă și mai puțin ca demers calificat în a susține procesul cunoașterii de Sine, se pot totuși constata unele rudimente de metodă și, mai mult decât atât, se poate identifica un tezaur nealterat de termeni și expresii provenite din trecut operativ al inițierilor autentice. De aceea, în cele ce urmează vom trece succint în revistă formele tradiționale menționate mai sus insistând asupra specificului inerent și asupra mijloacelor de ascensionare spirituală, atât cât mai pot fi acestea vizibile în simbolistică și ritualuri.

Cabala, de pildă, reprezintă, în esența ei, tradiția mistică iudaică, demersul său ezoteric presupunând cu necesitate o doctrină metafizică, practicarea cu asiduitate a unor metode consacrate și, ca urmare, obținerea de rezultate concrete privind realizarea spirituală și atingerea unor stări de conștiință non-ordinară. Uneori, se introduce o distincție între curentul extatic¹ și cel teozofico-teurgic², această diferențiere nefiind, însă, de natură să genereze o separare a planurilor ci, mai ales, o nuanțare privind tipurile de religiozitate și tehnicile utilizate pentru atingerea stărilor preconizate (Idel, pp. 9-11). Mai târziu, ca o sinteză a celor două curente cabalistiche, este specificată ultima școală importantă a misticii iudaice, respectiv, hasidismul apărut în Galiția secolului al XVIII-lea, acesta având meritul de a fi soluționat, în mare parte, concurența acerbă dintre cele două curente menționate mai sus (Idel, p. 17). În fapt, însă, nu poate fi operată o distincție fermă între planul extatic și cel teozofico-teurgic pentru că cele două curente sunt, pur și simplu, unul în prelungirea celuilalt. Altfel spus, spectrul conștiinței cuprinde atât dimensiunea luminică (extatică), având ca apogeu iluminarea trăită ființial, cât și dimensiunea factuală, de exercitare în mundan a unor puteri spirituale evidente ce se circumscriu

fenomenului în sine și, din afară, par a fi miraculoase și inexplicabile sub aspect rațional.

Originile misticii ebraice se pierd în negura timpurilor dar, așa cum susține Gershom Scholem³, adevărata naștere a cabalei se va fi produs în sud-vestul Franței, la finele secolului al XII-lea, iar propagarea sa ca atare se va fi realizat îndeosebi după publicarea *Zohar*-ului de către Moses de León.⁴ Din perspectiva adeptilor, adevăratul scop al vieții constă în revelarea sacralui; mesajul cabalei se arată a fi mult mai abstract și mai încifrat decât în alte tradiții spirituale, acesta fiind sugerat cu subtilitate pentru ca, astfel, aspirantul să facă un efort intelectual considerabil și o alocare de timp semnificativă întru decriptarea și înțelegerea exactă a fondului problemei. Prin urmare, în cabală, cunoașterea Sinelui nu este considerată a fi o funcțiune aflată la îndemâna omului, ci un dar divin pe care alesul îl va primi, în final, ca pe o Lumină lăuntrică însoțită de o pace interioară profundă și de o imensă bucurie indicibilă în cuvinte omenești.

Teozofia cabalistică se distinge prin evidențierea unei remarcabile viziuni despre anatomia spiritului prezentată sub forma unui concept (arboarele sefirotic) ce sugerează o gradualitate a conștiinței de la grosier la subtil și o metodologie originală presupunând utilizarea unor tehnici mistice anume destinate pentru a determina ascensiunea sufletului. Doctrina *sefirot*-urilor face referire la zece esențe divine care, cumva, marchează treptele înălțării spirituale; împreună, toate acestea alcătuiesc o potecă șerpuitoare de la om la Dumnezeu și fac posibilă o teologie sofisticată ce se transmite aspirantului prin mituri, simbolistică și ritual spre ai servi acestuia ca îndrumar în efortul său de a-și depăși condiția (Idel, pp. 162-216). În paralel și în mod gradual, îi erau dezvăluite căutătorului de Lumină unele tehnici mistice speciale, anume concepute pentru a produce efecte în planul elevării și al desăvârșirii spirituale (*unio mistica*). Dintre toate aceste instrumente pot fi menționate tehnicile nomice și anomice, plânsul mistic, vizualizarea culorilor și, nu în ultimul rând, rugăciunea cabalistică (Idel, pp.114-161).

Începând cu perioada renașcentistă, cabala va exercita o fascinație constantă asupra mediilor inițiatice și, astfel, numeroși intelectuali vor lua contact, sub o formă sau alta, cu universul spiritual iudaic⁵. Mari artiști, savanți și filozofi vor intra, rând pe rând în acest veritabil athanor menit să producă salturi semnificative în ceea ce generic am putea denumi cunoașterea sacralui și a stărilor paranormale de conștiință. Mai târziu, numeroase mituri și ritualuri cabalistiche vor fi asimilate de către masoneria speculativă a gradelor înalte sau de ocultismul occidental atât de avid în a prelua sincretic, din diverse spiritualități, tehnici și instrumente ce păreau a fi adecvate unor scopuri ascensionale imediate.

*

Referitor la alchimie, trebuie spus, de la bun început, că diversitatea concepțiilor și a reprezentărilor nu poate fi egalată decât de multitudinea și varietatea prejudecăților circumscrise acestui domeniu. De aceea, numeroși cercetători susțin că există puține obiecte de cercetare care, asemenea alchimiei, să genereze atâta incertitudine, atunci când se

încearcă definirea sa. În timp, s-a decantat o veritabilă inflație de explicații și de interpretări, atribundu-se astfel termenului o reliefare polisemantică specială. Pe fundalul existenței unui evantai larg de teorii și concepte, ne aflăm totuși într-un punct critic, relevant cu pregnanță de faptul că pe măsură ce dezbaterile cresc în amploare și nuanțare, în mediul omului obișnuit, termenul este aproape inexistent, ceea ce face utilizarea sa imprecisă și ambiguă în vorbirea curentă. Totuși, în mod concret, concluziile celor care au studiat fenomenul converg către o reprezentare a alchimiei ca fiind o formă de cunoaștere tradițională, dublată de o măiestrie ascunsă publicului larg, ce vizează o transmutație fundamentală a: (i) metalului inferior în aur și argint; (ii) omului comun în om superior (îndumnezeit); (iii) substanței obișnuite în piatră filosofală (panaceul alchimic universal care vindecă toate bolile și astfel poate conferi omului nemurirea).

Cu toate aceste dificultăți inerente, pot fi menționate totuși câteva teze principale care se bucură de o susținere mai consistentă din partea cunoscătorilor; astfel, se acceptă aproape în unanimitate că alchimia este: (i) secretă; învățătura este revelată, sub jurământ, doar celor aleși, fiind exclusă transmiterea publică a cunoașterii; (ii) tradițională; la baza alchimiei stau câteva principii imuabile; (iii) inițiativă; măiestria alchimică se poate dobândi numai de la un inițiat autentic, orice altă abordare fiind exclusă (Sadoul, p. 48). De altfel, cele trei caracteristici pot fi atribuite tuturor formelor tradițional-ezoterice; se acceptă, de asemenea, că doctrina alchimică, așa cum s-a dezvoltat în Evul mediu și în epoca modernă, își are origine în hermetismul alexandrin din perioada precreștină fiind o aplicație a acestuia din moment ce Hermes Trismegistos este tatăl tuturor acestor căutători de lumină.

Din perspectivă strict istorică, s-a acreditat ipoteza că alchimia ar fi pătruns în Europa prin intermediul arabilor. În fine, există credința că alchimia de înrudește cu gnosticismul și cabala și că premerge rozacrucianismul și masoneria speculativă (Messadié, G., 2008). Părintele (prințul) alchimiei, așa cum aceasta s-a răspândit treptat în Occident, este considerat a fi Jabir ibn Hayyan⁶ (721-815), cel care nominalizează proprietățile de bază (cald, rece, uscat și umed) ale elementelor fundamentale (Foc, Apă, Aer, Pământ).

Unele alegorii și metafore pe care le găsim, astăzi, în ritualurile masonice⁷ par a fi preluate *ad literam* din mitologia alchimică. Referitor la misterioșii alchimiști au rămas numeroase legende, cărți și chiar unele rezultate palpabile de pe urma căutărilor întreprinse de ei (medicamente, parfumuri, vopsele etc.). Un adept trebuia să posede un laborator propriu (cabinet de reflecție) unde să se retragă în liniște pentru a lucra la transformarea plumbul în aur. Mai apoi, s-a sugerat că aceasta ar fi doar o legendă, și că, în realitate, alchimistul lucrează la devenirea sa pe care trebuia s-o parcurgă în tăcere, izolare și în întunericul laboratorului, unde să înfăptuiască în sine, nunta alchimică (unirea intelectului cu emoționalul pe care o va explica mai târziu Carl Gustav Jung). Toată simbolistica alchimică oculta această lucrare sacră consumată la propriu în interiorul ființei. *Rebis*-ul, cel cu două capete, unul de femeie⁸ și unul de bărbat⁹ este un simbol alchimic, atribuit lui Basile Valentin un călugăr alchimist din secolul al XV-lea. Mai târziu, peste cele două capete (Regele și Regina) va fi așezată o coroană unică întruchipând unitatea, dar și faptul că într-un singur trup sălășluiesc două instanțe, una feminină, cealaltă masculină; partea feminină are legătură cu inima, cea masculină cu intelectul, exact ca la caduceul lui

Hermes cu cei doi șerpi încolăcindu-se în jurul pilularului central, toiagul magic (*tyrsus*) din vechime.

*

În fine, în calitate de exponent al tradiției ezoterice occidentale, rozacrucianismul va fi categorisit, cel mai adesea, ca important curent socio-cultural născut la început de secolului al XVII-lea după publicarea celor trei texte fundamentale¹⁰ care anunțau cu emfază existența unui venerabil ordin ezoteric necunoscut lumii până la acel moment. Misterioasa doctrină rozacruciană era prezentată, în acei ani, ca fiind întemeiată pe adevăruri îndelung rafinate de către misterele antichității care, prin ele însele, asigurau o comprehensiune garantată a universului fizic și a celui spiritual, deopotrivă. Manifestele rozacruciene nu dau prea multe detalii asupra doctrinei ci doar sugerează, cu oarece abilitate propagandistică, un ansamblu difuz de *credo*-uri misterioase; ele excelează, totodată, prin faptul că alcătuiesc un întreg *cvasi*-eclectic prin combinarea de referințe cabalistice și alchimice pe fondul unui misticism creștin evident. Dintr-o altă perspectivă, cele trei texte menționate prefigurau o reformă universală iminentă a întregului climat socio-uman și anticipau că aceasta urma să fie condusă de către Ordinul rozacrucian.

Primul manifest, *Fama*, prezintă viața legendară a lui Cristian Rozenkreutz (născut în anul 1378) – fondatorul Ordinului – care, după multe peripecții se stabilește în Germania unde își întocmește o casă bine rânduită și se dedică filozofiei, matematicii și fizicii. După îndelungi meditații asupra lumii, Cristian înființează Fraternitatea rozacruciană și stabilește un plan de reformă care să fie pus în aplicare în veacurile ce vor urma. *Confessio*, cel de-al doilea manifest, se adresează tuturor învățaților Europei și propovăduiește despre filozofia și misiunea fraților; viziunea promovată este una profetică (preconizând preluarea guvernării Europei de către Ordin) și apocaliptică (vestind sfârșitul unei lumi bazată pe nedreptate și abuz). În fine, *Nunta alchimică* părește tonul reformator și relatează cu lux de amănunte devenirea spirituală pe care Cristian Rozenkreutz o va fi trăit la propriu, aceasta constituind prin ea însăși o garanție a sacralității Ordinului și a înțelepciunii fondatorului său. Fabuloasa nuntă alchimică nu este altceva decât o legendă a iluminării ca experiență inițiativă profund ființială, o alegorie privind unirea lăuntrică a celor doi miri (*Sponsus, Animus, Regele* – Intellectul conștient și *Sponsa, Anima, Regina* – Inconștienul emoțional), acest proces asigurând o remarcabilă regenerare a ființei umane, un salt pe o altă spirală a cunoașterii (Yates, pp. 56-88).

Agitația rozacruciană nu a durat prea mult în spațiul german ci doar până pe la 1620 când aceasta s-a extins rapid în Franța unde a produs un veritabil și intens uragan în rândul intelighenției. Astfel, venind din Germania la Paris în anul 1623, Descartes este nevoit să-și convingă prietenii apropiați că nu este un *Invizibil* și, ca atare, nu este nici membru în Frația rozacruciană. La scurt timp, fenomenul se va manifesta cu aceeași intensitate și la Londra, unde Francis Bacon, de pildă, care tocmai lucra intens la celebra sa carte rămasă neterminată *New Atlantis* va pleda convingător, aici, pentru o societate viitoare bazată pe știință și condusă de către o elită competentă; el folosește, în cartea sa, un veritabil și nedismulat limbaj rozacrucian. (Yates, pp. 114-152).

La originea mișcării rozacruciene pot fi citate, cu nume și prenume, trei personaje care au produs propagarea ideilor respective și au făcut ca nimbul de mister să dăinuie benefic asupra lucrării în sine. Primul dintre aceștia, Johannes Valentin Andreae

(1586-1654), este bănuț a fi chiar autorul broșurilor deși el neagă cu înverșunare aceasta; într-un târziu va recunoaște, totuși, că este autorul *Nunții alchimice* și prezintă acest episod ca fiind un simplu amuzament al vremurilor de tinerețe. Cel de-al doilea personaj, nimeni altul decât cunoscutul alchimist Michael Maier (1568-1622), fostul medic și confident al împăratului Rudolf al II-lea, publică două lucrări (*Silentium post clamores* și *Themis aurea*) în care îi apără pe frații rozacrucieni împotriva calomniilor și încearcă (fără succes) să prezinte structura Ordinului. În fine, cel de-al treilea protagonist este medicul londonez Robert Fludd (1574-1637), un alchimist de factură paracelsiană, matematician, cabalist și astrolog care își exprimă și el admirația și susținerea față de rozacrucianism și față de scopurile proclamate ale acestei autoproclamate Fraternității universale.

Chiar dacă istoriografia nu vine cu o susținere consistentă privind statutul tradițional al rozacrucianismului, în fapt ceea ce s-a întâmplat în secolele următoare acreditează, cumva, ipoteza potrivit căreia acest curent misteriosofic a avut un rol important în ezoterismul occidental. Iată un citat semnificativ în acest sens: *Numeroși sunt și susținătorii tradiției occidentale înțelese ca esoterism în sens larg, care se referă la acest rozacrucianism de la începutul secolului al XVII-lea; ei văd în el un nou punct de plecare întemeietor sau, în orice caz, una dintre manifestările privilegiate ale unei philosophia perennis, adică a unei gândiri tradiționale la fel de vechi ca și omenirea* (Faivre, vol. 2, p. 282). Așadar, în esența sa, rozacrucianismul a avut meritul de a prezenta o ingenioasă și seducătoare sinteză asupra temelor ezoterice medievale și renescentiste și, în egală măsură, de a prefigura o imagine mobilizatoare asupra unei societăți viitoare mai în acord cu ordinea universală preexistentă.

*

Cosmologia inițiativă speculativă s-a format, în timp, prin preluarea, din diferitele forme tradiționale, a unor elemente specifice și astfel a luat ființă un ansamblu de *credo*-uri călăuzitoare prin conservarea și rafinarea unui conținut ideatic original. Pe parcurs, la toate acestea se vor adăuga inclusiv unele reprezentări provenite din domeniul științific și din filozofie și astfel se va naște o ideologie specifică ce se transmite aspirantului prin ritual și simbolică.

Este dificil, dacă nu chiar imposibil de stabilit cu exactitate care au fost contribuțiile concrete ale cabalei, alchimiei și rozacrucianismului la alcătuirea doctrinei inițiatice actuale. Se poate spune însă că alchimia și cabala au contribuit într-o mai mare măsură la soluționarea necesității de sacru a omului, în timp ce rozacrucianismul a adus unele reprezentări mai consistente în ceea ce privește problematica socio-politică prin prefigurarea doctrinei masonice privind Templu ideal al umanității. Împreună, cele trei curente ezoterice menționate au întregit o viziune filozofică de factură universalistă și au formulat premise pentru o teologie profund laică și personală care să pună într-o lumină nouă fenomenul religios în general și, cu deosebire, pe cel de natură spirituală.

Bibliografie

- Bălăceanu-Stolnici, Constantin – *Kabbala între gnoză și magie*, Ed. Vremea XXI, 2004.
Dunn, James David – *Fereastra sufletului. Cabala rabimului Isaac Luria (1534-1572)*, Ed. Herald, 2020.
Faivre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, Ed. Nemira, 2007.
Idel, Moshe – *Cabala. Noi perspective*, Ed. Nemira, 2000
Küng, Hans – *Judaismul*, Ed. Hasefer, 2005.



Constantin Cioc
desen, 25 x 24 cm

Pescar de oameni (2017)

Messadié, Gerald – *Patruzece de secole de ezoterism*, Ed. Nemira, 2008.

Sadoul, Jacques – *Comoara alchimiștilor*, Ed. Vremea, 1997.

Șafran, Alexandru – *Înțelepciunea cabalei*, Ed. Hasefer, 1997.

Waite, Artur Edward – *Alchimiștii de-a lungul secolelor*, Ed. Herald, 2019.

Yates, Frances A. – *Iluminismul rozacrucian*, Ed. Humanitas, 1998.

Note

1 Treapta luminoasă a conștiinței este marcată prin trei atribute fundamentale: (i) vederea luminii interioare; (ii) pacea lăuntrică; (iii) beatitudinea ca stare profundă, complexă.

2 Treapta acțională a conștiinței vizând, pe de o parte, dimensiunea teozofică (cunoașterea sacrului și a înțelepciunii divine prin dezvoltarea intuiției intelective *sui-generis*) și, pe de altă parte, latura teurgică, magică, prin care aspirantul poate interveni spre a determina rezultate concrete în planul fizic.

3 Gershom Scholem (1897-1982) – profesor la Universitatea națională ebraică, președinte al Academiei de științe din Israel începând cu 1968 – este cel mai important savant în probleme de cabala din secolul al XX-lea.

4 A se vedea *Zoharul. Cartea splendorii*, Ed. Herald, 2021; traducere din latină – S. L. MacGregor Mathers; traducere din engleză – Ilie Iliescu.

5 Cu titlu exemplificativ amintim aici pe Pico della Mirandola (1463-1494), autor al lucrării *Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae* (1486), Johannes Reuchlin (1455-1522), autor al lucrărilor *De verbo Mirifico* (1494) și *De arte cabalistica* (1517), Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), autor al lucrării *De Orculta Pihlosophia* (1533) și Christian Knorr von Rosenroth (1631-1689) cu a sa *Kabbala Demundata* (1677).

6 Este cunoscut în literatura alchimică europeană ca Geber (Geberus, în latină) și este creditat a fi cel care a descoperit acidul clorhidric și acidul azotic; a se vedea White, pp. 51-53.

7 Piatra șlefuită, piatra brută, V.I.T.R.I.O.L., arta regală, marea operă, mitul celor patru elemente primordiale etc.

8 Cu echer în mâna stângă, pe partea inimii.

9 Cu compas în mâna dreaptă.

10 Cunoscut și sub denumirea de *Man.festele rozacruciene*, aceste trei texte sunt: *Fama fraternitatis* (1614), *Confessio fraternitatis* (1615) și *Nunta alchimica a lui Cristian Rozenkreutz* (1616).

Teologul catolic Hans Küng (1928-2021) despre infailibilitatea papală și alte aspecte ecclesiologice

Nicolae Iuga

După al doilea război mondial, Biserica Catolică a avut serioase motive de reflecție. Evenimentele au zdruncinat nu doar Biserica în calitate de instituție, ci și valorile morale fundamentale pe care aceasta se bazează și pe care le propagă. Astfel că ierarhia acestei Biserici a decis convocarea unui Sinod (Conciliu). Acest Conciliu, minuțios pregătit, s-a desfășurat între 1962-1965 la Vatican și a intrat în istorie sub denumirea de Conciliul Vatican II. Era al doilea al Bisericii catolice din ultima sută de ani, după Conciliul Vatican I încheiat în anul 1870. Abia la Conciliul Vatican II, deci în a doua jumătate a secolului XX, a fost desființată Inchiziția în mod explicit și a fost anulat Indexul cărților interzise¹. Obiectivele declarate ale Conciliului Vatican II erau: reconstrucția Bisericii Catolice pe temeuri evanghelice, reconcilierea bisericilor creștine, descoperirea unor noi raporturi mutuale între creștini și evrei, angajarea unui veritabil dialog cu alte religii din lume. După Vatican II, mulți teologi catolici dar și ortodocși și protestanți au crezut că a sosit momentul unei înnoiri profunde a spiritului creștin. Printre ei s-a aflat și Hans Küng².

Teologul catolic Hans Küng s-a născut în 1928 la Basel în Elveția și a contribuit în calitate de expert la pregătirea Conciliului Vatican II. A fost profesor de Teologie ecumenică la Universitatea din Tübingen. După încheierea Conciliului, Küng și-a publicat punctele de vedere personale și care s-au bucurat de un puternic ecou în lumea întreagă. Cărțile sale au fost publicate simultan în limbile franceză și germană. Acestor tendințe înnoitoare li s-a pus capăt de către Sf. Scaun, mai precis de către Sf. Congregație pentru Doctrina Credenței (succesoarea fostei Inchiziții), prin publicarea Declarației *Mysterium Ecclesiae*, la 5 iulie 1973³.

Dar ce anume conținea propunerea de reconstrucție a Bisericii Catolice făcute de către Hans Küng? În rezumat, tezele sale sunt următoarele.

Despre libertatea în teologie. Aici Küng revendică un mai mare grad de libertate pentru teologul contemporan: „În vechile dicționare de teologie catolică nu se găsea cuvântul libertate, sau atunci când se găsea acesta trimitea la cuvântul lege. Or, lipsa de libertate în seamnă o sacrificare a intelectului”⁴.

Despre metodă. Küng susține necesitatea înnoirii metodei în teologie, respectiv revendică pentru teologi dreptul de a face o „teologie științifică”, prin aceasta înțelegând „o teologie construită cu mijloacele raționamentului logic, plecând de la datele corecte ale revelației și ale istoriei”⁵. Spre deosebire de aceasta, teologia neștiințifică trebuie repudiată, deoarece operează cu noțiuni problematice, fără a le clarifica; reia teze

tradiționale, fără a le reexamina critic în raport cu rezultatele exegezei contemporane; răpândește păreri preconcepționate asupra altor biserici; armonizează necritic textele Sf. Scripturi ș.a.m.d. În schimb, teologia științifică este posibilă, sub condițiile onestității, sincerității și libertății teologului⁶. În absența acestor condiții, rezultă o teologie caricaturală.

Despre interpretare în teologie. Într-o carte consacrată viitorului Bisericii Catolice, Küng are un capitol intitulat chiar: „Manipularea adevărului”⁷. Aici el arată că teologia catolică oficială utilizează în general două metode de interpretare, anume metoda pozitivistă și metoda speculativă. În ceea ce privește interpretarea pozitivistă, aceasta nu ține seama nici de context, nici de o posibilă evoluție a formulărilor dogmatice. Nu ține seama nici de faptul că unii termeni pot fi de neînțeles pentru vremea noastră, și nici de faptul că baza exegetică a unor formule poate fi perimată. Pe de altă parte, interpretarea speculativă caută să înlăture neajunsurile celei pozitvistice, dar „violentează textul”, îi conferă în timp același text sensuri diferite, uneori chiar opuse. În vederea depășirii impasului, Küng propune o altă hermeneutică, o interpretare numită de către el istorică. Această interpretare istorică ar fi singura care ar răspunde exigenței de sinceritate teologică și ar face posibilă reformularea dogmelor. Cel puțin în ceea ce privește canoanele adoptate la Sinoade, respectiv decretele emise la Concilii, este evident că trebuie interpretate în chip istoric. Interpretarea unui astfel de act presupune răspunsuri la întrebări precum: ce au înțeles participanții la un sinod prin ceea ce au spus în timpul și în locul lor? Ce oponenti aveau în vedere? Ce școli teologice și personalități se aflau în spatele părerilor lor? Ce alți factori au influențat judecata lor? ș.a.m.d. Biserica trebuie să admită că uneori a greșit, și atunci când își schimbă părerea, trebuie să admită că și-a schimbat-o.

Despre limitele Bisericii. Hans Küng va re-lua cunoscuta formulă „Extra Ecclesiam nulla salus”, o formulă care a făcut nu doar o carieră îndelungată, ci a ocazionat în timp și multe interpretări contradictorii, spre a încerca o definire a Bisericii. Anume, Küng se întreabă: „extra” care Biserică?⁸ După opinia sa, astăzi nu se mai poate susține la modul serios că cei din afara Bisericii nu se mai pot mântui. A încerca să pui azi în practică această formulă ar însemna intoleranța, iar a păstra formula fără a încerca să o aplici ar însemna duplicitate. Prin „Ecclesia” nu se poate înțelege exclusiv Biserica Catolică. Küng consideră că se poate neutraliza axioma, plecând de la cea mai simplă statistică. Din totalul populației pământului, numai aproximativ o treime sunt creștini și din această treime, numai aproximativ

jumătate sunt catolici. Ce se va întâmpla cu ceilalți 5/6 din populația pământului care nu sunt catolici, pot fi tratați toți ca fiind „extra Ecclesia”? În concluzie, Küng nu este de acord cu două lucruri: cu considerarea Bisericii Catolice ca fiind singura Biserică și cu condiționarea mântuirii de apartenența la această Biserică. El consideră că denumirea de „biserică” trebuie acceptată pentru orice comunitate care se sprijină pe învățătura Evangheliei, care crede în Christos și celebrează Euharistia. Prin urmare, este evident că trebuie să ieșim din limitele Bisericii Catolice, atât în ceea ce privește ecclesiologia, cât și în ceea ce privește soteriologia. Pe de altă parte, însă, definirea în acest fel a Bisericii, fără a include și ierarhia, plasează concepția teologului catolic Küng în sfera neoprotestantismului.

Despre primatul papal. Hans Küng observă că între cele două Concilii, Conciliul I Vatican (1870) și Conciliul II Vatican (1965), respectiv timp de aproape un secol, primatul papal a evoluat spre „absolutism”⁹. Pentru a se elucida această problemă, trebuie să se răspundă la următoarele trei întrebări: (a) Se poate justifica în textele evanghelice un primat al lui Petru? (b) Se poate demonstra istoric că primatul lui Petru a existat? Și (c) Există argumente că episcopul Romei este succesorul lui Petru în ceea ce privește primatul? Numai că la aceste întrebări, care derivă una din alta, răspunsurile lui Küng sunt negative. În ceea ce privește primatul lui Petru, textele evanghelice nu îi conferă acestuia o putere monarhică și juridică asupra Bisericii, așa cum și-au asumat-o papii mai târziu, ci doar o putere istorică mai deosebită, dacă nu chiar (în spirit autentic creștin) un „primat” al slujirii, nicidecum unul al dominării. Apoi, chiar dacă primatul lui Petru ar fi existat, în sensul conferit de papalitate, nu se poate demonstra permanența și continuitatea acestui primat. Noul Testament nu vorbește nimic despre o eventuală prezență a lui Petru la Roma și, *a fortiori*, nici despre sfârșitul lui aici, respectiv despre instituirea unui succesor. Există și autori care susțin că o presupusă prezență a lui Petru la Roma nu este altceva decât un fals pios, fabricat mult mai târziu, exact în scopul justificării primatului papal. Deci, istoricește nu știm pozitiv dacă Petru a fost la Roma și, dacă da, ce a făcut acolo. Tradiția creștinismului primar nu cunoaște nici un episcop cu autoritate monarhică, nici la Roma și nici altundeva. În primele veacuri creștine, Episcopia Romei nu a revendicat nici un primat. Papii s-au bucurat cândva de o putere temporală, dar astăzi această putere a fost pierdută în mod semnificativ. În concluzie, teoria primatului nu poate fi susținută nici biblic și nici istoric. Soluția ar fi, din partea papei, „renunțarea spontană la putere”, lucru posibil după Küng pentru cel care a înțeles mesajul lui Iisus și Predica de pe Munte. Küng chiar o cere în mod expres: „Conducerea autoritară a unui singur om, care nu are acoperire nici în constituția originală a Bisericii, nici în mentalitatea democratică actuală (...), trebuie să fie înlocuită cu o conducere colegială a Bisericii, la toate nivelele: parohial, eparhial, național și universal”¹⁰.

Despre infailibilitate. Conceptul infailibilității poate fi definit în raport cu mai multe perspective din care poate fi privit: în raport cu Dumnezeu, cu Biblia, cu Biserica, cu Sinoadele și, în fine, în raport cu definițiile dogmatice formulate de către papă. La origini, infailibilitatea a fost rezervată cu sens deplin doar lui Dumnezeu. Biblia, după Küng, poate să fie infailibilă în sens dogmatic,

dar nu și în privința unor date istorice, geografice sau amănunte de ordin științific; aceasta nu afectează însă deloc autoritatea doctrinară a Bibliei. Biserica, de asemenea, întrucât este alcătuită din oameni, se poate înșela și poate înșela și pe alții. Cu toate acestea, după Küng, Biserica rămâne fundamental în adevăr, iar erorile asupra unor chestiuni particulare nu o fac să iasă din adevăr. În ceea ce privește Sinoadele, li se atribuie infailibilitate, deși multe Sinoade s-au dovedit istoricește a nu fi fost deloc infailibile. Există și sinoade care au corijat sinoadele precedente, deci dacă Biserica a revenit ulterior asupra unor definiții, evident că acestea nu pot fi considerate infailibile. În fine, infailibilitatea papei – aceasta este definită de către Conciliul I Vatican, la 1870, astfel: „Când episcopul Romei (...), în virtutea supremației sale autorități apostolice, definește că o învățătură cu privire la moravuri trebuie ținută de către întreaga Biserică, el posedă, în virtutea asistenței divine care îi este promisă Sfântului Petru, acea infailibilitate pe care divinul Răscumpărător a voit să o acorde Bisericii Sale (...). Aceste definiții ale episcopului Romei sunt de la sine ireformabile”.

Principiul infailibilității papale adoptat la 1870 a stârnit vii controverse chiar în rândurile teologilor catolici. S-a spus bunăoară că papa nu poate fi infailibil, deoarece infailibil propriu-zis este numai Dumnezeu. Că Papa nu trebuie separat de Biserică prin infailibilitate etc. Hans Küng merge până acolo, încât se întreabă: „Ce s-ar întâmpla dacă la un moment dat la Roma ar apărea un papă eretic?”¹¹, sau dacă măcar ar apărea un conflict între papă și Biserică, întrebare rămasă fără răspuns din partea Bisericii Catolice. Evident, Küng se pronunță împotriva infailibilității papale.

*

Reacția Bisericii catolice față de propunerile de reconstrucție avansate de către Küng a fost materializată în textul intitulat: Declarație pentru apărarea doctrinei catolice despre Biserică împotriva unor erori contemporane, text datat la 5 iulie 1973, publicat imediat în mai multe limbi (germană, engleză, franceză,¹² italiană) și cunoscut sub numele *Mysterium Ecclesiae*, după primele cuvinte cu care începe versiunea latină. Documentul a fost emanat de la Sfânta Congregație pentru Doctrina Credinței, succesoarea actuală a vechii Inchiziții. Cu toate că *Declarația* este adaptată spiritului contemporan, ea nu menționează numele lui Küng și ca atare nu pronunță nici o excomunicare sau condamnare. Dar, pe de altă parte, *Mysterium Ecclesiae* ia pas cu pas o atitudine clară împotriva tezelor lui Küng, pe care implicit le consideră „erori”, după cum urmează:

(1) Küng crede că poate revendica pentru teolog o anumită libertate de cercetare și interpretare. Față de această pretenție, *Declarația Mysterium Ecclesiae* arată: „Adevărata libertate a teologilor trebuie să rămână limitată de Cuvântul lui Dumnezeu, așa cum a fost el păstrat și explicat fidel în Biserică, și așa cum este el învățat și explicat de către Magisterul viu al păstorilor (adică adunarea episcopilor – n.n.) și, în primul rând, de păstorul universal”¹³, adică de către papă. Iată așadar că libertatea teologului, abia afirmată, este imediat limitată de o serie de condiționări succesive, în care cuvântul papei, „păstorul universal”, apare situat cel puțin la egalitate cu cuvântul lui Dumnezeu.

(2) În privința interpretării, Küng cere doar dreptul la o interpretare istorică. Dar *Mysterium Ecclesiae* declară: „Adevărurile pe care Biserica înțelege să le învețe în mod real, prin formulele sale dogmatice, sunt fără îndoială distincte față de concepțiile schimbătoare, proprii unei epoci determinate”¹⁴. Așadar, formulele dogmatice sunt excluse de la orice schimbare, prin urmare orice tentativă de (re)interpretare istorică este eliminată a priori.

(3) Despre Biserică, Küng a încercat să dea o definiție cât mai cuprinzătoare, așa încât aceasta să adune în ea cât mai mulți creștini, nu doar pe catolici. Ce spune despre acest lucru *Declarația*: „Există o singură Biserică (...), Biserica Catolică, condusă de succesorul lui Petru și de episcopii care sunt în comuniune cu el (...). Numai Biserica Catolică posedă în întregime adevărul dumnezeiesc revelat și toate mijloacele pe care Dumnezeu le-a stabilit pentru mântuirea oamenilor”¹⁵. Iată dar că, la anul 1973, *Mysterium Ecclesiae* ne trimite înapoi în Evul Mediu; cine se află în afara Bisericii catolice este destinat flăcărilor iadului.

(4) Despre primatul papal, Küng arată că un primat de jurisdicție nu se poate susține nici pe exegeza biblică, nici pe tradiția bisericească și nici pe fapte istorice. Fără să aducă nici argument prin care să-l contrazică pe Küng, *Mysterium Ecclesiae* repetă vechea frază că: „Prin instituire divină, numai păstorilor succesori ai lui Petru le aparține dreptul de a învăța creștinii în chip autentic”.

(5) În ceea ce privește infailibilitatea, în afară de aceea a lui Dumnezeu, Küng nu recunoaște nici o altă infailibilitate absolută. Dar *Declarația Sf. Congregației* adaugă o condiție ad hoc, într-un chip vag mistificat: „Dumnezeu Însuși, care este

în chip absolut infailibil, a binevoit să comunice Bisericii o oarecare infailibilitate participată (...). În persoana succesului lui Petru este concentrată grația infailibilității întregii Biserici, atât a credincioșilor, cât și a păstorilor”¹⁶. Practic se întâmplă ceea ce a semnalat și un teolog român¹⁷. Conciliile de la Vatican au uzurpat infailibilitatea Bisericii spre a o conferi Papei.

Note

- 1 Nicolae Iuga, *Bisericile creștine tradiționale spre o Etică globală*, Ed. Grinta, Cluj, 2006, p. 101.
- 2 Idem, p. 102.
- 3 *Déclaration „Mysterium Ecclesiae”...* în rev. „La Documentation Catholique” nr. 14/73.
- 4 Hans Küng, *Liberté du chrétien*, Coll. „Méditations Théologiques”, Paris, 1967, p. 13.
- 5 Idem, p. 97.
- 6 Idem, p. 122.
- 7 Hans Küng, *Etre vrai, L'avenir de L'Eglise*, Paris, p. 170 sq.
- 8 Hans Küng, *Liberté du chrétien*, ed. cit., p. 163.
- 9 Hans Küng, *Qu'est-ce que L'Eglise?*, Desclée, 1972, p. 90.
- 10 Hans Küng, *Etre vrai...*, op. cit., p. 204.
- 11 Hans Küng, *Irfaillible?*, Desclée, 1971, p. 104.
- 12 Am utilizat versiunea franceză: *Déclaration „Mysterium Ecclesiae”...* în rev. „La Documentation Catholique” nr. 14/73.
- 13 *Ibidem*, p. 665.
- 14 *Ibidem*, p. 670.
- 15 *Ibidem*, p. 665.
- 16 *Ibidem*, p. 665.
- 17 Antonie Plămădeală, *Ca toți să fie una*, Ed. BOR, București, 1979, p. 246.



Constantin Cioc

Mantia împărăției (2017) ulei pe pânză, 150 x 150 cm

Însemnări Pascale

Christian Crăciun

Timpul

Am ținut ca notele acestea să apară *după* data fixată de calendare a Sărbătorii. Tocmai pentru a marca ideea că avem de-a face cu un cu totul alt timp decât cel nictemeral, diurn – nocturn. Este, de fapt, începutul timpului calitativ, liturgic (din noaptea Cinei). Sărbătoare de o concentrare unică dar și de o desfășurare amplă, cum nu este alta, care se deschide cu tristețea și jalea morții și izbucnește în strigarea care adeverește Învierea. De obicei unei sărbători îi este dedicată o singură zi calendaristică și un singur sentiment: bucurie ori întristare. Aceasta, pascală, cuprinde un interval de trei zile și trecerea de la bucuria pământească (Floriile Împăratului călare pe fiul asinei) la deznadejde (Patimile, îngroparea) și apoi la bucuria triumfătoare a vădirii Învierii și Împărăției. Este o peri-oadă (o înconjurare de biserică) unică. Ce cuprinde realmente *trecerea* dintre aceste stări. Dar care continuă, în coerența divină, cu Înălțarea și Rusaliele. Dacă odată cu Adam am căzut în timp, prin acest calendar calitativ pascal ne încadrăm într-un alt ritm existențial pe care, din cauza limitelor inerente ale limbajului nostru, îl numim tot timp. Dar este *alifel* de timp!

Paștele are două versante: al vieții și al morții, trăirea lui înseamnă ascensiunea în infinitatea punctuală a vârfului divin, unde viața trece în moarte și moartea în Înviere. Instantaneul treimic al acestui punct, aceasta este trăirea Paștelui. Trei zile reduse la o clipă eternă, abolind curgerea istorică. Trecerea este pasul *peste*, atât de mic, încât nici o milisecundă nu-l poate măsura, ascensiune și chenoză concomitente în lumina călătoare, transmisibilă, a lumânărilor din noaptea Învierii. Ideea apexului mi se pare esențială Paștelui, care deschide ritualic spre un alt timp. Timpul care încapă întreg în secunda ascunsă privirii a lepădării giulgiului. Viața veșnică este cosmicitatea acestui zenit.

Corpul

Corpul este casa morții. Adăpostul ei. Nicăieri în altă parte nu există moartea. Ea este deținutul din închisoarea corpului, mai degrabă decât sufletul, cum credeau filozofii antice. Pentru a elibera celula, trupul s-a ridicat pe cruce. Țâșnind în sus (dar, pentru că aici nimic nu se petrece simplu, liniar, asta se întâmplă *după* coborârea în iad), s-a eliberat. Este, simultan, într-o străfulgerare trans-temporală și aceasta, o coborâre, o înălțare și o ajungere, ne spune Troparul: „În mormânt cu trupul, în iad cu sufletul, ca un Dumnezeu, în Rai cu tâlharul și pe scaun ai fost, Hristoase, cu Tatăl și cu Duhul, toate umplându-le, Cel ce ești necuprins”. Încă odată: nu trebuie să vedem asta în timp, ca o desfășurare a unui proces, sau ca un fel de ubicuitate în ipostazieri/forme diferite, într-un fel acolo, într-altfel dincolo. Copleșitoare este tocmai simultaneitatea prezenței care „umple” totul instantaneu. Și, repet, nu înseamnă despărțire, ci adunare în același centru treimic. Paștele este, din această perspectivă, trecerea de la starea de dispersie la cea de conversie. Este starea de Recapitulare

finală, sinteza totală, absolută, resorbția în Logosul universal semnificativ, care nu lasă nimic în afară. Precum în Prima Elegie nichitiană. „Nu are nici măcar prezent,/deși e greu de închipuit/cum anume nu-l are.//El este înlăuntrul desăvârșit,/interiorul punctului, mai înghesuit/în sine decât însuși punctul”. Acest moment non-temporal este tot ce poate fi mai diferit de toate maniheismele sărace și seci, dihotomii de minți pruncești, funcționând primitiv binar, care opun corp vs. suflet. Trupul înălțat pe cruce și apoi coborât în mormânt este Trupul eliberat și eliberator de moarte. Venită în lume în casa trupului, numai În-trupatul o putea alunga: gonită, hăituită, omorâtă din tot universul (cu moartea pre moarte...). De aceea crucea este sigla victoriei împotriva morții (hic signo). Căci ea ține trupul. Iar mormântul, în final, este gol. Adică rezumatul definitiv al istoriei umanității într-o descoperire uimită într-o dimineață de duminică.

Realitatea

Nu cred că există o sărbătoare mai *radical* străină (post)modernității decât Paștele. În primul rând el este opusul total al mitologiei totalitare care caracterizează prezentul istoric: a fericirii obligatorii (Norman Manea), euforiei perpetue (Pascal Bruckner), bunei dispoziții mimate, distracției fără limite, veseliei cu price preț, darurilor aduse de „ieșura”. Paștele *nu* este cu vacanță, mâncare (nici măcar ouă roșii și cozonac), Vama sau Mamaia, colaps pe șosele ș.a.m.d. Paștele este despre moarte, jertfă, suferință atroce, schingiuri, răutatea de obște, oțet pe răni, huiduieli, trădare, jale de mamă, îngropare. Tocmai de aceea el este imposibil de „prins” în presă. Toate cele enumerate nu încap într-un desfășurător de emisiune TV. Aceasta, chiar dacă, într-un maxim posibil de onestitate, amintește în treacăt ceva din datele de mai sus, nu știe cum să vireze cât mai repede spre gurmandiție, tradiționalism de operetă (cu concursuri de vopsit ouă declanșate cu o lună înainte de data adecvată... dacă „respectăm cu strictete tradiția”, cum le place oamenilor de presă să spună, cu o prea bătătorită de non-sens formulă, ouăle se vopsesc în Joia mare și punctum!), și dezmăț culinaro-bahic. Urarea „Paște fericit” este un non sens din punct de vedere creștin și o hidoșenie lingvistică. Paștele nu poate decât plângere, jelire la Mormânt, durere asumată, reculegere. Ne este foarte greu să ne convingem astăzi că *asta* este o față a Sărbătorii. Abia Învierea va fi cu adevărat Împlinirea (și, mai apoi, Înălțarea) așa cum o percepem îndeobște: ca bucurie. Și urarea nouă, singura valabilă: Hristos a înviat! Cu accentuarea pe *a înviat*. Aceasta este Vestea cea mare. O spun Mironosițele care-L căutaseră la mormânt. Dar cum să te pătrunzi de taina Învierii, dacă mai înainte n-ai încercat să urnești, greu, cu propriile tale forțe piatra de pe mormânt (prin postire de gând și prin deposedarea de tine în spovedanie) și să te uimești că mormântul este gol? Dacă, și mai înainte, n-ai privit Crucea? (Paul Claudel). Sau n-ai încercat să o porți însuși, măcar doi, trei pași? Abia această bucurie promisă a Învierii are substanță. Dar despre ea nu veți auzi deloc vorbindu-se la radio sau tv...

Distanța

Distanța este forma algebrică, abstractă, a îndepărtării. Îndepărtarea este distanța imblânzită. Îndepărtarea este distanța care nu provoacă înstrăinarea. Care păstrează o tensiune gravitațională între cei doli poli. Dumnezeu s-a distanțat de sine prin creație și s-a regăsit prin Fiul. Distanța înseamnă diferență. Este acum la modă sintagma „distanțare socială”. Un nonsens. De fapt, ea trimite direct la o interogație fundamentală a umanității: „Acela însă, vrând să aibă el dreptate, a zis către Iisus: Dar cine este aproapele meu?” (Luca 10.29, am folosit aici traducerea lui Cristian Bădiliță). Aproapele meu este mereu departe, câtă vreme îl consider străin. Când te apropii, când îl săruți pe lepros, distanța dispăre. Nu instaurarea distanței, ci a apropierii vindecă omenirea. Evangheliile conțin în exclusivitate povești ale apropierii, din ambele părți. „Distanțarea socială” este un oximoron aberant. În sens antropologic, „social” înseamnă apropiere, știm asta de la Aristotel încă. Este de căutat distanța care asigură *perspectiva* justă și este de evitat distanța de la care nu mai există punct de întoarcere. Distanța optimă este punctul de echilibru între unghiul just de observare a ansamblului și cel în care nu se pierde detaliul. Este energie, încordarea arcului.

Scrisul înstrăinează, lectura apropie. Se vorbește (uneori peiorativ) de lectura prin identificare. Adeseori, cu un fel de aroganță, ca de un fel de handicap de înțelegere. De fapt, nu există alt model acceptabil de lectură, decât cel empatic. Orice altă abordare se oprește la granița belferismului și pozitivismului cataractic. Textul sacru, spre deosebire de cel „pur literar”, presupune din start acest tratament din apropiere, prin lectură repetată, insistentă, până la contopire. Hermeneutica este acest balans de îndepărtare – apropiere din care se naște Sensul.

Nimic mai tulburător decât o slujbă a Deniilor într-o bisericuță de țară. Lume puțină, și o consistență specială a timpului pe măsură ce lumina soarelui se împuținează și în biserică se întunecă, totul devenind umbra mișcătoare a lumânărilor. Nu întâmplător, cea mai profundă și mai completă imagine a sufletului este flacăra lumânării. „In der Flamme eines Lichtes sind alle Natur-kraften tätig” („În flacăra unei lumânări sunt active toate forțele Naturii” – Novalis *Discipolii lui Sais*) „Biserica” se reduce/ se ridică în asemenea clipe la ceva atât de simplu: vocile preotului și cântărețului și pâlparea lumânărilor cu lumină neapropiată. Cea mai simplă și mai palpabilă imagine a transcendenței. Apoi pleci spre casă prin ploaie ușoară, scaldat în parfumurile cireșilor și tuturor celorlalți copaci, înfloriți parcă toți deodată din pricina primăverii pricinioase. Și, brusc, îți dai seama că mai este un miros pe care în primul moment nu-l identifici. Parcă vine din tine. Mai greu îți dai seama că vine de pe frunte, este aroma Mirului care se amestecă, precum umbra cu lumina, cu cele ale naturii. A fost Denia...

Fiul Risipitor este o alegorie a distanței. Despre binele și răul distanței. Să te îndepărtezi de „al tău” pentru a te regăsi pe tine, apoi să te întorci pentru a-l regăsi pe al tău rămas în tine. Iar *locul* tău să rămână neclintit, așteptându-te cu maximă bucurie. Fratele fiului risipitor nu are distanța necesară. Este singurul său defect. E prea aproape. Distanța care înseamnă contopire la alt nivel existențial și contopirea care înseamnă întoarcerea la Tatăl în libertate. Orice distanță care nu se termină cu o îmbrățișare este o înstrăinare. ■

Calendarul câinelui fosforescent (II)

Theodor Codreanu

Restul e tăcere

Există o veche rivalitate între cele patru forme de cunoaștere: *arta, filozofia, știința și teologia*. Fiecare (exceptând teologia, deși Evul Mediu pare să fi fost momentul propriei expansiuni autonomizante, ca epocă a *scolasticii*) își rezervă o anume independență sau supremație, ca orice s-a născut din *punctul mort* al creației. Fiecare eră istorică a dat câștig de cauză uneia dintre ele. Filosofii, de la vechii orientali, Platon și Aristotel la Kant, Hegel, Schopenhauer, au pariat pe *filozofie*, până ce Marx a degradat-o în *ideologie*, iar Nietzsche și Heidegger au pus capăt *metafizicii*, ultimul salvând-o, totuși, în *ontologie fundamentală*, rămânând aproape de Sfântul Dionisie Areopagitul¹, cum crede Christos Yannaras. La rândul ei, *arta* a străbătut veacurile, asumându-și gloria *mântuitoare* în modernitate, pentru ca postmodernitatea s-o arunce, poate fără voie, la marginea culturii. *Teologia*, prima între puterile cunoașterii, a dat impresia, prin scolastică și Inchiziție, că este rivala *științei*, care n-a ezitat să se răzbune și să-i ia locul începând cu iluminismul și culminând cu secolul al XX-lea. A trebuit să vină era cuantică pentru ca știința să se reîntoarcă cu fața spre teologie. Deși a „năruit” metafizica și odată cu ea teologia creștină, fiind mai aproape de artă, Nietzsche n-avea cum să nu-și descopere neputința, murind cu imaginea tulburătoare a Crucificatului. L-a urmat, altminteri, Heidegger, care a recunoscut că numai un Zeu ne mai poate salva. Doi dintre românii noștri de geniu, Cioran și Noica, unul a continuat să-l urmeze pe cinicul Nietzsche, războindu-se cu Demiurgul cel Rău, găsindu-și însă *mântuirea*, mai degrabă *supraviețuirea*, în eminesciana *Rugăciunea unui dac*, pe când celălalt a încercat să salveze metafizica, rugându-se și el pentru *fratele Alexandru* și sprijinindu-se pe același *om deplin al culturii românești*. Or, știm și noi că *om deplin* n-a fost decât Iisus, Crucificatul lui Nietzsche. Între toate, teologia pare ieșiți irevocabil din istorie. Cei mai în vogă „gânditori” vorbesc de postcreștinism. John D. Caputo și Gianni Vattimo scriu, firește, *După moartea lui Dumnezeu* (2007), ca să mă limitez la un exemplu. Iar un filosof creștin ortodox, Christos Yannaras, în numele teologiei creștine, încearcă să salveze creștinismul scriind o carte cu titlu derutant: *Contra religiei* (2011, versiunea românească), argumentând că ortodoxia nu este o *religie*, între altele, cum tinde să devină catolicismul, care amenință cu o influență insidioasă asupra Bisericii Răsăritene, silind-o să devină „progresistă”.

Cu intuiția lui genială, Shakespeare, prin Hamlet, pune în balanță formele cunoașterii, rătăindu-le, rând pe rând, pe toate: filosofia (*a fi sau a nu fi?*), teologia iubirii (eșuând în fața iubirii pentru Ofelia), arta (pe care a pus-o în prim plan, prin spectacolul *Moartea lui Gonzago*), știința (în fața craniului lui Yorick). Le vom găsi și în opera lui D.R. Popescu, inclusiv în poezia lui (*Yorick, Cefelia, Lear, Polonius, Duminică, 2 Ianuarie* ș.a.). Epuizându-le, în cele patru vânturi de *Vorbe, vorbe, vorbe*, Hamlet are revelația ultimă: *Restul e tăcere*.

Abia aici se ascunde *enigma*, în *punctul mort*, tăcerea primordială, grea ca piatra de pe mormântul Mântuitorului, care i se arată astfel și lui D.R. Popescu. Fiecare formă de cunoaștere are atâta adevăr, câtă tăcere. Teologul german Rudolf Otto a încercat să egalizeze, sub spectrul *tăcerii*, cele trei forme centrale de cunoaștere: arta, filosofia, teologia. Știința se vede umbră din cauza guralivității ei: *ce-i azi drept mâine-i minciună*, va avertiza și Eminescu, la 20 de ani (*Epigonii*).

Când Michelangelo a fost chemat să sculpteze statuia omului de zăpadă, el a înțeles că se cuvenea să pună în piatră *tăcerea albă* a zăpezii, să înveșnicească fenomenul efemer, dar fascinant, abătut asupra Florenței. Dificultatea a recunoscut-o în *Rime*. Retorica vorbelor romantismului minor și a poeziei moderniste a născut reacția *esteticii tăcerii* (Lucian Blaga), fundamentată, în modernitate, de cărți precum cea semnată de americanca Susan Sontag². În sculptură, estetica tăcerii va triumfa prin Brâncuși. La început a fost tăcerea, iar din tăcere s-a născut Cuvântul, prin care toate s-au făcut. *Câtă tăcere, atâta sacru*, va spune unul dintre cei mai profunzi teologi ai noilor generații, George Remete. Între principalele forme de cunoaștere, teologia este axa gravitațională a sacrului ca *supremă tăcere*, cu toate că și arta și filosofia „o pot încorpora desăvârșit”: „Dar arta și filosofia nu ajung la sacrul în sens propriu; ele sunt numai o ambiționare în fața ființei și de aceea ajung numai la porțile sacrului. Sacrul este totuna cu iubirea; știind că iubirea se deschide numai smereniei – adică iubirii – și nu ambiției, ne dăm seama că sacrul se deschide numai umilinței”³. Nietzsche a confundat *smerenia* creștină cu *umilirea* omului. Desigur, arta și filosofia aspiră și ele către sacru și-l exprimă, ajungând până la umilință, însă nu o pot face decât dacă trec „obligatoriu în teologie”: „față de ele, teologia este însă experimentarea sau gustarea ființei. Oricât ar



Constantin Cioc Prapor de înviere (Învierea lui Lazăr)

impresiona, arta nu poate avea pretenția de a gusta sau oferi ființa. Știm bine că arta nu poate mântui pe nimeni, în nici un sens; este extrem de semnificativ că supremul conștiinței artistice este tocmai acela care mărturisește limita și neputința artei”⁴. Așa cum au făcut-o Michelangelo, Shakespeare și Eminescu.

Artistul nu se poate substitui Mântuitorului, euharistiei, încât D.R. Popescu a înțeles că aceia care se iluzionează că pot fi *Noul Iisus* cad în *doaca maxima* a istoriei. În schimb, pot să intre în *Calendarul nebunilor*, se pot mira și traversa lumea ca în călătoriile călugărului irlandez Sfântul Brendan, care „Șapte ani a bântuit cu barca pe valuri/ Voind să afle unde apune soarele,/ Sau poate căutând raiul?!/ Vânturile l-au împins peste ape fără de mal,/ Furtunile l-au răscuit în vârtejuri de/ Mercur, ca într-un/ Univers ilegal./ Dar călugărul irlandez, dimineața,/ Sculându-se năuc, privea înainte,/ Căutând tot timpul epilepsia apelor/ Raiul natal, unde te poți odihni/ Lepădându-te de toate obsesiile văzute și nevăzute./ Cerceta chiar nimicul,/ Pentru că numai păgânii nu caută pe nimeni,/ Doar ei trăiesc într-o eternitate/ Nepăsătoare, fericiți de propria lor făptură,/ Șapte ani, călugărul irlandez rătăci pe valuri./ Am venit pe lume să nu facem nimic?!/ Se întreba, încercând, de șapte ani,/ Să ajungă cu arca sa în/ Paradisul promis” (*Sfântul Brendan, Sâmbătă, 15 Ianuarie*). În sfârșit, a ajuns pe insula căutată, în „Sfintele zile ale Paștelui”, raiul pe care a stat patruzeci de zile, închinându-se lui Dumnezeu, pentru ca să afle că insula era chiar chitul care-l va înghiți pe Iona lui Marin Sorescu: „Cine simte balena sub picioare, pe mare,/ Scapă de normele gravitației./ Prin pașii făcuți pe nețăr-murita balenă, unu-doi,/ Călugărul irlandez s-a exclus/ De la Judecata de Apoi”.

Eminescu a creat filosofia și arta *încercării*, urmând, intuitiv, *teologia încercării* lui Iov și a lui Iona: „În orice om o lume își face încercarea,/ Bătrânul Demiurgos se opintește-n van;/ În orice minte lumea își pune întrebarea/ Din nou: de unde vine și unde merge floarea/ Dorințelor obscure sădite în noian?” Încercarea este destinul omului pe pământ, gloria lui sau eșecul. Cine cade răpus în încercarea ființei, se pietrifică, îngheață unul în sclav, altul în împărat, ca regele Lear: „Astfel umana roadă în calea ei îngheață,/ Se pietrifică unul în sclav, altu-mpărat,/ Acoperind cu noime sârmana lui viață/ Și arătând la soare-a mizeriei lui față/ – Fața – căci înțelesul i-același la toți dat” (*Împărat și proletar*). Poema *Sfântul Brendan* este o capodoperă a esteticii și filosofiei *încercării*, cei care se *încearcă* fiind nebunii/sfinții din *Calendarul nebunilor*, care se adaugă calendarului *ars poetica* din *Câinele de foc*: Atila, Ludovic al II-lea, Leopold Nestorescu, Vasile, Petru, apostolul, Noe, Iuda, Timur-Tamerlan, Lear, Paraschiva, Pavel, notarul, Yorick, Luiza, Iulius Cezar, Ioachim, mitraliorul, Ulise, Samuel Beckett, Filimona, Ludovic al IV-lea, Homer, Clitemnestra, Polonius, Michelangelo, Ofelia, Danton, Gaston și Isabela, Don Quijote, Nuța, Terente, Chioara, Maria Tănase, Mărița, Timandra, Elena Herta-Urdăreanu, Zizi, Ruxandra, Silvia și Ion, Frusina, Silviu, Domnica, Dominic, Erik Olafson, Caligula, Traian Popescu, Homer, Mitică, Florentina, David, Frosa, Mihai, Gheorghe, Sârba Ignatovici, Caycus, Sandu Căpraru, Marin Pârveu. Lelea Marie, Machiavelli, Ariadna, Eva, Bella Linda, Iov. Firește, nu toți au geniul încercării și al răbdării, precum călugărul Brendan sau Don Quijote: „Nimic pentru sine, în vitejia/ Vântului, mereu./ Aripile, în vijelie. Curge/ Alba faină. Și tărățele curg/ În saci de cânepă./

Profesorul Ilie Pârvu la 80 de ani

Adrian Miroiu

Ca niște hlamide/ De pulbere trec încoace și încolo/ Cei veniți cu porumbul./ Cu grâul și secara./ Se lasă seara. Vuind./ Macină, macină./ Nimic pentru sine, mereu./ Aripile se-nvârt în viforul/ Vântului, certificând/ Neființa acestui/ Miraj atât de războinic./ Între flacăra și fum/ Golul nebun./ În de-părtare, himeric./ Călărețul sfânt așteaptă clipa./ Lustruindu-și scutul și sabia” (*Don Quijote Moara de vânt, Sâmbătă, 8 Ianuarie*)⁵. Moara aceasta macină toate destinele lumii, iubiri împlinite, dar mai ales eșuate, nemărginită tragicomedie umană: „Scrie Carlos Drmond de Andrade/ În Cadril:/ João o iubea pe Teresa care-l iubea pe Raimundo/ care o iubea pe Maria care-l iubea pe Ioaguim care o/ iubea pe Lili/ care nu iubea pe nimeni./ João a plecat în Statele Unite, Teresa a rămas fată bătrână./ Ioaguim s-a sinucis, iar Lili s-a căsătorit cu J. Pinto Fernades/ care nu s-a amestecat deloc în povestea asta./ Dar în Cehov e altfel sau în Racine?/ Oreste o iubește pe Hermiona care-l iubește pe Pyrrhus/ ca o iubește pe Andromaca (virgulă) care îl iubește pe Hector/ Și așa mai departe./ Iar despre unchiul Vanea ce să/ mai povestim? E lată rău!/ Exact ca în faptul divers citit/ Aseară în fițuica aia grețoasă./ Sile s-a sinucis pentru că o iubea pe Marghioala/ care îl iubea pe Gigi Spoitoru, care/ a plecat în fosta Germanie democrată/ cu Geta, care făcuse un copil cu/ unchi-său Clăpăugea, care/ își procura cu perseverență, zilnic, maximum de plăceri,/ ca o consecință a materialismului/ istoric și dialectic și a/ cinismului anistoric, în timp ce/ Sile” (*Viața ca în tragedii și comedii, Luni, 31 Ianuarie*).

Și așa se dovedește că abia citind și recitind poezia lui Dumitru Radu Popescu eram îndreptățit să închei cartea mea din anul mării ciume pandemice, 2020, titrată *Dumitru Radu Popescu – Istoria absurdoidă* (Iași, Editura Tipo Moldova), ajungând la diagnosticul că este și un poet extraordinar, cu nimic mai prejos decât prozatorul și dramaturgul.

Note

- 1 Vezi Christos Yannaras, *Heidegger și Areopagitul*, Atena, Editura Domos, 1977, ed. rom. București, Editura Anastasia, 1996.
- 2 Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*, in *Styles of Radical Will*, Picador, 2002.
- 3 George Remete, *Cunoașterea prin tăcere*, I-III, ediția a 5-a, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, p. 153 din vol. I.
- 4 *Ibidem*, p. 154.
- 5 A se vedea și volumul de eseuri Dumitru Radu Popescu, *Corul morilor de vânt*, Focșani, Editura Pallas Athena, 2015, prefață, de Constantin Coroiu.



Constantin Cioc Ochiul trădării (Sărutul lui Iuda)

Una dintre amintirile mele cele mai puternice legate de evenimentele din decembrie 1989 e următoarea. Era ora prânzului, pe 21 decembrie; la biroul de lângă fereastră profesorul Ilie Pârvu stătea aplecat, corectând șpalții tocmai veniți din tipografie la primul volum al cărții sale *Arhitectura existenței*. Am intrat în încăpere și i-am spus că trebuie să se fi întâmplat ceva în piața în care avea loc mitingul, pentru că Ceaușescu a fost nevoit să-și întrerupă brusc cuvântarea, iar transmisiunea tv era și ea blocată. S-a ridicat, ne-am apropiat și ne-am îmbrățișat: am știut amândoi că în acea zi regimul de până atunci se prăbușea. Pentru mine acel moment este de neuitat și dintr-un alt motiv. Aveam convingerea că noul început care se profila nu era numai speranță, ci și certitudine. Căci pe masa de lângă noi așteptasă ajungă în spațiul public una dintre marile cărți ale filosofiei și ale culturii române de azi.

Până atunci, în anii ,70 și ,80, profesorul Ilie Pârvu ajunsese deja să fie recunoscut (alături de o altă personalitate imensă: profesorul Mircea Flonta) ca reper al unui mod nou de a face filosofie în spațiul nostru cultural, care se conturase în Facultatea de Filosofie a Universității din București. Nou în raport nu doar cu anii socialismului de până atunci, ci și cu o anumită tradiție de la noi, îndreptată mai degrabă către speculație și către eseu. E vorba de o filosofie făcută cu instrumente riguroase și realizată într-un chip analitic, în care argumentul este piesa centrală, iar construcția teoretică este esențială; în care rarcordarea la realizările paradigmatiche ale științei contemporane și la interpretările acestora este o asumție fundamentală.

Publicase deja cărți care lăsaseră urme de neșters. Domeniul său era cel al teoriei cunoașterii științifice (al “epistemologiei”). Publicase analize ale principalelor abordări din epistemologia contemporană, antologii cu texte exemplare; iar cartea sa *Introducere în epistemologie* (1984) a rămas până azi unică prin profunzimea cercetării și prin amplitudinea argumentării. În ea se găsea însă și altceva: semnele unei iminente elaborări filosofice de amploare, care trece mult dincolo de reflecțiile epistemologice, având la temelie un mod cu totul specific de construcție teoretică. Iar prima întrupare a acesteia e tocmai cartea pomenită la începutul acestor rânduri: *Arhitectura existenței* (1990). Ea (întregită de un al doilea volum, publicat în 2001 cu subtitlul *Teoria elementelor versus structura categorială a lumii*) înfățișează o complexă construcție ontologică, probabil cea mai profundă și cu bătaia cea mai lungă produsă în spațiul nostru cultural în ultima jumătate de veac.

E vorba de o ontologie structurală. Profesorul Pârvu oferă, în contrast cu ontologiile tradiționale, de ordinul întâi, care au ca reper lucruri sau evenimente, o ontologie de ordin mai înalt, în care structurile sunt recunoscute ca ontologic primare. În acest cadru ideea filosofică de realism obține un nou conținut; ea se constituie plecând de la recunoașterea și utilizarea unui mod specific de a teoretiza, pe care – argumentează el – îl putem detecta în miezul unora dintre cele mai



Ilie Pârvu

semnificative constructe științifice contemporane. Teoriile structurale sunt definitorii pentru știința actuală; iar filosofia nu poate să le ignore, ci dimpotrivă trebuie să detecteze și să încorporeze caracteristicile lor de adâncime atunci când speră să vorbească în genere despre existență, în particular pentru a elabora felul în care «existența ca totalitate», atât de dorită de filosofi, este posibilă ca un concept constructiv.

Cărțile profesorului Pârvu sunt generoase, oferindu-ne astfel de reconstrucții teoretice din domenii diverse, precum știința naturii, morala sau filosofia socială și economică. Odată ce pătrundem tot mai adânc în detaliile de o complexitate uluitoare ale acestor reconstrucții se naște o imagine nouă a lumii noastre, care se dovedește unitară prin structurile ei. Pesemne că această implicație este caracteristică și este suficientă pentru modul în care facem filosofie astăzi. Cred că, dacă în încercările de a identifica punctele de forță ale filosofiei românești din ultimele cinci decenii trecem dincolo de zarva populară și ne oprim la lucrările publicate de autori ca Ilie Pârvu, abia atunci putem spera să ajungem la contribuțiile cu adevărat remarcabile.

Profesorul Ilie Pârvu este o persoană discretă. Nu îl întâlnim în spațiul public, deși este fermecător în discuțiile în care intervine în diverse întâlniri academice, dar și în cele cu caracter mai personal. Sunt fascinante argumentele simple dar puternice pe care le oferă, cu căldură și generozitate. Și, definitoriu pentru personalitatea sa, are o cunoaștere, pe care o recunoști de îndată ca riguroasă și comprehensivă, a celor mai noi și mai importante dezvoltări din filosofia contemporană.

Omagiem, în aceste zile, prin profesorul Ilie Pârvu, o personalitate aparte a filosofiei românești, care ne-a oferit o operă împlinită prin întinderea ei conceptuală, dar și prin realizările particulare. Îndrăznesc să cred și să sper că în anii ce vor urma aceasta va deveni mai cunoscută unui public mai larg și – subliniez cu tărie – va fi dezvoltată nu doar de autorul ei, ci și de alți mai tineri cercetători într-ale filosofiei.

Scrisul ca „impuls fundamental al vieții”

Ani Bradea

În 1959, la Brașov, cinci scriitori transilvăneni erau condamnați, urmare a unui proces intentat de Securitate, care avea să rămână în istorie sub numele de „lotul scriitorilor germani”, pedepsele lor totalizând împreună 95 de ani de muncă silnică, plus anularea drepturilor civile și confiscarea averilor. Vinovați de „infracțiunea de instigare împotriva ordinii sociale și agitație” au fost: Hans Bergel, Harald Siegmund, Andreas Birkner, Wolf von Aichelburg și Georg Scherg. Primul dintre cei enumerați, Hans Bergel, a primit o condamnare de 15 ani pentru păcatul de a fi scris, cu 12 ani în urmă, o nuvelă istorică, *Fürst und Lautenschläger/ Prințul și bardul*, cu dublu sens, din care unul ostil comunismului, după cum avea să le „decripteze” anchetatorilor textul un așa zis prieten al scriitorului (Eginald Schlattner). Anterior acestui moment mai fusese arestat de două ori, pentru încercarea de a fugi din țară și pentru criticile aduse noului sistem de învățământ, și a fost împiedicat să urmeze cursurile universitare, la Conservatorul din Cluj și la Universitatea din București. Din condamnarea în „lotul scriitorilor germani” a făcut cinci ani, în cele mai cumplite închisori comuniste, printre care Fortul subteran nr. 13 Jilava, îndurând suferințe de neînchipuit, descrie tulburător în cărțile sale. Calvarul s-a încheiat grație amnistiei din 1964, iar în 1968, după intervenția scriitorului Günter Grass, laureat al Premiului Nobel pentru literatură, reușește să emigreze în R.F.G. S-a stabilit la München, în Bavaria, unde locuiește și în prezent.

Anul trecut Hans Bergel a fost sărbătorit la împlinirea a 95 de ani, ocazie cu care la Editura Eikon din București a fost publicat un volum omagial¹, redactat de Mihaela Malea Stroe, care cuprinde o serie de articole despre viața și opera scriitorului, apărute în presă de-a lungul timpului, semnate de scriitori din țară și din străinătate printre care Ana Blandiana, Peter Motzan, Gheorghe Stanomir, Alexandru Cizek, Ion Dumitru, Adrian Lesenciuc. Textul Anei Blandiana, *Omagiu lui Hans Bergel*, care

deschide volumul, a fost publicat inițial în *Tribuna* nr. 429/16-31 iulie 2020, adică exact în perioada în care era sărbătorită ziua de naștere a scriitorului cu origini brașovene (născut în 26 iulie 1925 la Râșnov). Cartea cuprinde și două interviuri realizate în 2004, respectiv 2017, cu Hans Bergel, de către Cornel Nistea și Mihaela Malea Stroe, dar și un teribil fragment (*Cabinetul fantomă*) din romanul *Der Tanz in Ketten*, 1977, publicat la noi pentru prima dată în 1994 sub titlul *Dans în lanțuri*, o traducere de George Guțu. „Rămâne ca începând de aici, de la lectura acestui fragment, să recuperăm, lucrare după lucrare, o operă care își clamează apartenența la limba română” – spune Adrian Lesenciuc, într-o cronică a volumului² și, într-adevăr, fragmentul are un impact suficient de puternic asupra cititorului pentru a trezi dorința de a citi nu doar romanul, ci și de căuta și cerceta întreaga operă a acestui scriitor care, chiar dacă scrie în limba germană, cu importante recunoașteri pentru opera sa în Germania, rămâne strâns legat de spațiul în care s-a născut și a trăit timp de 43 de ani. De altfel, referitor la *Dans în lanțuri*, însuși autorul are revelația influenței românești asupra scriiturii abia la publicarea romanului în țara noastră: „Traducerea acestuia de către germanistul George Guțu, prilejuiește lui Bergel uluitoarea constatare că «nuanțele anumitor pasaje i-au devenit clare numai la lectura traducerii lor românești»”³. Mergând mai departe cu cercetarea izvorului de inspirație al operei bergeline, Alexandru Cizek, autorul din care am citat mai devreme, arată că: „Un fel de *Heimkehrer* este Bergel, «omul fără patrie», care afirmă că nu s-a putut identifica nici uman, nici intelectual cu lumea Germaniei, rămânând cu consecvență un dezrădăcinat dintr-un Ardeal neîncetat evocat în romanele sale...”

Pe de altă parte, în interviul realizat de Cornel Nistea în 2004⁴, Hans Bergel mărturisea: „După naștere, limbă maternă și educație, sunt, bineînțeles, german. Dar, cu cât îmbătrânesc cu atât mai puternic aud din interior vocea rădăcinilor mele

transilvane, ceea ce eu numesc dinamica geopsihică a peisajului de origine care, din punctul meu de vedere, se exteriorizează într-o spiritualitate specifică și la care iau parte toți oamenii trăitori în acest spațiu, indiferent de naționalitate.” Declarație cu atât mai interesantă cu cât omul Hans Bergel nu s-a limitat doar la a trăi exclusiv în Germania după emigrare, călătorind în toți acești ani extrem de mult prin „lumea largă” (după cum avea să-și intituleze un volum apărut și în traducere românească⁵), interacționând cu alte culturi, interesat fiind de întreprinderea acestora, așa cum în spațiul transilvănean se întâmpla. În discursul susținut la 16 aprilie 2000, în Sala Senatului, cu prilejul decernării de către Universitatea București a titlului de *doctor honoris causa*, Hans Bergel nuanțase chiar mai mult această influență românească, hotărâtoare pentru opera sa: „Personalitatea mea este și va rămâne marcată, până la sfârșitul vieții mele, de amprenta culturală a acestor plaiuri. Vreau să precizez că mi-am dat seama de acest lucru abia când eram deja departe de România și că, pe măsură ce înaintez în vârstă, devin tot mai conștient de aceasta”⁶.

Influență care se manifestă în toate acțiunile sale, fiind un apropiat al cercurilor și manifestărilor de spiritualitate românească din Germania, precum *Cenaclul Apozitia*, de pildă, sau *Zilele culturale româno-germane din München*, unde a prezentat conferințe cu teme legate de spațiul cultural românesc (în 1979 a susținut prelegerea intitulată *Das Bild der Rumänen in meinen literarischen Arbeiten/Portretul românilor în lucrările mele literare*⁷). Scrisului însă, Bergel nu-i conferă (doar) o funcție terapeutică, așa cum se constată în cazul multor scriitori care au trăit experiențe marcante în viețile lor. Pentru Hans Bergel a scrie echivalează cu a trăi, o acțiune care se constituie condiție esențială pentru a putea exista. Autor al peste cincizeci de volume (romane, povestiri, nuvele, eseuri, traduceri), al unor numeroase articole de presă, conferințe și alte prelegeri, acesta îi mărturisea Mihaelei Malea Stroe, în 2017⁸: „Scriitorul Hans Bergel nu este altcineva decât omul Hans Bergel. [...] Hoinărelile mele prin felurite țări și continente, după ce am emigrat din România comunistă, au avut aceeași rădăcină cu necesitatea imperioasă de a scrie”. Consecvent, de altfel, cu altă mărturisire, anterioară acesteia, în interviul acordat lui Cornel Ristea⁹: „Fără procesul permanent de clarificare și stimulare a scrisului, mi-aș fi pierdut controlul asupra vieții în parte aventuroase. Scrisul nu este doar exteriorizarea gândurilor și sentimentelor, ci, în același timp, un proces pedagogic nesfârșit de însușire a informațiilor, de satisfacere a nevoii de nou și de cunoaștere, de introspecție în sfere necunoscute, de recunoaștere, de autoconfruntare. Reținerea acestora și punerea lor în cuvinte, într-o formă și configurație proprie cu «energia elanului primordial» - o expresie a filosofului Schopenhauer – sunt impulsurile fundamentale ale vieții mele și mi-au fost sprijin de nădejde, mai ales în momente amenințătoare și de disperare.”

În vara acestui an, Hans Bergel va împli 96 de ani, dintre care 53 petrecuți în Germania. Dar chiar și după o asemenea perioadă, scriitorul al cărui *Heimat* este și România se găsește într-o permanență legătură cu profunzimile culturii noastre și este interesat de publicarea în spațiul românesc. Așa se face că de curând, prin intermediul Mihaelei Malea Stroe, am primit de la Hans Bergel un poem pentru a fi publicat pentru prima dată în România de *Revista Tribuna*. Aceste versuri vor constitui de fapt încheierea textului pe care i-l dedic, cu puțin timp înainte de aniversarea nașterii sale.



Constantin Cioc

Pictorisiri. Museikon-Alba Iulia (2018)

Hans Bergel
Anrufung/Chemare

Cine Te cheamă,
de Tine se dezice.
Cine Te înțelege,
în voia soartei se lasă.
Cine în adâncă ananghie
la picioarele-Ți se aruncă,
pe veșnicie de Tine se depărtează.
Orice silnicie de oameni făptuită,
orice pângărire de pe pământ,
orice vărsare de sânge
numele-Ți poartă.
Mereu ești acolo
unde nu suntem noi.
Mereu ești ceva
ce noi nu știm.
Urechea Ți-o pleci
la cel ce spurcă
tot ce gândeam despre Tine,
tot de ce ne era dor,
tot ce visam
în a noastră
încolțită vremelnicie.
Când zâmbim,
o facem
în ciuda groaznicei Tale milostiviri,
care nu există.
Numai când ne smulgem
din pretinsa TA a-tot-stăpânire,
putem noi să iubim.
Singurătatea ne e fără margini.
De când Te afli Tu,
nădejdea ni se spulberă
pentru că Tu ești.
Omenescul din noi
blestem ne e peste blestem
pentru că Te gândim.
Doamne, nicicând, niciunde
Nu ne ești mai înstrăinat
Decât când, chemându-Te,
Te credem aproape de noi.
Tot ce-i în Tine e numai
Neîndurare.
Ești Neantul.
Neantul.
Neantul.

(Traducere din limba germană
de **Alexandru Cizek**)

Note

- 1 Hans Bergel: *Nevoia imperioasă de a scrie*, Editura Eikon, București, 2020
- 2 Adrian Lesenciu, *Pledoarie pentru recuperarea unui mare scriitor*, în *România literară*, nr.12/2021
- 3 Alexandru Cizek, *Dacă n-ai un bătrân să îl cumperi*, text inclus în volumul omagial al Ed. Eikon, publicat inițial în *Revista Academiei Știință și cultură*, decembrie 2016
- 4 Cornel Nistea, *Și monștrii au ceva sensibil de om în ei*, Interviu cu scriitorul german de origine română Hans Bergel, publicat inițial în revista *Discobolul*, iulie-septembrie 2004
- 5 Hans Bergel, *Povestiri din lumea largă*, Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2016
- 6 Citatul face parte din textul inclus în volumul omagial (Eikon, 2020) semnat de Ion Dumitru și intitulat: *Modest omagiu pentru omul, scriitorul, eseistul, jurnalistul și editorul Hans Bergel la 90 de ani!*, publicat inițial în revista *Memoria*, nr. 23/2015
- 7 Ion Dumitru, lucrarea citată
- 8 Mihaela Malea Stroe, *Necesitatea imperioasă de a scrie. Interviu cu Hans Bergel*, publicat inițial în *Revista literară Libris*, nr. 1/martie 2017
- 9 Cornel Ristea, text anterior citat

Amicițiile literare colaborative. Binomul colaborativ

Radu Bagdasar

Amiciția literară pare a fi o aberație în sine, un fenomen care pare a merge împotriva naturii înseși a artistului, reputată fire orgolioasă, dificilă, solitară. Și totuși, contra acestui poncif reductor, amicițiile între creatorii literari există. Ele au marcat și continuă să marcheze literaturile lumii, ceea ce lasă să credem că felul în care noi înțelegem psihologia creatorului este simplist.

Mai mult decât atât, prima formă de socialitate literară, cea mai intensă și cu impactul cel mai mare asupra creației, este tocmai amiciția literară. Motivul a fost indicat de Goethe: că instinctul obscur al artistului îl va orienta către opțiunile de viață care îi pot permite o împlinire deplină a propriului spirit creator. Barbey d'Aurevilly aruncă o lumină interesantă asupra modului de a funcționa al naturilor orale. Despre George Brummell, inițiatorul dandysmului și „suprêmement homme de conversation”, fugăr la Calais din cauza insolabilității și lipsit de anturajul strălucit și reactiv pe care îl avea la Londra, d'Aurevilly explică: „Son esprit, [...] avait besoin pour s'inflammer de l'étincelle de l'esprit d'autrui [...]” (D'Aurevilly, 103). Așa se face că nenumărați autori au trăit într-un fel de simbioză funcțională de diverse grade și intensități: Montaigne și La Boétie, Molière și Corneille, Goethe și Schiller, Chateaubriand și Fontanes, Nietzsche și Wagner, Coleridge și Wordsworth, Eminescu și Creangă, Ezra Pound și T.S. Eliot, Blaise Cendrars și Henry Miller, Romain Rolland și Panait Istrati, într-o oarecare măsură Pound și Joyce...

Fenomenul suscită o puzderie de întrebări. Care sunt factorii care conduc la încheierea binomelor sau grupurilor literare mai largi? Care este sensul și dinamica lor internă? Funcționează ele pe principiul inductor – receptor, pe cel al inversării permanente a rolurilor ca în cazul binomului Goethe – Schiller, o paradoxală formulă inductor (receptor) – inductor (receptor)? Apoi, o prezență inductoare puternică depersonalizează receptorul, îi strivește propriul eu artistic, reducându-l la condiția de epigon al inductorului? A fost redus Schiller, de exemplu, la profilul mental goethian? Sunt amicițiile colaborative limitate la influențarea unei singure opere, iar în acest caz eventual doar la ideea de plecare a operei, sau ele intervin pe parcursul întregii geneze? Se întind ele la ansamblul operelor realizate pe durata amiciției, ca în cazurile Flaubert – Maxime du Camp, Louis Bouilhet, Goethe – Schiller, Dickens – John Foster? Iar depășind acest orizont socialmente limitat, sunt ele capabile câteodată să producă o revoluție literară dincolo de cuplul inductor, în spațiul mai larg literar, de felul romantismului hugolian în Franța? Apoi, influența se poate exercita de manieră generală sub formă de sfaturi generale, echivalente „notelor de regie” din genetica empirică, lăsând la latitudinea receptorului concretizarea ei efectivă, aplicarea la textul în construcție, sau colaboratorul poate interveni direct în text la modul aproape holomorfic, ca în colaborarea

Goethe-Schiller, Maquet-Dumas, Flaubert-Louis Bouilhet...?

În viață, creatorul caută de cele mai multe ori să se abstragă contextului familiei biologice cu care deseori se află în contradicție de aspirații și își caută instinctiv frații și surorile de spirit, familia astrală în al cărei lichid amniotic să se poată împlini. Fiecare dintre ei ar putea să spună precum Cocteau: „Călătoria pe care o facem între viață și moarte mi-ar fi insuportabilă fără întâlnirile prieteniei”. Pentru a adăuga în paragraful următor: „Singura mea politică a fost cea a prieteniei” (Cocteau 1953, 191). Cum se explică această declarație a lui Cocteau când ponciful comun marilor creatori este cel al unui solitar frizând mizantropia, precum au fost surorile Brontë, Lewis Carroll, Céline, Arghezi, întrucâtva Montherlant?

Eticheta supremă care ar putea fi aplicată pe fenomenul amicițiilor literare, diferite de amiciția ordinară printr-un *Wesen Grund* comun (Rilke), este fraza lui Goethe din *Afnitățile electivă*: „În fața eminentelor calități ale altuia, nu există alt mijloc de salvare decât dragostea”. Rezultă că Goethe, spirit pozitiv, le acceptă, iar geniul său nu îi interzice o anumită modestie, dacă nu umilință. Iar Schiller cu atât mai mult cu cât intuia în Goethe un spirit superior. Geniu sau nu, niciodată nu cunoști totul. În genere, pentru artist relațiile sociale sunt o mină de substanță imaginară, un supliment de calități, un catalizator al spiritului, sursă de erudiție, referință estetică sau referință psihologică pentru a se defini el însuși. În interiorul tandemului forma cea mai intensă și mai productivă intelectual ni se pare a fi cea al cuplului intelectual bazat pe complementaritate.

Efectul cel mai puternic al unei amiciții este declanșarea vocației însăși de scriitor. Ion Creangă, de exemplu, în care Eminescu intuiase un autentic potențial de povestitor, n-ar fi atins niciodată hârția fără îndemnul carismatic ale tânărului său prieten. Nu este exclus ca Chateaubriand să fi fost în aceeași situație când s-a manifestat în spațiul literar sub impulsurile lui Louis de Fontanes. Același Louis de Fontanes care l-a ajutat să-și configureze stilul: „M. de Fontanes, îmi place s-o re-spun, este cel care a încurajat primele mele încercări; el este cel care a anunțat *Geniul creștinismului*; este muza sa care, plină de un devotament uimit, a condus-o pe a mea pe căile noi în care se precipitase; el m-a învățat să disimulez la diformitatea obiectelor prin maniera de a le ilumina; a pune, atât cât era în mine, limba clasică în gura personajelor mele romantice” (Chateaubriand 1982, 29).

Că apoi geniul lui Chateaubriand a depășit înțelepciunea și bunul simț al lui Fontanes, devenind geniul emblematic pe care Hugo însuși îl lua drept referință, era normal. Generațiile se succed dar nu se aseamănă.

Forma cea mai puternică a amiciției este cea a influenței reciproce, generale în sensul că tandemul care se situează în vârful piramidei sub

acest raport este fără îndoială cel al lui Goethe și Schiller, care creează o personalitate bifrons: ceea ce Kundera desemna printr-un singular: „persoana unui Friedrich Wolfgang Schilloethe”. Timp de zece ani binomul a întreținut un dens schimb de idei, de clarificări reciproce, de colaborări în profunzime la diverse opere. În mod paradoxal, această relație intensă, în loc să-i depersonalizeze sau să-i aducă la un numitor comun, a permis fiecăruia să-și definească mai precis conturul personalității creatoare și să-l dezvolte, „[...] fiecare îl consolidează pe celălalt în indeclinabila și fecunda solitudine a operei” (Roëls 1994, XXIV). Simbioza între cei doi era atât de desăvârșită încât Victor Hugo lansează paradoxala și nu tocmai exacta: „Nu l-am citit pe Goethe dar l-am citit pe Schiller; este același lucru”. Așa cum spuneam, remarca lui Hugo nu este tocmai exactă: intervențiile fiecăruia dintre cei doi nu conduceau la o nivelare a punctelor de vedere, la topirea celor două personalități într-una singură, pentru că se produceau în spațiul unei supleți intelectuale care permitea fiecăruia să simtă intențiile celuilalt, să se plieze pe ele și să încerce să surprindă cu specificitățile sale intelectuale diferite alte raportări fecunde, alte perspective de dezvoltare posibile. Corespondența Goethe – Schiller, devenită monument național în Germania, este în mod accesoriu „ca un frumos poem nu scris, dar pus în acțiune [...]”, opina englezul Carlyle. Ametitor de caleidoscopică în conținut - găsim în ea comentarii despre vin, biscuiți, știucă, caviar, o comandă de porto ... - dominantă este totuși cea de atelier practic, de creație. Cei doi petrec un timp considerabil împreună „zile binefăcătoare și fecunde” (Goethe>Schiller, 6 jan. 1798) în conciliabule finalizate în texte destinate să sfideze timpul. Cei doi bărbați se modelează reciproc în spiritul aceluia *Bildung* (formare, modelare) care definea *Zeitgeistul* german.

Nu suntem în cazul lor în fața unei euristici de tipul Eudoxius-învățăcel, cum fusese cazul lui Socrate și al ucenicilor lui, ci între doi Eudoxius, caz rarisim, situat pe palierul suprem al splendorii ideatice. Este diferența între ucenicie (pedagogie) - Eudoxius care încearcă să-și ridice învățăcelul la nivelul său - și creație: doi Eudoxius care încearcă să inventeze soluții la diversele probleme ale proiectului pe care îl au în șantier. Osmoza lor se plasează la două nivele: un nivel conceptual, teoretic, discuții de idei - extrem de important pentru că operele lor, în special cele ale lui Goethe, includ o substanță filosofică densă - și un nivel practic: de fecundare reciprocă a spiritelor în realizarea unuia sau altuia dintre proiectele lor. Impregnat de spiritul kantian² al „epocii speculative”, consonant cu cele două curente de gândire: idealismul și primul romantism, reflecția estetică a lui Schiller este abundentă și de calitate. Goethe, la rândul lui, este antrenat de vocația și apetitul teoretic al lui Schiller în dezbateri asupra literaturii, artei, chiar a științelor pentru că îi surprindem anvergura spiritului în elaborarea teoriei culorilor, în cercetările de optică, în cele de anatomie finalizate cu descoperirea unui nou os în regiunea gâtului etc. Curiozitatea lui este insașiabilă și *tous azimuths*.

Felul în care Goethe, el însuși diagnostician fără pereche, vede relația sa cu Schiller este edificator: „Fericita și armonioasă întâlnire a celor două naturi ale noastre a fost, de pe acum, pentru unul sau pentru celălalt dintre noi, sursă de mai mult de un profit [...]. Dacă v-am făcut serviciul de a fi pentru dv. expresia reprezentativă a unui bun număr de realități obiective, dv. m-ați readus, în revanșă, de la observația prea riguroasă obiectivă a lumii exterioare și ale legilor ei la o întoarcere asupra mea însumi.

M-ați învățat să consider cu un ochi mai atent complexitatea omului interior, mi-ați procurat o a doua tinerețe, și ați făcut încă o dată din mine poetul care, ca să spun așa, încetasem să fiu” (Goethe>Schiller, 6 jan. 1798).

Un apex de acuitate conceptual-teoretică este vizibil în profunzimea estetică a discuțiilor celor doi asupra piesei lui Diderot *Nepotul lui Rameau*, piesă cunoscută în mod paradoxal mai întâi în Germania, grație traducerii lui Goethe, și de abia apoi în Franța³. Zvârcolire a spiritului turmentat al lui Diderot, descoperită întâmplător printr-o copie-manuscris răătăcită într-o Germanie francofonă și calificată de Goethe drept „bombă în inima literaturii franceze”, piesa îi captivează mai întâi pe cei doi amici și face apoi obiectul unui strălucit comentariu al lui Hegel în *Fenomenologia spiritului*.

La nivelul genzelor individuale, fiecare dintre cei doi cere celuilalt a-i citi operele în șantier cu creionul în mână și spiritul treaz (Briefe 167). Goethe, de exemplu, discuta manuscrisele lui Schiller „scenă cu scenă” (Bode 2016, 172) și îi dădea nenumărate sfaturi de pilotaj al conținutului. Deși permeabil și el la observațiile lui Schiller asupra propriilor creații, Goethe era mai susceptibil. I-ar fi fost insuportabil ca cineva, cu excepția lui Schiller, să se amestece în geneza propriu-zisă a lucrărilor lui. În schimb, odată terminată o operă, era receptiv la observațiile, pozitive sau negative, ale prietenilor. „Avea nevoie de imbold din afară pentru a-și așterne visele pe hârtie, simțea chiar ca o mare înlesnire când cunoscători precum Herder, Wieland și Schiller îi parcurgeau creațiile încheiate și laudau sau dezaprobau: dar în creația propriu-zisă, la început, cel mai bun sprijinitor și sfătuitor l-ar fi deranjat și tulburat” (Bode 2016, 171).

Observația este interesantă pentru că ea atestă concentrarea și solitudinea din faza de construcție - sinteză finală a genezei.

În afara colaborării cu Goethe, Schiller animă cu o energie vulcanică diverse reviste și publicații, antrenându-și prietenul în vâltoare: *Baladele*, *Liedurile*, *Elegiile*, *Convorbirile cu Eckermann*, apoi traducerea *Vieții lui Cellini* și *Xeniile*⁴, fructul unui lucru comun. „Am compus multe distihuri împreună, adesea ideea era a mea iar Schiller făcea versurile; adesea se întâmpla cazul invers, iar alteori Schiller făcea un vers iar eu celălalt. Cum poate atunci să fie vorba de al meu și de al tău?” (Eckermann kap. 106, Dienstag, den 16. Dezember 1828).

Implicarea majoră a lui Schiller în opera lui Goethe, deși indirectă, privește însăși geneza lui *Faust*. Citind chiar de la începutul relațiilor lor un fragment din *Faust* datând din 1790, Schiller dorește, fără succes, să cunoască celelalte pasaje. Dorința neonorată de Goethe. Cererea iterată în 1795, de abia în 1797 Goethe – pentru care *Faust* era ca un „praf care după ce fusese în suspensie într-un recipient plin cu apă se depusese pe fundul vasului” cerebral (Schiller>Goethe, *Briefe* 85) – se repune la lucru. Apoi, constată el, la observația înțeleaptă a lui Schiller că textul trebuie să fie necesarmente filosofic și poetic în același timp, este mai lesne de avansat când primești din exterior ecouri, aprecieri asupra propriei maniere de a gândi (*Briefen* 322, 336, 382 ...). Consecința a fost că Goethe reușește să publice prima parte din *Faust* abia în 1808, după moartea prietenului său, și atacă partea a doua în care Schiller salutase sinteza dintre nobil și barbar (*Briefe* 766).

Întâmplarea face ca această perioadă să fie și cea în care Schiller, după o lungă tăcere în teatru, lucrează la *Wallenstein*. Viziunea globală, ținând seama de importanța problematicii, aparține de astă dată lui Goethe, care consideră că subiectul se pretează

la mai multe piese succesive, ceea ce va conduce la ideea unei trilogii. În jur de 1797, Goethe se pregătește la rândul său să înceapă o piesă despre Wilhelm Tell. Proiectul lui Goethe traversează însă peretele de sticlă dintre cei doi și va deveni în 1804 piesa omonimă a lui Schiller. Câte dintre primele faze și cele ulterioare ale genezei îi aparțin lui Goethe și câte reprezintă contribuția lui Schiller!? Greu de spus. Fără îndoială însă că forma finală i-a fost dată de Schiller, ceea ce i-a justificat asumarea paternității ei. *Wallenstein* trece din portofoliul lui Goethe în cel al lui Schiller. Trilogia se forjează progresiv pe firul discuțiilor și al schimbului de scrisori dintre cei doi prieteni (problema astrologiei, a costumelor actorilor etc.). Ce este cert consistă în faptul că talentul lui Schiller, „făcut pentru teatru” după aprecierea lui Goethe însuși, a dat cele mai împlinite fructe în spațiul de timp al prieteniei lui cu Goethe, adică între 1795 și anul morții dramaturgului, 1805. Goethe îi va ceda curând lui Schiller și ideea *Berzelor de la Ibycus*. Se admite de asemenea că, în afara operelor propriu-zise, revista *Die Horen*, editată de Schiller (1795-96), *Musen Almanach* (1796-97), poemele din *Xenien* (1796), *Almanahul* 1798-1800, și periodicul *Propyläen* (1798-01) sunt fructul colaborării celor doi.

Paradoxal în acest tip de colaborări în binom este faptul că nici unul dintre cei doi nu inhibă personalitatea celuilalt transformându-l într-un epigon al său, nu-i șterge trăsăturile distinctive, nu-l depersonalizează. Lucrurile se petrec exact invers. Schimburile de idei îi ajută să se definească cu mai multă precizie, să-și elibereze potențialități amorfite din profunzimile spiritului sub bombardamentul ideilor și remarcilor, a modului de a gândi al celuilalt, să descopere ceea ce aveau mai profund în ei, să-și fecundeze reciproc proiectele în curs, să-și reveleze și să-și dezvolte contururile intelectuale personale cu mai multă precizie. Schiller va rămâne, dincolo de realizarea lui ca dramaturg, un mare poet, iar Goethe un spirit universal, o cupolă care va surplomba literatura germană și universală, artele, științele. Una dintre probele afirmației noastre consistă în faptul că, la moartea lui Schiller, Goethe, privat de vizaviul intelectual care îi devenise necesar și scos din modul simbiotic de funcționare, traversează o perioadă de sterilitate. Vidul lăsat de Schiller îi reteză aripile pentru un bun moment, dar odată perioada albă trecută, Goethe reușește să revină, în numele idealului comun, la vigoarea creatoare trecută. Prin mansuetudinea, anvergura sa intelectuală și prin filosofia sa de viață, marele clasic german rămâne referința absolută a aptitudinii pentru prietenie, pentru liantul social în general. Dispunea de facultatea rară, asemănătoare întrucâtva cu aptitudinile amfitrioanelor saloanelor franceze, de a nu-și strivi interlocutorii prin prezența sa ci mai degrabă de a-i stimula intelectual și a le induce un sentiment de satisfacție intelectuală. Aptitudinea pentru socialitate a făcut, caz rar dacă nu unic, ca în ipostaza de om politic al ducatului de Weimar să fie adulat. Nu îi cunoaștem polemici, gelozii sau adversități acariate ca în cazul lui Heine: întreaga Germanie îl recunoștea ca pe un spirit tutelar, un maestru necontestat. Schimburile de informații și idei cu nenumărații vizitatori i-au folosit în primul rând lui Goethe însuși, permițând, între altele, o rotunjime enciclopedică și o profunzime a operei care o apropie mai degrabă de filosofie decât de literatură. Esență purtată de o anecdotică de mare calitate.

În lumea anglo-saxonă interpenetrările de acest gen sunt pletoră. În 1836, Dickens lucrează la *The Sun* ca tânăr jurnalist. În redacția acestui jurnal a legat o strânsă prietenie cu un coleg: John Foster,

romancier și el. Prietenia nu se rezuma la o simplă simpatie reciprocă. Foster a devenit sfătuitorul literar avizat al lui Dickens care, începând de la nr. 15 al *The Pickwick Papers*, îi supunea manuscrisele în toate fazele principale ale gestației, de la protoplan, la textualizare și revizie și îi lua în considerație observațiile, operând cu scrupulozitate modificările consecutive acestora în text. Încrederea pe care i-o acorda prietenului și colaboratorului său era atât de mare încât, când pleca din Londra, Dickens delega lui Foster corecturile care trebuiau aduse între timp pe șpalturi propriilor texte. În perioada genezei romanului său de vârf, *David Copperfield*, sublimare a unei copilării chinuite, Foster a fost singurul apropiat căruia Dickens i-a confiat traumatismele biografice personale care se ascundeau în spatele fiecăreia dintre cărțile sale. Numit executor testamentar la dispariția prietenului său, Foster, din poziția privilegiată de martor ocular și prieten de inimă al perioadei celei mai semnificative din viața clasicului britanic, i-a ridicat un monument menit să-i perpetueze memoria publicând câțiva ani mai târziu (1872-1874) o amplă biografie a lui Dickens în trei volume, unul dintre exercițiile de alognoză cele mai desăvârșite din lumea literară a epocii.

Un caz le depășește pe cele trecute în revistă până acum în sensul că transfigurează nu numai opera, în sensul unei reorientări radicale și a unei rafinări excepționale, dar și viața receptorului. Este cel al binomului Ezra Pound – T. S. Eliot. Toate marile decizii care au marcat viața și opera lui T. S. Eliot după întâlnirea cu Ezra Pound sunt datorate celui din urmă. Pound îl îndeamnă să se stabilească în Europa, unde densitatea și calitatea vieții artistice și culturale erau net superioare celei a Americii din epocă, unde se fabricau tendințele și se produceau capodoperele timpului, îl îndeamnă să renunțe la filosofia academică sterilă pe care Eliot o practica în eseurile sale și să se concentreze asupra poeziei, în sfârșit să se căsătorească pentru a-și stabiliza existența. Apoi, în veritabil mentor îi ghidează scrisul în detaliile lui concrete, contribuind, fără îndoială, la constituirea somptuoasei calități a operei lui Eliot. Umbra lui Pound nu planează numai asupra vieții și creației lui T. S. Eliot. Joyce și „toți poeții generației mele” (E. E. Cummings) sunt intelectualmente debitorii marelui american⁵. Iar E. E. Cummings adaugă: „El a fost pentru poezia acestui

secol ceea ce Einstein a fost pentru fizică”. Se spune că „bulversarea provocată de lucrările lui Pound asupra teoriilor și concepțiilor poetice ale lumii anglo-saxone este de asemenea natură încât este just de afirmat că două generații de poeți sunt născuți din scrierile și învățământul său”. Ca și Goethe sau André Breton, Pound este dublat în ipostaza lui de mare poet de cea de prodigios mentor și catalizator intelectual.

Interesul și explicația eficienței relațiilor simbiotice între artiști consistă în mare parte dintre cazuri în complementaritatea celor doi: unul suplinește punctele deficiente sau mai slabe ale celuilalt și invers. Simplul fapt că sunt diferiți unul în raport cu celălalt conduce la o sumă intelectuală superioară celei a fiecăruia dintre ei considerat separat și creează o dinamică interpersonală insolită. Iar atunci când ambii, cu calitățile și insuficiențele lor individuale, reprezintă vârfuri de sensibilitate și imaginație, rezultatul parvine să sfideze secolele. Keats, a cărui traiectorie sfârșește aproape înainte de a fi început, „[...] se străduiește să îndeplinească gândurile lui Hazlitt și elocvența lui cu ale sale”⁶, observă uimit David Bromwich (1999). Constatăm un fel de metisaj intelectual între Keats și Hazlitt sub raportul conținutului poeziei sale și a celui „laconism ardent” care i-a făcut marca și pentru care îl elogia Hazlitt. Dar Keats, tânăr și receptiv, s-a apropiat și de alte spirite înalte ale epocii lui, hibridându-și intelectul cu marca lor. Subiectele abordate în timpul unei promenade de două mile cu Coleridge sunt listate de Keats într-o cavalcadă: „Privighetorile, Poezia – senzația poetică – Metafizica – diferitele genuri și specii de Vise – Coșmarurile...” (Keats>Fanny Keats, febr.-mai 1819). Plantate în peisajul intelectual al lui Keats, subiectele respective n-au rămas fără efecte genetice. O altă legătură cultivată de tânărul irlandez a fost cea cu Shelley. La moartea prematură a lui Keats, secerat la numai 26 de ani de o tuberculoză de care fusese contaminat veghindu-l pe fratele său Tom, abătut și el de același rău, Shelley i-a consacrat un poem. Iar când nefericitul Shelley s-a înecat la rândul său în Italia, în iulie 1822, s-a găsit în buzunarul lui un florilegiu de poeme de Keats, printre care *Hyperion* și *Lamia*⁷. Fuziunea intelectuală și afectivă a poezilor de limbă engleză din epocă a rămas excepțională în istoria literelor britanice.

Interinfluențarea poate fi și mai sumară:

unilaterală atunci când doar unul dintre parteneri îl influențează pe celălalt, parțială în sensul că afectează doar o parte a unei geneze și punctuală atunci când se exercită cu intermitențe, ocazional.

Cazul endemic este cel al influenței privind una sau mai multe opere. Câteodată nu este vorba decât de un epidermic impuls inițial, de ideea de plecare care a dat naștere unui proiect. *Madame Bovary*, în versiunea primară de roman burghez, de exemplu, își are prima rădăcină în sugestia lui Maxime du Camp, amicul lui Flaubert, care îi sugerează să ia ca pretext cazul tragic al unui cuplu, publicat în presa locală normandă în care femeia, adulteră și cheltuitoare, sfârșește prin a se sinucide. George Sand, ferventă lectorită și admiratoare a lui Jules Verne, dă scriitorului picard ideea voiajului submarin al căpitanului Nemo, dar numai ideea originală. Sedus, Jules Verne va angaja șantierul celor *Douăzeci de mii de leghe sub mări*. Henry James își recoltează el însuși punctele de plecare în diversele cercuri sociale private pe care le frecventa și în baruri.

În alte cazuri, prietenul mai experimentat sau mentorul intervine dincolo de sugestia originară, în puncte de inflexiune semantică, de tehnică, de cunoștințe, sau de finețe ale genezei în care autorul însuși simte nevoia de a fi pilotat și depanat. André Maurois a fost receptacolul unui mănunchi de influențe, dintre care cele mai nobile sunt cele ale filosofului Alain, inspirat autor de aforisme, care îi fusese profesor la miticul liceu Henri IV din Paris, urmate de cele ale lui André Gide și Charles Du Bos. Pe când Maurois scria monografia sa despre Shelley, citind ce-i ieșea de sub pană, Gide este nemulțumit. Îl împinge către o analiză mai profundă a lui Shelley poetul, îi semnalează cuvinte improprii, ornamente inutile, pasaje care, deși strălucitoare, distonau cu restul cărții și rupeau firul acțiunii. Charles Du Bos îi sugerează analiza meticuloasă a sentimentelor și aprofundarea lor. Remarcând tendința către „rapiditate, exces de claritate, simplificare” a lui Maurois, „Charlie” îl pune să facă „[...] o cură de complexitate, de încetineală, de obscuritate. Rezultatele au fost bune” (Maurois 1976, 155). Lucrurile merg până acolo încât în spiritul lui Maurois personajele reale din existența lui devin personaje de ficțiune: locotenentul Aimery Blacque-Belair pe care îl întâlnește la reuniunile estivale cu prietenii scriitorilor de la Pontigny îi dă replica în spiritul dialogurilor platoniciene lui Alain, fostul său profesor de liceu. Maurois înclină către opiniile locotenentului motivat de „oroarea de dezordine” și pentru că „[...] nici o acțiune nu este posibilă fără disciplină” (*Ibidem*, 161). Filosofia lui merge până la „[...] libertățile esențiale care mi se păreau [...] a fi condiția fericirii și a demnității omenești. Dar gândeam că aceste libertăți nu puteau fi menținute decât printr-o disciplină liber consimțită, iar abuzurile libertății o pot distruge pentru totdeauna.”

Fantasmele produse în contextul reuniunilor de la Pontivy din vara lui 1922 au dat naștere unei cărți: *Dialogurile asupra poruncii*.

*

Am putea arunca o privire și mai largă, dincolo de fruntariile literaturii, spre osmozele transliterare. Există binomuri unilaterale de tipul inductor-receptor care depășesc frontierele genurilor artistice. Căci iată în sprijinul acestei afirmații una dintre relațiile de prietenie/dușmănie cele mai românești care au existat în cultura franceză. Într-o bună zi, în curtea colegiului din Aix-en-Provence, izbucnește o bătaie între un elev în salopetă și un altul. Cel în salopetă era pe punctul de a pierde partida, când un al treilea elev intervine în sprijinul lui și îi salvează miza. Așa a început prietenia



Constantin Cioc

Pictorisiri. Museikon-Alba Iulia (2018)

între Zola și Cézanne. Pentru a-i mulțumi, Zola i-a trimis proaspătului amic o tavă cu mere. Mere care vor reveni ca un leit-motiv în tablourile lui Cézanne, trimitând la prietenia care îl lega de scriitor. Deveniți inseparabili, cei doi băieți făceau lungi plimbări pe cărările masivului Sainte-Victoire, în apropiere de Aix-en-Provence, care masiv va apărea mai târziu în cel puțin patruzeci de ipostaze în tablourile lui Cézanne. Osmoza între cei doi era atât de puternică încât Zola proiectează o vreme să-și schimbe orientarea de viață și devină pictor. Chiar după instalarea lui la Paris, copilăria provensală și prietenia cu Cézanne vor continua printr-o susținută comunicare epistolară și vizite frecvente. Scrisorile conțin frânturi de poeme și reflecții estetice. Cei doi amici, animați de o generoasă emulație, se pândesc reciproc, se analizează, se măsoară, fiecare știe totul despre celălalt, dar, orgolioși, fiecare își trasează propriu-i făgaș. Într-un lăudabil elan, fiecare încearcă să-l facă pe celălalt să se înalțe pe scara visurilor lui. „Aș fi vrut să pictez cum tu scrii”, recunoaște cu modestie Cézanne. Iar Zola îi divulgă imensul efort care se ascunde în spatele fiecărei fraze așezate pe hârtie: „Crezi tu că eu nu mă scol noaptea pentru a schimba o virgulă?” Pasiunea artei necontaminate de interese materiale le iluminează spiritele, într-o epocă în care artiștii trebuiau să-și câștige singuri existența și în consecință erau adesea animați de aspectul comercial al produsului lor. „Nu vreau să se facă o operă în scopul de a o vinde, dar, odată făcută, vreau s-o vând”, spune unul, iar celălalt replică crud: „Ți se întâmplă să ți se scoale (sic!) când scrii?” Apoi o răbufnire de mânie a lui Zola: „Tu nu citești cărțile mele, tu le judeci!” Curând ruptura între cei doi se produce, definitivă, iar miasele ei se vor resimți și după ani. Cézanne, încarnat de Zola în personajul unui pictor ratat („génie avorté”) din romanul *Creație*, va cădea definitiv sub tăișul vindictei lui Zola. Funcționarea tandemului Cézanne – Zola prezintă dublul interes al transgresării genurilor și al faptului că evoluează în registrul relațional de la un capăt la celălalt, de la amiciția fuzională la ruptura totală și detestarea de moarte.

*

Amicițiile literare nu se rezumă la cele de incintă literar-artistică, între literatori sau, mai larg, între artiști, fie ei din domenii diferite. Există și amiciții între mari scriitori și persoane obișnuite, dar înzestrate cu gust, discernământ și simț estetic. În genul Zulmei Carraud vizavi de Balzac, al lui Lou Andreas-Salomé față de Rilke, Harriet Shaw Weaver față de Joyce ... Ele furnizează marilor lor prieteni reacții critice înainte ca opera să fi fost definitivată, comentarii de finețe de ansamblu, privind diversele lor opere, care i-au ajutat să le amelioreze. Dar ele merg și mai departe: încearcă să rectifice aspecte ale vieții și felului de a fi al scriitorului respectiv care antrenează consecințe supărătoare în planul creației. Căci iată ce îi scrie Zulma Carraud lui Balzac, încercând să corijeze latura de mână spartă și gusturile de lux ale scriitorului care implicau datorii fără număr și obligația de a lucra în permanență sub presiune. Altfel spus, în condiții anormale. „Înseamnă să scrii când o faci cu cuțitul la gât, și poți să perfecționezi o operă pe care ai avut abia timpul să o scrieți? Sunteți ruinat, spuneți dv., dragă Honoré, la începuturile carierei dv. Ce aveți? Datorii. Astăzi datoriile tot există, dar cât e de d.ferită c.fra! Și totuși, cât ați putut să câștigați în acești opt ultimi ani, și credeți că i-ar fi trebuit sume asemănătoare unui om rațional pentru a trăi? Bucuriile lui trebuiau ele să fie atât de materiale? Honoré, ce viață ați falsificat, și ce talent ați oprit în elanul lui!” (Carraud>Balzac, 7 oct. 1836).

Între alte implicații ale relaționalității de nivel unu care sunt amicițiile, mai cu seamă cele în binom, definite printr-o mare proximitate intelectuală și afectivă, putem gândi că o geneză nu este suficient de corect reconstituită câtă vreme aceste fluxuri exterioare nu sunt revelate și contabilizate printre mecanismele asemice care o animă.

*

Problema interinfluențelor ar putea fi acum tranșată în două: influențele pe care le-am trecut în revistă până acum țin de horizontala istoriei literare, legăturile artiștilor din aceeași generație. Alături de ele trebuie considerate și cele pe verticală: cele pe care un număr de mari scriitori le vor exercita asupra scriitorilor din posteritate. Contestând realitatea secularizării societăților moderne, Mircea Eliade afirmă că sfinții creștini au fost înlocuiți cu sfinți „profani” care sunt obiectul aceluiași cult, al acelorași ritualuri, al acelorași sărbători eponimice, iar pentru unii, precum sportivii, cântăreții, vedetele de cinema, al procesiunilor dionisiace. Printre ei, marii scriitori care au intrat în panteonul valorilor de prim ordin ale literaturii universale.

Influența maximală exercitată de o personalitate literară asupra altora poate fi considerată influența asupra posterității universale. Școala, aniversările calendarului literar, presa scrisă, televiziunea se erijează în vectori de transmitere a acestei influențe. Iar ea începe încă din generația contemporană fiecărui scriitor. Încă din timpul vieții, Goethe a modelat în arta gândirii și creației intelectuale o generație de autori cu care întreține o corespondență susținută. Într-o singură scrisoare (3 febr. 1798), dă sfaturi lui Louise Brachmann (*Capela din pădure*), Caroline von Wolzogen (*Agnes von Lilien*), exprimă îndoiele în ce privește reușita poemului epic *Surorile din Lesbos* al Amaliei von Imhof, pe care aceasta era în curs de a-l scrie, îi trimite lui Schiller nuvela *Sărbătoarea Arramandelor* a lui Einsiedel pentru a fi publicată în revista *Die Horen* pe care Schiller o edita în perioada respectivă (1795-1797), fără a-și uita propriile opere în șantier (*Faust*, *Convorbiri cu Eckermann*). În spatele orgoliului afișat sau crezut, marii artiști posedă o umilință secretă. Iar această umilință îi împiedică să stagneze, să eșueze într-un complex de automulțumire, iar în cele din urmă îi propulsează către cote de valoare din ce în ce mai înalte. Orgolioșii veritabili sunt de multe ori oameni mediocri, condamnați să rămână mediocri. Umilința secretă explică și faptul că titanii literelor nu sunt refractari imixtiunilor pertinente în genezele lor, conștienți de slăbiciunile lor și de faptul că ele contribuie în ultimă analiză la edificarea magnificenței operelor lor. Pentru cei mai mulți, precum Goethe, Chateaubriand, Dickens, Flaubert, amiciția colaborativă este ceva natural, o vitamină a existenței și a operei fără egal. Dar chiar cei mai solipsiști sub raport artistic, precum Tolstoi, își dau seama de precaritatea intelectualului uman și acceptă în mod excepțional remarci de finețe, precum cele ale prietenului Botkin pe când Tolstoi lucra la *Romanul unui moșier rus*.

*

Observarea comportamentului social al scriitorilor ne-a condus la concluzia că instinctul creator este dublat de o serie de trăsături nobile ale caracterului marilor creatori. Ele prevalează asupra tarelor și trăsăturilor socialmente centrifuge ale artistului: mari calități intelectuale care îl izolează, orgoliu, spirit fantast, comportament imprevizibil și atipic. Instinctul creator contrabalansează însă asocialitatea funciară a artistului și creează modele ideale de cooperare și de raportare afectivă și intelectuală așa cum au fost cele dintre Goethe

și Schiller, Chateaubriand și Fontanes, Flaubert și Louis Bouilhet... Dar nu un Dumas, egoist și nerecunoscător față de umilul Auguste Maquet sau față de ceilalți „negri” de care s-a servit fără scrupule în decursul timpului. Finalmente, amicițiile între oameni de mare anvergură intelectuală servesc, conștient sau inconștient, marii creații.

Două fraze, una venind de la Etienne de la Boétie, cealaltă de la Cocteau, care puneau amândoi prietenia pe un piedestal, pot servi de concluzie la capitolul prietenilor colaborative în binom. Pentru La Boétie „Lamitié est un nom sacré, c'est une chose sainte”. Pentru Cocteau: „prietenia perfectă este o creație a omului. Cea mai înaltă dintre toate” (Cocteau 1953, 191), iar „metalul prieteniei se dovedește incoruptibil” (Cocteau 1953, 205).

Referințe bibliografice:

- Aurevilly (d'), Barbey Jules (2013), *Lettres à Trebutien* (1832 – 1858), Paris: Bartillat.
Balzac, Honoré de (1876), *Oeuvres complètes*, XXIV, Correspondance (1819 – 1850), t.I et II, Paris, C. Lévy.
Bode, Wilhelm (1922 (2016), [Goethes Kunstleben] *Goethe sau arta de a trăi*, București, Editura Seculum I.O.
Bromwich, David (1999), *Hazlitt. The Mind of a Critic*, New Haven and London: Yale University Press.
Chateaubriand, René de (1982) *Mémoires d'outre tombe*, II, édition du centenaire intégrale et critique en partie inédite établie par Maurice Levaillant, Préface par Julien Gracq, Paris: Flammarion.
Cocteau, Jean (1953) *Journal d'un inconnu*, Paris: Editions Bernard Grasset.
Goethe, Johann Wolfgang (1988), *Conversations avec Eckermann*. Paris.
Goethe-Schiller (1994), *Correspondance 1794 – 1805*, t.I et II, Préface de Claude Roëls, Paris: Gallimard.
Keats, John (1958). *Letters and papers of; 1814 – 1821*, Harvard University Press.
Maurois, André (1976), *Memorii*, București: Editura Univers.

Note

- 1 Partea a doua, cap. 5, extras din jurnalul lui Odile.
- 2 „Deviată în mod abuziv de sensul său veritabil” după Lucien Herr, unul dintre eminentii cunosători ai subiectului. După Heidegger însă, această „infidelitate” este constitutivă a faptului că „Schiller este singurul care, relativ la doctrina kantiană a frumosului și a artei, a înțeles esențialul”. (Heidegger, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1971, t. I, p. 102)
- 3 Piesa a circulat doar în rare copii manuscrise în timpul vieții lui Diderot. În momentul în care Goethe întreprinde traducerea sa, Diderot era deja mort (1784), ceea ce explică faptul că piesa a fost cunoscută mai întâi în Germania și numai apoi în țara de baștină a autorului ei.
- 4 Distihuri (Distichen) în spiritul lui Martial care au declanșat o veritabilă modă intelectuală în Germania epocii.
- 5 A se vedea, între altele, scrisoarea datată 17-19 ian. 1914, adresată de Pound lui Joyce, aflat în acel moment la Londra. Iar E. E. Cummings adaugă la meritele lui Pound ca gânditor și poet pe cele de animator și mentor al generației sale.
- 6 William Hazlitt (1778 – 1830): briant critic literar anglo-irlandez, cunoscut în special pentru lucrările sale asupra lui Shakespeare. Keats asistă la conferințele marelui critic și se entuziasmează pentru spiritul pătrunzător și cultura lui. Dacă, de exemplu, Hazlitt considera prezentul ca un dialog cu „morții puternici” ai trecutului, regăsim expresia „the mighty dead” în *Endymion*-ul lui Keats.
- 7 Exemplarul aparținea lui Leigh Hunt, autor contemporan cu Shelley, cu care Virginia Woolf resimțea afinități profunde. Întorcându-se de la înmormântarea lui Shelley, Byron și Hunt se prăpădeau de râs pentru că Hunt nu dorise să-și recupereze exemplarul decât din mâinile lui Shelley, care fiind mort, Hunt l-a ars.

Primul Război Mondial oglindit în literatură (II)

Julian Cătălui

Primul Război Mondial văzut în literatura română

Literatura română scrisă imediat după Marele Război, precum și cea creată la mulți ani după aceea despre terifiantul Prim Război Mondial au prezentat într-o primă fază caracterul său eroicesc, în care conducătorii micului Regat al României, Regele Ferdinand I și Regina Maria, apoi generali, ofițeri și soldați de rând, au luptat din răspuțeri și uniți, cu mare vitejie și curaj nebănuț, câștigând victorii importante, iar într-o a doua etapă caracterul negativ al războiului, carnagiul, hecatombele, apocalipsa conflagrației, pornind de la dezastrul de Turtucaia, ocuparea Bucureștilor și a peste jumătate din țară, rușinosul armistițiu cu Puterile Centrale și terminând cu sutele de mii de morți și de răniți, distrugerile de tot felul și dezamăgirea post-război. La începutul Marelui Război s-au înregistrat, pe rând, o exaltare a acestuia, un elan patriotic-naționalist evident, eroice avânturi, solidaritate între camarazi, simțul datoriei dar, treptat, războiul își pierde sensul, apar dezertările și trădările, defetismul, pierderea semnificației moral-etice a conflictului, suferințele nesfârșite, revoltele și revoluțiile, dezamăgirea și deziluzia la scară globală și altele. Inevitabil, experiența terifiantă a Primului Război Mondial a lăsat urme abisale nu doar în ceea ce privește situația economică, politică și socială, ci și în viața artistică și literară, traumele combatanților, grozăviile și ororile săvârșite în timpul războiului, șocul traumatico-freudian și multiplu provocat de acest eveniment nefast au fost bine transpuse de autorii români în operele lor, de multe ori ei înșiși fiind martorii direcți ai acestor evenimente. Unele opere au fost inspirate chiar de experiența personală din timpul războiului a autorului, ca și în cazul autorilor occidentali amintiți mai înainte, ca de pildă, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu, combatant în Primul Război Mondial și care a descris luptele la care a participat intens.

Literatura română despre Primul Război Mondial este de bună calitate și chiar cu câteva piscuri estetico-literare, mai ales în domeniul romanului, având în prim-plan protagoniști complecși, care își pun întrebări esențiale despre morală, etica sau lipsa de morală a războiului, și încercând să impună eroi cvasi-populari și mitico-legendari, cu toate că unii dintre ei au existat și în realitate, ca de exemplu, căpitanul Grigore Ignat, ofițer real din punct de vedere istoric sau Ecaterina Teodoroiu, „eroina de la Jiu”, care a activat ca voluntară în armata română, fiind luată prizonieră, a evadat și a fost rănită de două ori, în spital, fiind decorată de Casa regală și avansată la gradul de sublocotenent, din această postură, ea participând la bătălia de la Mărășești din august 1916, unde a murit comandând un pluton de infanterie.

După cum spuneam, există în literatura română câteva opere de excepție despre Marele Război, situate printre cele mai importante capodopere

ale prozei românești, mai precis, mari romane precum: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) de Camil Petrescu, *Pădurea spânzuraților* (1922, creat după nuvele semnificative ca *Ițic Ștrul dezertor*, *Catastrcfa*, *Hora Morții*, 1921) de Liviu Rebreanu, *Balaurul* (1923) de Hortensia Papadat-Bengescu, și altele valoroase și reprezentative pentru tematica războiului, precum: *Strada Lăpușneanu* (1921) de Mihail Sadoveanu, *Întunecare* (1927-1928) de Cezar Petrescu sau *Roșu, galben și albastru* (1924) al lui Ion Minulescu. *Pădurea spânzuraților* și *Balaurul* se apropie mai mult de formula romanului psihologic, *Roșu, galben și albastru* satirizează activitățile desfășurate în spatele frontului și doar *Strada Lăpușneanu* prezintă o problemă mai complexă.¹

Pe lângă acestea, mai putem pomeni: romanul *Fata moartă* (1937) a scriitorului și omului politic român de origine armeană, născut în S.U.A., Ioan Missir (1890-1945), care l-a consacrat imediat după lansare la începutul verii anului 1937, acesta fiind elogiat de către criticii literari, având mai multe ediții, considerat „una dintre reușitele literaturii de război românești”², și fragmentele despre Primul Război Mondial ale lui Petru Dumitriu din impozantul său roman de 2.000 de pagini, *Cronică de familie* (1957). De asemenea, se remarcă *1916*, un roman scris de Felix Aderca și tipărit pentru prima oară în 1936 la București, autorul realizând o frescă amplă a societății românești din perioada Primului Război, dar și din perioada interbelică.³ Romanul adercian prezintă drama sufletească a moșierului mehedințean Costache Ursu, erou al Marelui Război, care este obsedat de trădarea propriului fiu, Titel, pe care mintea lui nu o poate pricepe.⁴ În paginile acestei opere narative, autorul prezintă starea proastă de înzestrare a armatei române, ordinele contradictorii primite, nesiguranța și superficialitatea comandanților, trădarea și lașitatea unor militari, lipsa implicării militare a aliaților ruși și răspândirea ideilor revoluționar-bolșevice în armată⁵, iar Primul Război Mondial este golit de sens și de eroism în viziunea lui Aderca, fiind înfățișat realist cu suferințele și dilemele sale.⁶ Amintim aici și *Floare de oțel*, un roman de război al dramaturgului Victor Ion Popa, care a apărut prima dată în 1930 și care retracează experiența scriitorului pe câmpul de luptă din timpul Primului Război Mondial⁷, tema principală a romanului fiind „prezența continuă a morții” care se poate ivi oricând chiar și atunci când frontul era stabilizat. O altă creație narativă despre Primul Război Mondial este și *Între două fronturi* (1914-1918), un roman istoric, autobiografic, existențialist și de analiză psihologică scris de dr. Dominic Stanca, medic militar de front în timpul Marelui Război, cartea având la bază pagini din jurnalul autorului din timpul conflagrației, dezvăluind experiența anilor de luptă în linia întâi.⁸ În același timp, romanul lui Stanca este o „frescă exemplară” a dramei românilor din Imperiul Austro-Ungar, târâți într-un „război fratricid”⁹.



Constantin Cioc
ulei pe pânză, 150 x 90 cm

Adam (2012)

Nu putem trece cu vederea, în acest context, poeziile de război ale lui Camil Petrescu: *Versuri. Ideea. Ciclul morții*, (1923), unde autorul și-a exprimat un crez literar prin celebra frază „eu am văzut idei”, și povestirile pline de umor și sâmcelat spirit de observație ale lui Gheorghe Brăescu (1871-1949), *Vine doamna și domnul general* (1919), *Maiorul Boțan* (1921) ori *Schițe vesele* (1924), un militar român care în timpul Primului Război Mondial a luat parte la campania din Transilvania, în 1916, a fost rănit și i s-a ciopârțit brațul drept, în plus, Brăescu fiind arestat și închis în lagărele germane de ofițeri din Straslund (pe insula Dänholm), Breseen (lângă Neubrandenburg) și Neisse (între Lamsdorf/Lambinovice și Opolen/Opole, ambele acum în Polonia), apoi este eliberat, revenind în România unde va fi fost trecut în rezervă cu gradul de general, în 1918. Totodată se remarcă și memoriile mult-prea-popularului poet interbelic George Topirceanu, care a fost printre combatanții care au luat parte la Războaiele balcanice și mai ales la Primul Război Mondial, cu ocazia catastrofei armatei române de la Turtucaia (1916), unde a căzut prizonier în primele zile, autorul bucureștean rămânând în captivitate până în 1918, însă, experiența celor două campanii și a prizonieratului va fi fost evocată interesant în proza sa, *Amintiri din luptele de la Turtucaia* (București, 1918), *În ghiara lor... Amintiri din Bulgaria și schițe ușoare* (Iași, 1920) și *Pirin-Planina, epizoduri tragice și comice din captivitate* (București, 1936). În cele ce urmează ne vom ocupa de cele mai valoroase și reprezentative romane despre marea conflagrație dintre 1914-1918.

Pădurea spânzuraților (1922) de Liviu Rebreanu

Pădurea spânzuraților este un roman despre Primul Război Mondial, dar și de analiză psihologică și istorică, ce reia tema nuvelei anterioare *Catastrcfa* (1919), completând-o cu evenimente inspirate din tragedia reală a fratelui scriitorului, sublocotenentul Emil Rebreanu, care fusese condamnat la moarte și executat în mai 1917

prin spânzurare la Ghimeș pentru încercarea de a traversa frontul în scopul de a se alătura Armatei Regatului României.¹⁰ Romanul rebrenian configurează un univers coșmaresc dominat de Marele Război și pândit la tot pasul de perspectiva morții prin spânzurare, prezentată chiar din primele scene ale acestei creații narative, iar acțiunea lui se petrece în timpul Primului Război Mondial, înfățișând dilema morală a lui Apostol Bologa, fiul unui avocat român semnatar al *Memorandului* (1892), originar din satul Parva din apropiere de Năsăud, tânăr ofițer român din armata Austro-Ungariei, care este trimis să lupte pe Frontul românesc împotriva conașionalilor săi.¹¹

Din punct de vedere al contextului istoric, trebuie spus că disputele la început latente dinre națiunile și minoritățile Imperiului Austro-Ungar, zis și Kakania, au stârnit și despicat puternic conștiința scriitorului Liviu Rebreanu în anii Marelui Război. Autorul bistrițean născut în Imperiul amintit, rămăsese în zona ocupată a României, fiind arestat de autoritățile germane ca dezertor din armia austro-ungară și nevoit să se ascundă după ce reușise să evadeze, reușind să ajungă în final în Moldova, cu ajutorul, culmea, al socialiștilor, unde a fost întâmpinat cu suspiciune.

De altfel, problema „minorităților naționale” a avut, încă din primele luni ale Primului Război Mondial, un rol decisiv, doar Franța fiind scutită de aceste dificultăți, de exemplu, în Imperiul rus trăiau 25-30 de milioane de alogeni – polonezi, letoni și lituanieni, finlandezi, turco-tătarii de pe Volga, evreii și, desigur, românii din Basarabia.¹² Imperiul Austro-Ungar, care ne interesează în contextul romanului rebrenian, era, par excellence, „statul naționalităților”, minoritățile naționale – cehii din Boemia, polonezii ruteni din Galiția, românii din Transilvania (subl. mea), slovacii din Ungaria septentrională, sârbii, croații și slovenii din sudul Kakaniei, italienii din Trentino și Istria – alcătuiau împreună jumătate din populația Imperiului.¹³ Evident că aceste minorități aveau, în cea mai mare parte, o „conștiință națională activă și o tradiție politică” și tindeau, năzuiau, favorizate și de conjunctura crizei internaționale, la eliberarea de sub dominația austrieșilor sau a maghiarilor din Ungaria.¹⁴ Totuși, după unii autori, pentru cea mai mare parte a Marelui Război, loialitățile imperiale, combinate cu frica de represive și de răzbunare¹⁵, au fost mai puternice decât cele naționale, în armata austro-ungară luptând cehi, polonezi, croați, dar și sârbi, italieni și români. Povestea adesea reiterată despre cum cehii, erau, în mod special, reticenți în a susține efortul de război al multinaționalului Imperiu Austro-Ungar, o idee oglindită în romanul satiric al lui Jaroslav Hašek, *Peripețiile bravului soldat Švejk*, este, în mare parte o invenție postbelică, o legendă adoptată și de naționaliștii cehi, pentru a spori în progresie geometrică ura foarte veche față de „exploatarea habsburgică”, dar și de cei austrieși, ca explicație a dezintegrării și înfrângerii armatei imperiului dualist.¹⁶

Revenind la roman, deși era student la Facultatea de Filosofie a Universității din Budapesta și nici nu urmase stagiul militar deoarece era fiu de văduvă, Apostol Bologa se înrolase la Cluj în armata austro-ungară la începutul Marelui Război¹⁷, atât din ambiția *juveniladolescentină* de a-și dovedi vitejia în fața logodnicei sale, Marta Domșa, ce era fermecată ca o cocotă de uniforme militare strălucitoare și pintenii aparținând țăntoșilor și aroganților ofițeri unguri, cât și dintr-o concepție de viață dominată de datoria către stat și de primatul datoriei în fața

conștiinței. După ce urmează timp de două luni cursurile școlii de artilerie, este trimis pe front, unde luptă eroicește pe fronturile secundare ale mării conflagrații din Italia și Galiția și este rănit de două ori în următorii doi ani, o dată ușor și a doua oară greu, încât a stat două luni în spital și o lună în concediu acasă, fiind înaintat la gradul de locotenent și decorat de trei ori.¹⁸ Războiul devine „concepția lui de viață”, din care odinioară a vrut să-l elimine, astfel Apostol Bologa, într-un dialog cu căpitanul Otto Klapka, susține cvasi ernstjungerian chiar în primul capitol al romanului că: „Războiul m-a smuls din mijlocul cărților, de la Universitate, unde aproape pierdusem contactul cu viața reală. Dar m-am dezmeticit repede și mi-am dat seama că numai războiul e adevăratul generator de energii!”¹⁹. Tânărul locotenent se simte un om al datoriei față de patrie, cea austro-ungară (care nu era a lui) având onoarea de a fi inserat în Curtea Marțială care l-a judecat și condamnat la moarte pe sublocotenentul ceh Svoboda, surprins în timpul unei tentative de dezertare la inamic, „înarmat cu hărți și planuri”²⁰, pe frontul galițian. Personaj nehotărât și codelnic, înclinat spre meditațiuni filosofice și predispus la crize misticoide, el suferă o adevărată dramă sufletească cauzată de conflictul între datoria lui de ofițer în armia austro-ungară și sentimentul de apartenență la națiunea română.²¹ Asistarea la execuția ofițerului ceh Svoboda (nume simbolic ce înseamnă „libertate” în limba cehă)²² îl face să înțeleagă nedreptatea războiului și să-și pună tot felul de probleme chinuitoare de conștiință.

Aflând că divizia sa va fi mutată pe frontul românesc, Bologa înspăimântat, trece printr-o criză psihologică intensă, și distruge un reflector rusesc cu speranța că-l va îndupleca pe generalul Karg care-l felicitase pentru fapta menționată,

să rămână pe frontul galițian sau să fie trimis pe frontul italian, dar nu reușește să-l convingă pe general²³ și se hotărăște să dezerteze chiar în acea noapte la muscali, dar este grav rănit în urma unui atac neașteptat al rușilor.²⁴

După ieșirea din convalescență și refacere, în care rupe logodna cu Marta și se îndrăgostește de ungueroaica Ilona, alegând-o ca mireasă, Bologa este chemat la sediul comandamentului de divizie din Făget și numit de generalul Karg în juriul Curții Marțiale care urma să judece a doua zi niște țărani români, învinuți de trădare și spionaj.²⁵ Refuzând să devină complice la condamnarea unor oameni nevinovați, el se hotărăște să traverseze liniile frontului pentru a ajunge la români, dar se rătăcește și este prins de o patrulă condusă de locotenentul maghiar Varga, vechiul său amic, și cu ocazia percheziției se găsește asupra sa o hartă cu pozițiile trupelor, pretorul militar acuzându-l de încercare de dezertare la inamic și trădare de patrie.²⁶ Bologa refuză cu încăpățănare să se apere în fața Tribunalului Militar, în ciuda insistențelor căpitanului Klapka care se oferise în acest sens, și este condamnat în numele împăratului Austro-Ungariei la trădare și dezertare la inamic, degradare și eliminare din gradele armatei și moarte prin ștreang.²⁷

Cu toate acestea, el își simte sufletul împăcat, în timp ce inima îi este inundată de iubirea care „îmbrățișează deopotrivă pe oameni și pe Dumnezeu, viața și moartea. (...) Cine n-o simte nu trăiește aieva; cine o simte trăiește în eternitate... Cu iubirea în suflet poți trece pragul morții, căci ea stăpânește și dincolo, pretutindeni, în toate lumile existente și inexistente...”²⁸ Apostol Bologa, căruia îi revenise credința, moare în zorii zilei, senin, cvasi-dostoievskian, detașat de lumea



Constantin Cioc

Cruce-jug (2017) ulei pe pânză, 150 x 150 cm

pământească, „cu ochii însetați de lumina răsăritului” și cu privirile care „îi zburau, nerăbdătoare spre strălucirea cerească”²⁹.

Așadar, romanul psihologizant *Pădurea spânzuraților* analizează intens drama spiritual-sufletească profund-abisală a lui Apostol Bologa cauzată de conflictul-limită între datoria de ofițer din Primul Război Mondial aparținând unui imperiu multinațional aflat în destrămare și conștiința națională de român, adică ideea de apartenență la poporul român. Conflictul psihologic din această creație narativă este generat de război, el fiind dependent de evenimentele exterioare și de atmosfera în care trăiește eroul, adică este un conflict care evoluează de la exterior spre interior.³⁰ Tragedia teribilă a lui Apostol Bologa a fost descrisă, prin extrapolare, ca drama intelectualului român din Transilvania în timpul războiului³¹, căreia i se cere o „atitudine clară” într-o situație-limită.³²

Rebreanu realizează în *Pădurea spânzuraților* un tablou semnificativ al Primului Război Mondial, al războiului, în general, prin prezentarea sa ca o imensă crimă colectivă și prin descrierea mizeriei, suferinței și a morții³³, războiul fiind privit de autor, prin gura personajului Klapka precum „un ucigător de energii”³⁴. Scriitorul descrie imaginea dezolantă a câmpurilor de luptă, cu garduri din sârmă ghimpată, tranșee umede și friguroase și drumuri înecate în noroaie.³⁵

Familiarizarea cu ideea morții determină îndobitocirea inexorabilă a oamenilor care capătă gesturi animalice și o dorință egoistă de a-și apăra viața, familia și avutul cu orice preț, de exemplu, căpitanul Otto Klapka susține ipocrit și izbuclind în lacrimi, că ar fi capabil de „orice lașitate” numai să nu moară înainte de a-și revedea familia.³⁶ Însuși Bologa ar accepta cu seninătate să masacreze italieni, polonezi sau ruși, numai să nu fie trimis pe frontul românesc; locotenentul evreu Gross constată că românul ar purta o mască ce-i ascunde șovinismul: „Tu, în străfundul sufletului tău, ești un mare șovinst român... [...] Ai fi ucis bucuros și cu entuziasm o mie de muscali sau italieni, numai să nu fii nevoit a trage în ai tăi... Aici ți s-ar părea o crimă să omori, pe când aiurea, oriunde, ți-ar fi indiferent sau ai socoti c-ai făcut o viteză...”³⁷.

Interesant este că scriitorul inserează abil stările de spirit stângiste și comuniste ivite în contextul Primului Război Mondial, promovate de ofițeri ca sus-menționatul locotenent Gross în preajma izbucnirii Revoluției din Rusia din 1917, cuvintele sale referindu-se la iminența revoluției așa-zis antiburgheze, de fapt bolșevice, la înfrățirea popoarelor într-o societate viitoare și la pedepsirea celor responsabili de carnagiul mondial, anarhistul Gross fiind acuzat de Varga că ar dori o internațională: „Statul!... Statul care ucide!... În spate statul nostru, în față statul dușman, și la mijloc noi, cei osândiți să murim ca să asigurăm huzureala câtorva tâlhari care au pus la cale măcelul milioane de robi inconștienți! (...) Izbânda trebuie să vie! glăsu Gross, patetic, gesticulând și cu niște ochi tremurători de emoție. O crimă monstruoasă trebuie să nască o pornire uriașă de răzvrătire universală... Trebuie! Și atunci, peste tranșeele pline de sânge, peste granițele brăzdate cu morminte, toți oropsiții, toți răzvrățiții, își vor strânge mâinile și, într-un avânt nimicitor, se vor întoarce împotriva celor ce-i exploatează de mii de ani, și în sângele lor buhăit de trândăvie vor înmuia steagurile păcii și ale lumii noi!”³⁸. Același Gross opinează cinic, că meritul cel mare al socialismului în istoria omenirii a fost de a propovădui pe față ura, de a împărți pe oameni în două tabere, care se vor detesta pe veci, și luptând pe față împotriva celor puternici și mincinoși, pe când



Constantin Cioc *Eva* (2012)
ulei pe pânză, 150 x 90 cm

diferitele forme ale creștinismului căsăpesc umanitatea în numele iubirii aproapelui.³⁹

În *Caiete*, vol. I, Liviu Rebreanu nota următoarea cugetare antirăzboinică: „Un vers de Goethe e mai prețios decât o bătălie câștigată. Niciodată poporul nu vrea război. Numai conducătorii vor, fiindcă ei stau acasă și trimit la moarte numai poporul”⁴⁰.

Concluzia lui Liviu Rebreanu este că neutralismul este în anumite circumstanțe sinonim cu ideea de lașitate, în timp ce războiul este un masacru stupid în care milioane de oameni devin victime fiind trimiși la război de conducători cinico-sadici și luptând pentru un ideal care le este deseori străin.⁴¹ De altfel, colosalei majorități a umanității civilizației nu i-a oferit până astăzi decât războiul, care pune față către față milioane de oameni și care „ucide mii și mii de suflete într-o secundă”, iar binefacerile civilizației „se răsfrâng numai asupra câtorva privilegiați suferind de plictiseală și de spleen”⁴². Autorul transilvan condamnă războiul prin demistificarea sa, prin demonstrarea fără tezism a tragismului său, prin zdrobirea concepției eroului despre război⁴³ și prin prezentarea lipsei de certitudine cu privire la existența unui viitor.⁴⁴

Note

- 1 Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963, pp. 95-96.
- 2 Victor Durnea, *Un scriitor adevărat: Ioan Missir*, în *astra.iasi.roedu.net.*, accesat în 19 iulie 2015.
- 3 Pompiliu Constantinescu, *1916 (roman)*, în *Scrieri*, vol. 1, București, 1967, p. 13.
- 4 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 778.
- 5 Const. Gh. Popescu, *F. Aderca. 1916*, în *Afirmarea*, Satu Mare, anul I, nr. 6-7, august-septembrie 1936, p. 85.
- 6 Valentin Chifor, *Felix Aderca sau vocația experimentului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1996, p. 87.
- 7 Codruț Constantinescu, *Un viitor dramaturg pe câmpul de luptă*, în *revista22.ro*, adus la 2 octombrie 2018.
- 8 Lidia Pirică, *O carte cât o istorie*, în *Constelații diamantine*, Anul IV, Nr. 8 (36), August 2013; p. 42.
- 9 Cristian Munteanu, *Evocare Dominic Stanca la Muzeul Național al Literaturii Române - Evenimente*; 25 ianuarie 2018; Muzeul Național al Literaturii Române, online.

- 10 Al. Piru, „Cuvînt înainte” la vol. Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Militară, 1966, p. 3.
- 11 Tiberiu Moșoiu, *Liviu Rebreanu: „Pădurea spânzuraților”*, în *Lamura*, anul IV, nr. 5, februarie 1923.
- 12 Pierre Renouvin, *Primul Război Mondial*, București, Editura Corint, 2001, p. 27.
- 13 Pierre Renouvin, *cp. cit.*, p. 27.
- 14 *Ibidem*, pp. 27-28.
- 15 Robert Gerwarth, *Cei învinși. De ce nu s-a putut încheia Primul Război Mondial, 1917-1923*, București, Editura Litera, 2019, p. 291.
- 16 Robert Gerwarth, *cp. cit.*, p. 291.
- 17 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, p. 39.
- 18 Liviu Rebreanu, *cp. cit.*, p. 39.
- 19 *Ibidem*, pp. 11-12.
- 20 *Ibidem*, pp. 10 și 11.
- 21 Al. Piru, *Cuvînt înainte* la vol. Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Militară, 1966, p. 3 și Paul Magheru, *Pădurea spânzuraților*, în vol. *Analize literare pentru bacalaureat și admiterea la facultate*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 221.
- 22 Paul Magheru, *cp. cit.*, p. 220.
- 23 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, pp. 87-89.
- 24 *Ibidem*, pp. 90 și 98.
- 25 *Ibidem*, pp. 246-247.
- 26 *Ibidem*, pp. 262 și 272.
- 27 *Ibidem*, p. 296.
- 28 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Eminescu, p. 221.
- 29 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, p. 304.
- 30 Șerban Cioculescu, *Note despre „Jar” și romanele lui Liviu Rebreanu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, București, anul I, nr. 10, 1 octombrie 1934, pp. 178-179.
- 31 Eugen Lovinescu, *Creația obiectivă*, în *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937). vol. IV. Evoluția prozei literare*, București, Editura Ancora S. Benvenisti, 1928, pp. 362-368 și Eugeniu Todoran, *Realismul lui Liviu Rebreanu*, în *Revista Fundațiilor Regale*, anul IX, nr. 12, 1 decembrie 1942, pp. 562 și 568.
- 32 Silviu Iosifescu, *Prefață la Liviu Rebreanu, Pădurea spânzuraților*, București, ESPLA, 1956, pp. 15-16.
- 33 Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 290.
- 34 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 12.
- 35 Iacob Naroș, *Romanele lui Rebreanu*, Iași, Editura Tipo Moldova, 2013, p. 207.
- 36 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, p. 56.
- 37 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Eminescu, 1983, pp. 155-156.
- 38 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Eminescu, 1983, pp. 39-40.
- 39 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, p. 198.
- 40 Liviu Rebreanu, *Caiete*, vol. 1, prezentat de Nicolae Gheran, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974, p. 220.
- 41 Aurel Martin „Un însetat de înnoiri”, în *Gazeta literară*, anul XIII, nr. 49, 2 decembrie 1965.
- 42 Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraților*, București, Editura Litera, 2019, p. 229.
- 43 Paul Georgescu, *cp. cit.*, pp. 56-57.
- 44 Alexandru Piru, „Liviu Rebreanu”, studiu introductiv la Liviu Rebreanu, *Opere alese*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1962, pp. XXXVII-XXXVIII. ■

În tradiția romanului ardelenesc

Constantin Cubleşan

Mini-romanul *Vedenia* (Editura Școala Areleană, Cluj, 2020) al lui Cornel Nistea poate constitui pentru multă lume, pentru cititorii de azi, o veritabilă surpriză.

Nu neapărat refractar dar dezinteresat de tehnicile narrative moderne, postmoderne etc., prozatorul nu-și trădează *obârșia*, adică nu vrea cu nici un chip să abandoneze linia scrisului tradițional ardelenesc, proza pe care o cultivă revendicându-se manifest din același *aluat* narativ ca prozele înaintașilor săi: Slavici, Agârbiceanu ș.c.l. Lumea satului, lumea unei ruralități care azi cu greu mai poate fi identificată în autenticitatea sa de odinioară, îi oferă romancierului subiectul pentru tratarea unui conflict care poate fi regăsit, aproape identic, în nenumărate povestiri, nuvele sau romane dintr-o epocă revolută. Spun aproape identic pentru că noutatea pe care o implementează Cornel Nistea în destinul eroului său, chiar dacă este tragică, aidoma tuturor țăranilor de odinioară lipsiți de pământ, oferă totuși o altă înțelegere psihologică, etică în felul său, a gestului fatal, ce se revelează într-un deznodământ cu final deschis, construcție epică ce era străină scriitorilor noștri din vremurile apuse.

Povestea de dragoste, pe care o urmărește Cornel Nistea în romanul său, urmează intriga clasică, să zic așa, a prozelor cu subiect țăranesc de odinioară. Haralambie, bogătanul satului („am 40 de hectare de pământ, 200 de oi și 15 animale mari, plus recolta bună pe care o voi avea”), rămas vădov (o vreme se izolase după moartea soției pe care o îndrăgise nespuse), are brusc revelația capacității sale de a mai iubi, descoperind în Rusalina („minunăție de femeie”), vecina, căsătorită cu un sărăntoc („un neisprăvit și un nespălat, feciorul Dănescului”), femeia pe care și-ar fi putut-o avea de soție, nesocotind-o atunci, dar căreia începe acum a-i căuta apropierea, poate nu numai decât dintr-o nouă dragoste ce-l înflăcărează, cât dintr-o dorință teribilă de a o avea, de a o poseda, oferindu-i în cele din urmă iluzia unei alte vieți alături de el, răzbunându-se astfel, în felul său, pe condiția precară în care o ținea soțul acesteia, Rusalin, un îndărătnic protestatar împotriva celor avuți („Păi, eu nu mă duc la lucru, la clăci, nu o las nici pe Rusalina să meargă. Noi ne vedem de sărăcia și de treburile noastre, că de ce ne-am face de treabă cu alții, ca să avem mai apoi bătaie de cap? Dacă mă duc la unul bogat la lucru, eu sunt legat de el prin plată și el e legat de mine tot prin plată, și eu nu vreau să țin legat de mine pe nimeni...”). Relația ce se stabilește între Haralambie și Rusalina este discretă, temătoare de ambele părți, temătoare a nu fi dată în vileag, perpetuându-se astfel fără vreo perspectivă anume, concretă, căci bogătanul trăiește, totuși, în legea creștină („auzi dangățul clopotului din turla bisericii, își făcu cruce și, fără să vrea, își aduse aminte de Porunci, dintre care una începu să-i bântuie sufletul: «Să nu râvnești la casa aproapelui tău, să nu râvnești la femeia aproapelui tău, nici la ogorul lui, nici la slujnica lui, nici la boul său») dar ambiția de a o înstăpâni și pe ea, e mai puternică decât morală creștină,

căutând o justificare a demersului său în tocmai condiția materială mizeră în care aceasta se află („Doamne, își zise, cum naiba s-a măritat femeia asta frumoasă cu un neisprăvit /.../ De ce să fie ea femeia unui calic, a unui netrebnic?”). Scena nocturnă, când Haralambie se furișează ca un hoț în așternutul Rusalinei, care la început crede că o vizitează soțul, ea dormind afară, în cerdac, în vreme ce bărbatul își avea așternutul înăuntru, în casă (în „bordei”), e descrisă în culori marcat naturaliste („Mai făcu câțiva pași tiptil spre prieciul în care dormea ea și îi simți răsuflarea. De acum o putea atinge cu mâna, când i se părea că din trupul ei de sub țol se ridică un murmur. Uită mai cu totul de teamă, băgă ușor mâna pe sub țol și-i atinse trupul, surprins că Rusalina dormea goală. Îi mângâie ușor cu palma mai întâi coapsele, picioarele /.../ Își făcu loc lângă ea, simțind-o buimacă de somn. Poate visa. Când deodată o auzi: «Lin, tu nu ai somn? Lasă-mă, nu vezi că sunt adormită?». Dar Haralambie îi găsisse deja gura umedă și o sărută îndelung, cu patimă. «Ce e cu tine, Lin, ce te-a apucat așa deodată și vii în șopron să faci dragoste cu mine? Doamne, dar pari un alt om /.../ Haralambie îi găsesse deja gura umedă și o sărută îndelung. Of, ce-mi faci, mă prea strângi, mă doare!... Așa... așa... E atât de bine, așa. Sărută-mă! Da, da, sărută-mă!... E bine, așa! /.../ Se îmbrățișară nebunește, se sărutară multă vreme, fără să mai spună ceva. Și din nou: «Așa, așa! E atât de bine. Sărută-mă, sărută-mă! Ah, e atât de bine...»). Pe Rusalina o întâlnește la târgul mare de țară unde îl șochează vestimentația acesteia, sărăcăcioasă („Era îmbrăcată într-o rochie veche și un vestonaș ponosit, iar în picioare purta opinci cu nojițe, în vreme ce coșțele ei blonde le ascundea sub o basma decolorată”). Se decide numaidecât să-i facă în dar un cojocel și o năframă, pe care femeia le încearcă constatând că îi stă bine îmbrăcată. Cu haine potrivite. Este momentul care se declanșează în ea un sentiment de revoltă față de condiția precară în care o ținea

bărbatul ei, reproșându-i pe față și cu vădită ură faptul că din vina lui trăiau într-o stare materială mizerabilă: „Că dacă ai fi lucrat și tu undeva, ne-am fi făcut și noi o căsuță ca toți oamenii, să nu mai stăm în cocioaba asta... iar tu n-ai umbla cu pantalonii peteciți în fund și cu opincile sparte”. E un conflict ce se acutizează în zilele următoare până când Rusalin, conștientizând faptul că își ratase propria viață odată cu pe aceea a Rusalinei, își pune capăt vieții, spânzurându-se.

Romancierul, care și-a condus firul epicii ca într-o veritabilă poveste de dragoste (e un veritabil povestaș, cum ar fi zis comentatorii de mai demult), punctând detaliile întregii intrigi, desenează cu acribie profilurile, la drept vorbind destinele celor trei eroi ai săi. Tipologic vorbind, cei trei reprezintă cele trei ipostaze ale conflictualității structurii sociale a satului de odinioară: bogătanul, săracul și, între aceștia, femeia ca factor provocator al patimilor. Sunt analizate cu nuanțare stările sufletești ale personajelor, procesele de conștiință ale acestora, pregătind cu o plăcută lentoare finalul. E aici, în acest final, cheia dezlegării destinelor. Faptul că la picioarele lui Rusalin, atârnat în ștreang, stau cioburile ulciorului cu care Rusalina se ducea după apă la izvor, întâlnindu-se cu Haralambie (e parcă ilustrată aici una din baladele coșbuciene) este, fără îndoială metaforic. Fărâmare ulciorului de către Rusalin înseamnă asumarea sfărâmării propriei căsnicii cu Rusalina, dar poate însemna și faptul că știa de relația nevestei sale cu Haralambie (o vecină binevoitoare îi atrăsese atenția asupra a ceea ce bârfește satul) și neavând tăria să înfrunte o asemenea realitate, preferă să-și ia viața. Dar cioburile acestea sugerează mai mult mizeria sufletească a bogătanului care, în situația în care femeia pe care o posedase ca un hoț, devine liberă de legământul căsătoriei cu Rusalin, nu găsește nimic altceva de spus decât o lamentație pentru risipirea bunătății de urcior, cu care Rusalina mergea la izvor. E laș, e fricos, e indiferent față de femeia căreia îi stârnisese pasiunea și, mai mult, orgoliu uman? Finalul rămâne deschis. Romancierul nu marșează pentru dezvoltarea nici uneia din aceste rezolvări. E noutatea, dacă vreți, în modernitate a construcției romanești, față de finalul din *Ion* al lui Rebreanu. De altfel, oricare din aceste soluții lasă deschisă calea unui nou, alt roman posibil. Cornel Nistea resuscită aici o tramă tradițională, căreia îi aplică investigația morală modernă a sufletelor (caracterelor) personajelor sale, totul însă în cadrele unei balade cu parfum de epocă, autentic.



Constantin Cioc

Pictorisiri. Museikon-Alba Iulia (2018)

Deplasarea spre verde

Adrian Lesenciuc

Simona Preda a publicat recent la editura Litera o carte, *Cabinetul albastru*¹, care constituie debutul său ca romancier, în ciuda faptului că vorbim despre un autor consacrat și, mai ales, că romanul în cauză nu are nicidecum trăsăturile unei lucrări de debut. O voce auctorială sigură proiectează discursul unui personaj în căutări, în încercarea de întâlnire cu sine, după un triplu blocaj: emoțional, artistic și de sănătate, rememorând o istorie personală într-un „cabinet albastru” al unui psihoterapeut în care se derulează episodice și aparent aleatoriu o viață. Tot aparent cartea este scrisă pe coordonatele unui roman ușor încadrabil în categoria „ionicului” manolescian. Este un roman care deschide spre interior, în care lumina textului e focalizată prin ochii unui singur personaj care relatează la persoana I, care dă voce fluxului memoriei, într-o ordine care învinge cronologia și care deschide în adâncimea psihologică a întâmplărilor. Dar Simona Preda nu folosește „dosarul de existențe” pentru a se raporta la ceilalți în lipsa unei omnisciențe auctoriale. Iată, de pildă, o filă din aparentul „dosar” al unuia dintre personaje: „M-a lăsat să aleg, și nu l-am ales. Atunci și-a urmat calea – el avea să-și vadă de suflet, eu de pictură. Pictam sfinți. Țineam post și încercam să cred. Încercam să înțeleg. El însă, într-o cămașă albă, desculț, cuminte și cu capul plecat la cântul stihiraric, s-a lăsat purtat la braț spre o altă cale și cu un alt nume. Și-acum, e mai aproape de Dumnezeu cu un cer. Acceptasem cu greu că iubitul meu frumos se călugărise” (p.110).

În lipsa omniscienței auctoriale, Simona Preda construiește un personaj misterios, doamna G., psihoterapeutul, care cunoaște totul, care interpretează faptele și le traduce într-un alt plan al existenței, dar care se manifestă prin discreție și omnisciență, printr-un soi de absență, de neutralitate și distanță care o situează, în literatura română, în opoziție cu celălalt personaj misterios, doamna T. al lui Camil Petrescu, de o feminitate și o fragilitate inegalabile. Omnisciența doamnei G. ține loc omniscienței auctoriale în romanul psihologic intitulat *Cabinetul albastru*. Romanul se deschide în fluxul de factură proustiană al memoriei, care a făcut carieră în interbelicul românesc, fără a fi reductibil la o perspectivă de gen (nu întâmplător am trimis, spre comparație, la proza camilpetresciană și nu la cea a Hortensiei Papadat-Bengescu sau la cea a Henriettei Yvonne Stahl, deși criza identitară și fragilitatea personajului Simonei Preda nu sunt departe de profilul personajelor mult prea devreme uitatei prozatoare născute în Lorena; o deturnare, o întoarcere spre lumină se produce, însă, în *Cabinetul albastru*, întărind personajul, înfrângându-i fricile și îndepărtându-l de căderea în sine). Doamna G., personaj cu rol de oglindă a conștiinței (auctoriale și a operei deopotrivă, deoarece opera se rescrie la fiecare lectură), „cu voce egală”, capabil să observe „comportamentul disimulat”, care funcționează ca o hârtie de turnesol ce evidențiază profilurile morale, e unul construit din absențe. Absența ei, lipsa ticurilor, rarele intervenții, fermitatea sunt trăsăturile care permit diferențierea. Personajul principal, prin intermediul căruia se plonjează în tipicitatea ionică a romanului, este pus față în față

cu un alt personaj, expresie a instanței auctoriale coborâte în text, în raport cu care nu poate disimula. Nu-i rămâne decât să se pregătească pentru spovedanie, să dialogheze cu sine în încercarea de mântuire, în încercarea – alegoric exprimată în text – de a pune ochi sfinților. Din această perspectivă privind, romanul are valențe metatextuale excepționale și migrează, cu întreaga sa încărcătură mai degrabă dostoevskiană („Nu există fericire în confort, ea se câștigă prin suferință”, spune admirabilul prinț Mișkin în *Idiotul*) decât proustiană, spre romanul corintic. În esență este un roman compozit, în care materiei brute de altă factură decât cea aparținând vreunui dintre ordinele canonice ale arhitecturii clasice, i se împrumută formele, volutele stilului feminin, ionic. Am convingerea că în apele textuale din *Cabinetul albastru* lectorul ar trebui să plonjeze dezbrăcat de gen, în frumusețea scriiturii unui autor care nu caută identitatea prin raportarea la gen, ci la capacitatea de a așeza în propriul discurs marile probleme ale umanității, ale literaturii. Găsesc în poetica romanului o excedere a ordinelor canonice ale scriiturii – acesta este cu adevărat un aspect remarcabil pentru un roman de debut –, o situație, prin intermediul corinticului, în limitele unui ordin arhitectonic compozit, care combină volutele textuale ale ionicului cu bogăția ornamentală și stilistică a corinticului.

Îleșind din tipologia manolesciană, să poposim în spațiul potențator pentru fluxul memoriei, în cabinetul albastru al psihoterapeutei G. Excesul de albastru este supărător la prima confruntare a personajului cu sine. „Femeia asta [n.a. doamna G.] a mânjit până și aerul în albastru”. Ne situăm, prin urmare, într-un spațiu al decantărilor și al aparențelor deopotrivă – în cabinet se află o copie a unui cunoscut tablou al suprarealistului René Magritte, *Ceci n'est pas un pipe* – un spațiu suprarealist în esență prin valorificarea zonelor obscure ale conștiinței, a halucinației voluntare, a puterii imaginației (cu rădăcini freudiene), a iraționalului și simbolicului, a omnipotenței onirice și a descoperirii de sine prin aceste evadări în afara realității. Nu întâmplător în acest spațiu zugrăvit albastru-suprerealist este proiectată instanța care preia unul dintre rolurile auctoriale fundamentale din literatura clasică, omnisciența, care prin atitudine și context transmite calmul, opusul agitației și neputinței eroului narator. Albastrul este culoarea calmului, totodată a lucidității, a păcii, a comunicării clare, a elocinței. E deopotrivă și culoarea autorității – a autorității auctoriale instituite prin intermediul doamnei G. –, dar și cea a încrederii, a onestității, a creației, a visării, ba, mai mult culoarea nemuririi, culoarea lui Iisus Hristos (mantia albastră în icoana *Pantocratorului* simbolizează natura divină a Mântuitorului, suprapusă peste haina roșie, ce relevă natura sa umană; romanul *Cabinetul albastru* are profunzimi religioase remarcabile, care merită o analiză distinctă). Personajul principal al romanului traversează o perioadă albastră, este în căutarea de sine, în profunzimea procesului, până spre cotloanele nebănuite ale uitării. Doamna G. îl avertizează: „Oamenii cred că sunt ceea ce aleg ei să-și amintească, dar, de fapt, sunt ceea ce aleg ei să uite”



Constantin Cioc
creion pe hârtie, 25 x 24 cm

Binecuvântare (2017)

(p.21). Pe aceste coordonate, albastre, se construiește rememorarea, care servește în roman ca procedeu artistic. Rememorarea nu produce simpla înșiruire faptică, simpla așezare a întâmplărilor și senzațiilor într-un discurs tipic, ci trimite la rădăcinile conștiinței, la starea de preconștiență, proiectează un flux al conștiinței într-un monolog recurent de o frumusețe aparte, cu care interferează, fără să reușească să îl tulbure, o realitate omisă, abandonată. Rezultatul unor asemenea inserții este remarcabil: „La început a fost ca într-o poveste cu o prințesă. Mă rog, așa mă simțeam eu. Era prin mai. Stăteam la rând la covrigi. Mă uitam în galantar spre lada plină, de fapt mă uitam în gol și cu gândul mă plimbam pe Rue Mouffetard. Vedeam Parisul printr-o ploaie superbă de mai, era rece și lucios, seducător ca o piele udă de cal, cu mac ați spus? A întrebat a doua oară vânzătoarea. Apoi a apărut un cuvânt nou în lumea mea: ador. Și da, începusem să ador multe. Stări, lucruri, oameni – o mulțime făcea acum parte din lumea adorației mele. Mă trezea în fiecare dimineață cu *Adorations!* Seara, în loc de noapte bună, primeam tot adorații. Descoperisem că îmi plac centaurii. Aveam vise cu centauri, încercam să le desenez musculatura și volumele și să le captez măreția într-o biată tușă de cărbune. Rețineam și zgomotul copitelor, și mirosul de cabalină încinsă! «Centaurul e pentru tine. La tine m-am gândit când l-am fotografiat la muzeu. Este superb, eu îl ador!» Filip mi-a spus atunci că la Paris timpul este frumos și se pregătește de o plimbare în Ile Saint-Louis, că este înșorit. Îmi va arăta fotografiile cu cheiul Senei. Și că da, își va închipui că sunt cu el... (pp.33-34).

Acest delir suprerealist este un splendid exercițiu scriitural în redarea fluxului conștiinței, întrerupt, de fapt vag tușat de fapte banale ale cotidianului. Suntem în spațiul interior, interimar, al albastrului care devine cheie a lecturii. Excelent este, în acest sens, capitolul II al lucrării, un capitol de numai o pagină și jumătate, în care personajul este însăși culoarea albastră, o culoare a absenței și reflectării: „natura nu înfățișează albastrul decât alcătuit din transparență, adică un fel de vid acumulat, vid al apei, al aerului, al cerului. Vidul este precis, pur și rece” (p.57). Acesta este cadrul suprerealist în care se exhibă, în monologul recurent, personajul care are această nevoie de a se pregăti de spovedanie. Acesta este cadrul albastru, transparent în esență, în care personajul central, purtător al tuturor emoțiilor autoarei, se devoiează cu sinceritate, își descoperă frumusețea.

Romanul este de o sinceritate și de o ingenuitate remarcabile. În starea albastră a propriei conștiințe, personajul începe să migreze spre verde. Să se deplaseze spre verde. Deplasarea spre roșu, echivalentă creșterii lungimii de undă, înseamnă în fizică și astronomie îndepărtarea obiectelor cosmice. Deplasarea spre verde înseamnă stabilizarea, așezarea, vindecarea, situarea în centrul spectrului vizibil și în centrul propriei vieți. În acel capitol II începe migrarea spre verde: „Doamna G. are un inel cu piatră verde. Verdele este culoarea mea preferată” (p.58), care se încheie în epilog: „Alături stă în picioare o domnișoară elegantă, ca o cocoană din alte vremuri, într-un pardesiu lung, verde. Ce verde odihnitor! Mi-am pierdut privirea câteva clipe în el” (p.254). Până să ajungă la verdele odihnitor al propriei așezări, personajul rememorează șirurile lungi, neterminate de morți, „morții mulți și anonimi ai copilăriei mele”, un fluviu de morți care pleacă pe drumul acela spre apus în care s-au înhamat la cupeu și cei patru cai negri cu orbitele albe din visul recurent. Cristina Bogdan, prefațatorul cărții, pătrunde în semnificațiile acestei întrepătrunderi de planuri: „Din când în când, narațiunea este punctată de episoadele onirice ale unor curse prin Paris, orașul îndelung râvnit și inaccesibil, într-un cupeu negru, tras de patru cai cu orbitele albe. Funcția psihopompă a cabalinelor devine transparentă în aceste scene, decupate parcă dintr-un tablou suprarrealist. Escapadele nocturne, topite în secvențe poetice, dar evocând și spații din realitatea pariziană (cafeneaua *Raccommodage de Petits Bonheurs* sau străzile Montroueil și Crémieux), cunoscute dintr-un cupeu cu alură de dric, par a fi o prefigurare a ultimei călătorii, care o așteaptă pe eroină la finalul procesului de autocunoaștere” (pp.7-8).

În afara morții insinuate în text prin amintiri și proiecții onirice, personajul rememorează cercurile închise sau deschise ale iubirilor încheiate dramatic, se revede pe sine în oglinda conștiinței, în albastrul cu funcția de reflectare, un albastru absorbant, lucid, tăcut: „Albastrul tace. Albastrul tace întotdeauna”. În acel albastru al tăcerii, doamna G., care nu întruchipează duhovnicul, ci conștiința rece a pregătirii pentru împărțire, anunță atingerea pragului, începutul migrării spre verde: „Nu ai ratat întâlnirile, nici dialogul, nici împărțirea. Ai trăit multă frumusețe omească, ai construit acolo până în punctul cel mai înalt. Ai ratat ratările, cineva parcă te-a menajat de rutină, de banal. Te-au consumat. Dar ar trebui să te simți fericită. De-acum, o singură întâlnire ți-a mai rămas și pe asta nu ai voie să o ratezi. Cea cu tine.” (p.250).

Cu certitudine, Simona Preda nu poate rata întâlnirea cu lectorii, printr-o carte de care s-a despărțit și în apele căreia, cred, nu a ratat întâlnirea cu sine. De fapt, privind prin fereastra deschisă de Magritte, cred că se poate afirma despre *Cabinetul albastru* fără a greși: *Ceci n'est pas un livre*. Între coperte se închide un univers, o viață, totul redat cu o incredibilă siguranță auctorială, cu sinceritate și emoție. O poveste solară despre deplasarea spre verde, cu toată ambiția cailor negri de a trage cupeul dincolo de limitele spectrului vizibil.

Note

1 Simona Preda. (2021). *Cabinetul albastru*. Prefață de Cristina Bogdan. București: Editura Litera. Colecția Biblioteca de proză contemporană. 255p.

O formulă lirică

Irina-Roxana Georgescu

Anca Zaharia

Eu n-am trăit războiul

Editura Casa de pariuri literare, București, 2021

Anca Zaharia a publicat *Sertarul cu ură* (2015), *Jurnal de librar* (2017) și *Suicid* (2019). A lucrat în presă, publicitate, la librărie și la crâșmă, așa cum scrie cu dezinvoltură în nota de prezentare a volumului său, *Eu n-am trăit războiul*, apărut anul acesta la editura Casa de pariuri literare. De peste tot a plecat cu lecții învățate; în prezent scrie pentru *Serial Readers* și *Dilema veche* și pe blogul său.

Cozile la *Alimentara* de dinainte de '89, avorturile (în legalitate ori ba), imaginea cuplului ideal, distanțarea necesară de cuibul vrajbei („distanța de nici 200 de km/pe care ai pus-o între tine și violență”) sunt diagonalele acestui nou volum, marcat de o febrilă terapie prin scris, de confesiuni lirice desprinse din vechi poze, ferfenițite pe alocuri, dar extrem de vii, asemenea celei cu bunicul îmbrăcat în uniformă militară, care așteaptă, „răbdător, să-l înțeleg și să-i croiesc o poveste pe marginea însemnărilor de pe verso, lipsite de context” (p. 27). Firul roșu care leagă invariabil poemele este tema claustrării forțate. Neputințele și derapajele individuale se suprapun peste cele colective, tot așa cum libertățile sunt sublimat indecent, până la anularea lor.

Plasarea orgolioasă a formei pronomiale în poziție inițială în titlul volumului certifică raportarea la un „eu” dezabuzat. Conștiința lirică oscilează necesar între „promisiunea că poți să-ți recreezi copilăria” (p. 7), „obsesii și obișnuințe”, privind panoramic, dar fără prea mult entuziasm, „blocurile vesel colorate”, singura formă de aparentă surescitare din mediul citadin imediat. Singura realitate derivă din rețelele sociale, dinspre „algoritmii de la Facebook” care îi direcționează alegerile, invadându-i spațiul vital, de la reclame, filozofii futele, petiții online, cumpărături tele-ghidate și precomandate, zone kitsch pe care orice utilizator media și le asumă programatic, dar inconștient.

Un alt poem devine cronică morbidă a rutinei lipsite de orice perspectivă. Titlul – „să îți împarți zilele în calupuri” – continuă organic în poem, motivând inerția invazivă, anularea oricărei motivații umane: „a câte șase ore/pe primele șase, de la patru dimineața la zece, să le dormi/în următoarele șase ore să te uiți de pe alte continente/care se filmează pictând ireal de realist păpădii ca Feliks K din Seattle/fost portar lipsit de perspective, actualmente pictor/care trăiește din asta cu tot bagajul boem pe care ți-l închipui/tu pe de scaunul pe care stăteai nu demult, de la 9 la 17, refuzând pauza de masă care ți-ar fi prelungit cu o oră programul/mâncând doi covrigi cu susan/răpusă de oboșală, culcă-te la 16/ca să fii gata să citești la 22//o jumătate de roman de 500 de pagini de care n-ai avut timp până acum/știrile de pe cele mai citite site-uri, să vezi câți s-au îmbolnăvit, câți au murit/după a șasea zi îți vine rândul” (p. 11). Neputințele se conjugă cu anxietatea de a fi blocat în propria lume de o transparentă ireală, crochiu imperfect al unei vieți înseilate de la o zi la alta.

Amplul poem care dă titlul volumului are câteva irizări whitmaniene prin jetul discursiv și prin densitatea imaginilor; „eu n-am trăit războiul” produce seismul necesar pentru ca lumea – așa cum o cunoaștem – să se reclădească după alte principii: „eu



n-am trăit războiul cel care pe bunica a făcut-o să se ascundă în pădure/ca să-și amintească apoi mereu de o copilărie cu lipsuri și fugă./bombe și morți, patrule de care s-a ferit și din cauza cărora era să fie omorâtă de ai ei/pe pentru că plângea incontrollabil, iar spaima apropierei dușmanului/care pe dealul din sat zbură jos și trăgea în mormanele de frunze/o făcea să suspine tot mai tare//decât să moară o familie mare împușcată, mai bine te omor eu cu mâna mea/și îi salvez pe ceilalți, i-a șoptit mama ei” (pp. 12-15). Volumul Ancăi Zaharia este o diatribă adusă familiei, iar fiecare poem restituie „frânturi de poveste” îngemănate adesea cu sunete tot mai acute, de la cele ale „panicii cumpărătorilor înnebuniți” de la Mega sau îndepărtate, inaccesibile, ale păsărilor cântând în „pomii înfloriți prea devreme” sau chiar venind de „deasupra unui oraș scufundat într-o liniște/ca o primordială absență a sunetului” (p. 16). Cel mai cutremurător sunet vine cel din curtea spitalului, imagine sonoră a părăsirii și a unui giulgiu care se înfășoară „în sunetul miilor de ciori” (p. 50). Cert este că „nu toate poveștile adulților sunt menite să-i adoarmă pe cei mici”, iar pe drumul rătăcirilor personale sau al absenței celor care ar putea să reordoneze poveștile nu sunt decât din loc în loc indicii compensatorii. Volumul abundă în biografeme, multe dintre ele – invazive: „eu m-am născut în '91, la început de an, traduc romane despre o lume pusă pe hold de ea însăși/am împlinit cinci săptămâni de când am ieșit din casă ultima dată/și mască să mai ies oricum nu mai am”. Metafora marțială a crizei identitare prin care trece eroina traversează volumul, producând ruperi de ritm între *prezentul continuu* al crizei existențiale și *trecutul etern* pe care poeta îl poartă cu sine: în definitiv, fiecare ins duce propriile războaie, iar magnitudinea acestora este conștientizată târziu, în *prezentul trecut* care devine, în timp, un *trecut prezent*: „războiul cel mare” este „cel pe care l-ai prins, cel prin care ai trecut/cel din care nu toată familia ți-a supraviețuit, cel care ți-a lăsat înscrise în piele/cel care ți-a săpat în carne datele între care s-a desfășurat/războiul cel mare” (p. 17). În această lume redusă la experiența individuală, „a țipa la celălalt este aici o formă de iubire”, violența se traduce prin indiferență, iar „suferința adevărată e atunci când, de la distanță, pari întreg”.

Volumul oferă, dincolo de o întreagă panoramă a traumelor, o formulă lirică pentru căutarea „mai binelui” și a nevoii acute de iertare.

„M-am lovit de străinul din mine”

Alexandru Sfârlea

Radu Cange

Lumina condorului

Editura Tracus Arte, București, 2019

Din capul locului, printr-un „precuvânt” de Charles Baudelaire (din *Mulțimea*) – așezat înainte de-a întoarce fila spre primul poem al celui mai nou volum de versuri al său, poetul Radu Cange se năpustește spre cititor pentru a-l convinge că „poezia – această inefabilă orgie” este o fericire „mai presus decât cele ale fericțiilor acestei lumi”, inclusiv „decât ceea ce oamenii numesc dragoste”. Evident, asta credea „blestematul” celebrisim din Hexagon – iar odată cu el, acum, și „Cangele” mioritic, despre care un staroste al criticii literare românești (Mircea Martin) afirma că „este din speța tot mai rară a autorilor care ne readuc încrederea în poezie” și despre care regretatul Cezar Ivănescu scria, între altele, că este „un poet sentimental și adesea sentențios, cuceritor prin lapidaritatea expresivă și prin sugestie”. Cei de mai sus se refereau, desigur, la volumele mai vechi ale lui R.C., - și, cu certitudine, vor fi având dreptate. În ce privește volumul de față, după ce am lecturat prima poezie (*Sunetul*), mi-am zis, în gând, că mă raliez, oarecum, spuselor celor doi „arbitri” de „categorie grea” din „ringul” literaturii noastre, după ce autorul răspunde întrebării filozofului : „Cum crezi că este eternitatea?”, în felul următor: „Eu am căutat întotdeauna/zorile iernii, zăpada/ înlemnită în copaci,/ liniștea nefirească a gerului./ (...) De aceea, cred/ că eternitatea/ are sunetul argintului”. Apoi, în pagina ce urma, după o ... controversă psihedelică tocmai cu alter-ego-ul („străinul din mine”), cei doi ajung „la cuțite” („am zvârlit cu inima mea în el,/ dar mi-a aruncat-o înapoi”), autorul a devenit „plictisit”, amintindu-și un vers al poetului rus

care și-a scris ultimele rânduri cu propriul sânge : „Serghei Esenin, mi-i urât cu tine”. Mi-am zis că, iată, poetul Cange apelează la... terțul inclus, calchiindu-i același o stare anxioasă vecină cu un concept literar din zilele noastre (propus de poetul Vlad Moldovan), acela al *străniătății fără om*. Ne întâmpină mai apoi, în volum, o rafală de personificări care se (cam) „pupă” cu excesivitatea redundant-sentențioasă : „Un perete de aer/ pe care sunt agățate/ niște lucruri: orgoliul, dorința de parvenire,/ disprețul pentru ceilalți,/ văicăreala, coatele întrebuițate/ până la uzură, goana după premii, (...) jocul de culise, *turnătoria aljec-tă*,/ (subl. mea, A.S.) lichelismul, ploconeala, tărgănarea,/scandalul neîntemeiat, arțagul/ și multe altele, într-o ordine surprinzătoare.” Și, ce să vezi, în final, logic, nu-i așa, „două nesuferite codașe:/ talentul și demnitatea, de mână mergând”(Pere-tele). Descoperim, iată, un fel de... ieșire în decolul poeticesc a celui care, evident, nu mai suporta chingile ce l-au ros până la carne vie, în care l-au constrâns să-și claustreze poeticitatea, „tartorii” din al căror cuvânt era aproape ireverențios să iasă : „Poemele lui sunt litanii delicate și monotone, autocontemplații înfiorate de insidiile morții.” (M. Martin).

Exemplul de mai sus mă duce cu gândul la frustrările și tensionările pe care le resimte un actor care a făcut un rol izbutit, iar apoi, prin ani, critica de gen și publicul îl identifică, până la (hiper)saturație, doar cu acel tip de personaj. Astfel că, e un lucru firesc, nu-i așa, ca respectivul să aspire spre un rol de o altă factură, antite-tică, chiar, care să schimbe cu totul respectivelor percepții, stereotipuri și încadrări. Cam această stare de lucruri mi s-a adevărit, cu destulă pregnanță, în acest volum, deși, la o primă abordare – nu lipsită de condescendență și vag persuasivă



Constantin Cioc

Pecetea vieții (*Coborârea la Iad*)

– sintagma „paradoxală chestie”, hmm... mi-a cam dat târcoale. „Mai bine fug,/Să uit de tot și de toate,/Atâta (timp? – n.m.) cât un semn ciudat/ Nu mă lovește și nu mă străbate”. (*Pe o potecă*). Și când afirmă asta, se referă, explicit și epatant, la „singurătăți” (da, da, la plural!). O altă evadare de sub un „obroc” al ... amprentărilor critice, dacă e să ne referim doar la „turnura parcimonioasă a discursului liric”(G. Grigurcu), sau „un mod de-a mărturisi regimul non-combat al poeziei”. (G. Coșoveanu). Chiar și într-o *Litanie* (pag. 102), în care stă *face to face* cu... Creatorul, poetul mărturisește lucruri de care puțini l-ar fi crezut în... stare motivațională, dar (se vede treaba), cu trecerea timpului, convingerile (meta)ontice ale lui Radu Cange au cunoscut replieri, reevaluări și chiar „împrietenirea”cu îndoiele de-a dreptul intempestive: „În prietenie nu mai cred,/ prea s-au confundat prietenii/ cu dușmanii, iar din acest impas/ e prea târziu să mai scapi”. Poetul revine și își primenește contextualizările, contradicțiile și (non) acceptările, dar ... fosta lui delicatețe încearcă să îmblânzească „fiarele”, într-un fel de menajerie livrescă, poeticească, prin excelență: „Cu poemul în față -/dușman cât nu încap -/încerc să-mi trăiesc/ viața cea de toate zilele,/ înconjurat de silabe și cuvinte/ ca într-o menajerie/unde neapărat trebuie/ să îmblânzesc fiarele.” (Cercul de foc). ■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN



Ionuț Țene în solitudinea celor 100 de poezii

Anton Ilica

Ionuț Țene
Solitudini

Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2021

Criticul literar C. Cubleșan prefațează volumul *Solitudini*, menționând că "Ionuț Țene se afirmă ca una dintre vocile cele mai distincte, ca o personalitate aparte a cultivării verbului poetic", iar cartea îl recomandă ca poet "al deplinei maturități artistice". Încheie cu concluzia că volumul *Solitudini* "impune în peisajul literar clujean un poet matur, cu o voce distinctă în galeria poezilor generației sale". Cine este autorul și ce l-a determinat pe "critic" să se pronunțe cu atâta fermitate asupra celor 100 de poezii? Ionuț Țene (n. 1972) nu se află la vârsta aleanurilor adolescentine și nici sub seducția vibrației emoționale. Are predispoziție pentru istorie (licență, master, doctorat), dar scrie versuri: *Suflet dac* (2001), *Elegie omului simplu* (2002), *Viața mea, clipele* (2007), *33 poezii* (2012), *Ridurile pietrei* (2018), resimțind "nevoia reflectării acute asupra condiției actuale a patriei sale..." și dedicând "actualității timpului său emoționante versuri de o sinceritate frapantă" (C. Cubleșan).

Dacă un distins critic de o asemenea amplitudinea intelectuală (eminescolog, universitar, cu numeroase studii despre scriitori români, cu o activitate culturală clujeană remarcabilă, scriitor, publicist) girează "maturitatea artistică a poetului Ionuț Țene", nu îndrăznesc să-i contest opiniile și deci nici valoarea scriiturii lirice din cele 100 de poezii semnate de istoricul clujean, Ionuț Țene. În evaluarea volumului, chestiunea este oarecum moromețiană: "pe ce ne bazăm?" Peisajul versificației naționale este din ce în ce mai amplu, mulți semnatori de poezii apar la edituri obscure, fără criterii valorice și fără repere calitative, ori în publicații provinciale cu aspiranți la orgolii scriitoricești.

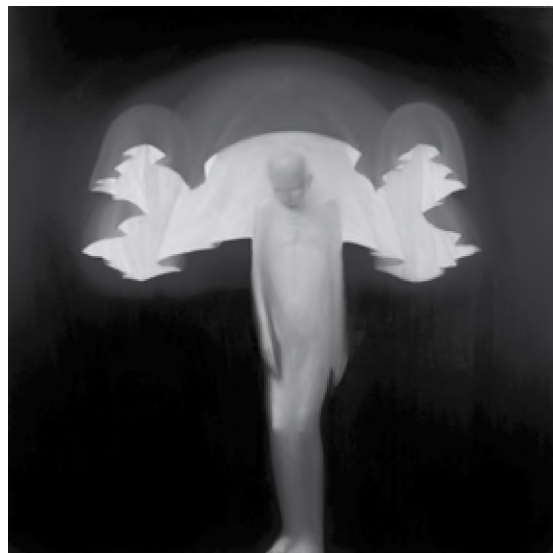
În acest al șaselea "volum de poezii" (celelalte purtau însemnul de "versuri"), Ionuț Țene și-a chemat în sprijin un critic literar, care scrie o prefață conjuncturală. Ce argumente aducem spre a judeca textele și a se apropia de intențiile lirice ale autorului? Continuând să admir încântarea excesivă a lui C. Cubleșan, voi întreține aroganța care distorsionează ordinea literară și virtuțile artistice și estetica textului poetic ambiguizat. Multiplele lecturi și adnotări ale volumului *Solitudini* mi-au configurat niște note de lectură, care reprezintă "o judecată" impresivă asupra celor 100 de poezii.

"Fantoma cititorului", spune Umberto Eco, se strecoară în sub-text și îmbogățește semnificațiile ("productivitate textuală"), prin inițiativa de determinare a unor sensuri imprevizibile. Mai ales în cazul liricelor, abundența metaforică întreține ambiguitatea, lăsând cititorului libertate suficientă de implicare. Experiențele de viață afectivă ale lui Ionuț Țene sunt aglutinate sub semnul "solitudinii", înțeles ca "singurătate, izolare", după cum poetizează în lirica (nu îndrăznesc să folosesc termenul "poem") cu același titlu, prima în volum, deci întreține aura unei "arte poetice": "Se reîntorc himerele acasă/ Focurile tristeții părăsesc

băieții cuminți/ Oamenii răsucesc ceața solitudinii/ Și orbii nu mai văd ochelarii fumurii/ Au plecat păsările cuvintelor emigrante/ Din raiul căzut pe partea cu uzina de fum// Vorbele tăcerii sunt acum cântecele noastre ..., scriind apoi despre "ruinele unei păci", "depărtarea apropiării", "suflet ca velă fruiată" ori despre "cuvintele (ce) întind aripile chemării neștiute". Urmând șirul cuvintelor orânduie în cele 100 de poezii, un cititor rămâne șocat de răsucirea cuvintelor în piruete rebusiste, alimentate de disimularea, prin deturnare, a sensurilor. E nevoie de un efort vrăjitoresc pentru a dibui în această vitrină manieristă înțelesuri mesajelor subtile. Am identificat două modalități prin care climatul liric alcătuit de Ionuț Țene poartă sugestii metaforice: utilizarea oximoronului (sensuri ce se exclud) și a catahrezii (combinarea de sensuri improprii).

Prima categorie predominantă: "ninge în alb și negru", "ierni fierbinți", "înot într-un soare de gheață fierbinte" etc. Catahreza este considerată un fel de metaforă ștearsă, în care se combină sensuri ale unor cuvinte, care, în limbaj logic, n-au nicio semnificație: "plopii îndrăgostiți rătăcesc în pielea goală", "aerul e pătrat", "ploaia își spală fața cu fire de nisip", "norii umblă pe stradă îmbrăcați", "într-o noapte, dimineața s-a dezbrăcat de cămașa de noapte", dar și "orașul a spălat albul cu cel mai bun negru de fum" sau "dimineața aceasta taie lungi felii de ceață pe pâine". Aparent, asemenea expresii nu sunt purtătoare ale unei aureolări metafizice, refuzând cochilia unei blagiene metafore revelatorii ori plasticizante. Dar, în ansamblul unității poetice, autorul încropește alcătuirii emoționale de artă rafinată, în care câteva cuvinte (lup, vultur, floare de colț, zăpadă, piatră, stepă) plutesc deasupra metaforizării: "Sunt poetul frunzelor risipite pe iarba metaforelor/ unde tăvălesc primele raze ale ceții/ buzele crude ale uitării// Unde silabe șoptesc spini" (Spini).

(Demarez o nouă lectură a volumului, cu intenția de a regăsi legătura dintre conținutul celor 100 de poezii și titlu. Observ coperta de un albastru spălăcit (cer și apă), pe care staționează o barcă de pescar, cu vâslele abandonate, sugerând singurătatea, tristețea, solitudinea. E nevoie să



Constantin Cioc
Veșmânt de încreștinare (2017)
ulei pe pânză, 150 x 150 cm



caut dăre poetice dincolo de aparență, în adâncul lucrurilor, al cuvintelor, al sentimentelor).

Absența punctuației, dezorganizarea sintactică, hazardul morfologic întrețin impresia de improvizația unui gongorism căutat, de încălcire intenționată în ordinea logică a înțelesului cuvintelor. Resimt că fiecare poezie mărturisește o experiență de viață, că fiecare clipă devenită cântec s-a închis în ambalajul semantic al cuvintelor. "Dumnezeu nu are cont pe facebook", "dragostea și școala au devenit online", magazinele sunt închise etc., făcând ca "singurătatea să devină cea mai cumplită boală". Imaginea cotidiană a *stării de urgență* pare un coșmar: "Suntem morții care se plimbă în cerc/ cu o mască pe față/ și un pistol mitralieră la colțul străzii/ Acum toți oamenii cer singurătatea/ să fie zombi/ Singura aventură a cunoașterii permisă/ este descoperirea farmaciei din cartier...// Noi am inventat fericirea să ajungem acasă/ cu un kil de făină și o plasă plină de frică".../ E dificilă lectura celor 100 de texte îmbrăcând tiparul logicii. În cutele sufletului unui poet (cum este cazul lui Ionuț Țene), sălășluiesc mândrii și orgolii, momeli și stupoare, decepții și străluciri, aleanuri elegiace ori tulburări calofile. Bovarismul poetic întreține o hoinăreală a minții, care tulbură limbajul dându-i lustru, pedanterie și aroganță. Poetul Ionuț Țene propune trucuri lexicale, scormonind sub coaja cuvintelor spre a da sensurilor noi adieri, iar emoțiilor capătă o altă formă de indulgență.

Volumul *Solitudini* emană un parfum de anticalofilie. Autorul propune o formulă îndrăzneată de a da experiențelor cotidiene înfățișarea lirismului. Un moment emoțional al unei clipe cotidiene devine o sugestie, iar Ionuț Țene caută cel mai potrivit loc de a-l privi și a-l descrie altfel decât l-ar fi făcut altcineva. Maniera sa proprie de a scrie ca pentru sine despre percepția unei realități care-i tulbură echilibrul psihic și confortul clipei dezvoltă în cititor un admirabil spectacol de imaginație și fantezie. La finalul acestor note de lectură, mă alătur criticului literar Constantin Cubleșan, susținând maturitatea scrisului poetic a lui Ionuț Țene, precum și virtuțile acestui volum care îndeamnă la contemplație într-un timp al singurătății, zguduit de "un fior oarecum vătuit". Îndemnul la lectură seamănă cu ceremonia participării la o experiență literară și emoțională.

Zdreanță, Gâri-Gâri și iar Zdreanță

Mircea Moț

Se dedică domnului Marin Iancu

Într-un binecunoscut text cu valoare de *ars poetica*, Tudor Arghezi se referă la scris ca „zămislire din nou a lumii”, recunoscându-i scrisului o putere rezervată doar Demiurgului, câtă vreme actul poetic repetă, într-un fel, actul Genezei: „Scrisul născocit de oameni ca o zămislire din nou a lumii are o putere egală cu aceea exprimată în Geneză” (Tudor Arghezi, *Ars poetica*, Cluj, Dacia, 1974 p. 199). Vocabularul însuși este pentru poet o hartă, chiar dacă una prescurtată, a naturii iar prin cuvinte și „simboale, scrie poetul, omul poate crea toată natura ori o poate schimba: „Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate crea din cuvinte, din simboale, toată natura din nou, creată din materiale în spațiu și o poate schimba” (Tudor Arghezi, *Op. cit.*, p. 80).

A crea natura din nou și a o schimba prin cuvânt (cuvintele sunt la Arghezi „potrivite” de un Meșter orgolios, conștient că gestul său se va finaliza printr-un cosmos ca replică dată celui dintâi) conving, dacă mai e nevoie, că autorul *Florilor de mucigai* nu este adeptul unei poezii mimetice, care să reflecte la modul obedient creația demiurgică. Într-un fel, și poezia argheziană este un joc secund, cel puțin din perspectiva unui creator hotărât să refacă configurația existentă a lumii. Bubele, mucegaiul și noroiul intră în atenția poetului pentru a fi metamorfozate: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi”. După cum s-a remarcat de altfel, poetul artizan „lucrează în sensul totalității”, refăcând actele „demiurgice originale” (Ion Pop).

Jocul demiurgic arghezian este sesizabil și în ceea ce s-a considerat „universul boabei și al fărâmei”, universul minor, care nu pare deloc să prilejuiască o poezie în tonalitate minoră. Cu atât mai mult cu cât la autorul *Cuvintelor potrivite*, precum la un alt mare poet român, „mărunte lumi păstrează dogma”, și poetul le restituie, prin actul său creator, întregului. Pompiliu Constantinescu avea perfectă dreptate scriind în studiul dedicat lui Arghezi despre creația care „apare unitară, iar toate fenomenele urcă pe aceeași treaptă”. Arghezi rămâne în fond un poet al totalității, în viziunea criticului menționat: „Cosmosul e identic în esența lui dumnezeiască, fiind întrupare a principiului creator, concretizat în toate infățișările de viață”. Nicolae Manolescu vorbește chiar de un „paradis terestru în care omul și dobitoacele se înfrățesc”, iar „toate făpturile poartă aureolă împrejurul capului”.

Am ales trei poezii care mi se par semnificative pentru jocul creator arghezian, menit, după cum însuși poetul spunea, să creeze din nou sau să schimbe „jocul” prim.

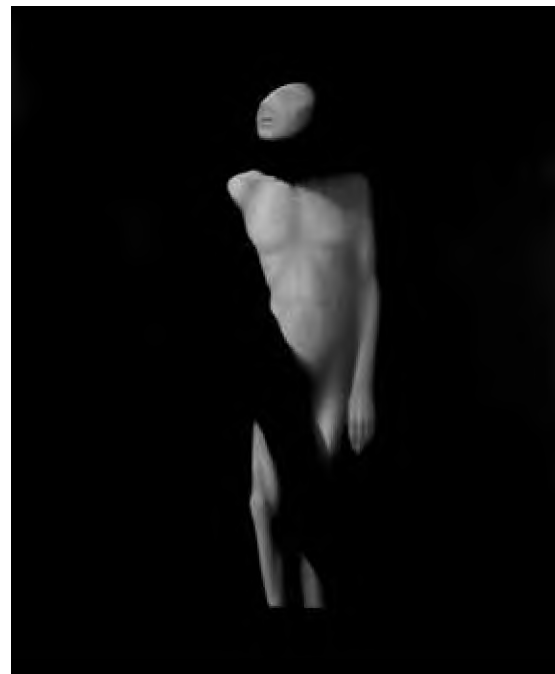
Publicată în volumul *Prisaca* (1948), poezia *Zdreanță* are în atenție un cățeluș al cărui nume trimite la ideea de fragment, de parte, de „fărâma” („zdreanță” este o bucată ruptă dintr-o pânză sau dintr-un obiect de pânză). Zdreanța presupune ceea ce este lipsit de valoare, dar care, prin actul poetic, este redimensionat. Într-o cunoscută poezie, din zdreanțe se fac „muguri și coroane”. Pe de

altă parte, în alt text arghezian, ființa este zămislită de Dumnezeu cu mare finețe, cu o „pensule” de zdreanță.

Personajul este compus în întregime din resturi, el fiind „zdrênțaros”, „strâns din petice”, este plin de „ferfenițe”, într-un cuvânt este confecționat din materie textilă ușor degradabilă. Ceea ce contează însă este că Zdreanță este „frumos”. Și nu doar atât. Într-o altă poezie argheziană, când Dumnezeu a făcut ființa din lut („din scuipat și lut”), pentru a-i da frumusețe „a vopsit-o cu faianță”. De faianță sunt și ochii lui Zdreanță, totul pentru a întări ideea că și aici meșterul Arghezi face din zdreanțe, precum în poemul *Testament*, „muguri și coroane”, trecând urâtenia în frumusețea artei: „L-ați văzut cumva pe Zdreanță./Cel cu ochii de faianță?/E un câine zdrênțuros/De flocos, dar e frumos./Parcă-i strâns din petice./Ca să-l tot împiedice,/Ferfenițele-i atârână/Și pe ochi, pe nara cărnă./Și se-ncurcă și descurcă,/Parcă-i scos din călți pe furcă”. După momentul creației, pe care o demiurgul poet o credea perfectă, făcută după chipul și asemănarea cuvântului său, urmează însă căderea în păcat. Zdreanță nesocotește una din cele zece porunci. El fură și nu orice, fură oul, necunoscând desigur grava lui simbolistică. Este pedepsit și, în noua condiție, înjură și îl invocă de diavol: „Are însă o ureche/De pungăș fără pareche./Dă târcoale la coteț./Ciufulit și-așa lăieț./Așteptând un ceas și două/O găină să se ouă,/Care cântă cotcodace./Proaspăt oul când și-l face./De când e-n gospodărie/Multe a-nvățat și știe,/Și, pe brânci, târâș, grăbiș./Se strecoară pe furiș./Pune laba, ia cu botul/Și-nghite oul cu totul./- Unde-i oul? a-ntrebat/Gospodina. - “L-a mâncat!”/“Stai nițel, că te dezvăț./Fără mătură și băț./Te învață mama minte./Și i-a dat un ou fierbinte./Dar decum l-a îmbucat,/Zdreanță l-a și lepădat/Și-a-njurat cu un lătrat./Când se uita la găină./Cu culcușul lui, vecină,/Zice Zdreanță-n gândul lui/“S-a făcut a dracului”.

Gâri-Gâri este o poezie care trădează intenția lui Arghezi de a integra, detașat, cu umor, universul mărunț în întreg, în totalitate. Între celelalte viețuitoare gășca este o personalitate ce se bucură de respectul măgarilor, catârilor și al berbecilor, având „tact” (neologismul nu este întâmplător) și un matur echilibru: „Între oi și-ntrre măgari./Laolaltă cu catării./Calcă-n pas, cu pașii mari./Gâșca-n vârstă, Gâri-Gâri./Chiar berbecii o cinstesc/Pentru tact și cumpătate/Și cu felu-i bătrânesc/Li dau rang de inspectoare”. Gâri-Gâri se detașează de „gloata curții”, bucurându-se de corespondență în lumea oamenilor, fiind asociată unei comparații ce marchează atitudinea detașată a poetului: „Are cincisprezece ani,/Și în gloata curții deasă-/Trece mândră, prin gășcani,/Ca prin bălci o preoteasă”. În sfârșit, ea contează ca un partener de dialog, privind lumea cu un arhezian „pieziș”. Inspectoare, preoteasă, gășca ar fi putut fi, ne asigură Arghezi, chiar o profesoară: „O saluți, o chemi și vine./Din ce-i spui și ce-i vorbești,/Ea se uită lung la tine/Dintr-o parte și pieziș./N-a avut noroc să-nvețe/Școala cel puțin primară/Că acum la bătrânețe/Ajungea și profesoară”.

În poezia *A fost...* reapare Zdreanță. Poetul face apel la memoria celor mici („dragii mei”), gest necesar după vacanța ca timp al sărbătorii și al despărțirii de lectură și de învățat. Zdreanță nu mai este acum „zdrênțaros”, „flocos”, nu-i mai atârână zdreanțele și nici nu se amintește că este făcut din petice. Ceea ce trebuie să se rețină este că Zdreanță are ochii de faianță, aceeași faianță ce amintește gestul creator demiurgic. Pe de altă parte, poetul insistă asupra unui Zdreanță impus anterior prin textul poetic, învățat „pe de rost”: „Scumpi copii, după vacanță/Vă mai amintiți de Zdreanță./Cel cu ochii de faianță/Cum l-am scris și l-ați citit?/Câte unul, câți ați fost/L-învața și pe de rost”. Adevărul este comunicat fără menajamente, cum se cuvine unei ființe ce contează sub semnul totalității. Se insistă în mod deosebit asupra ideii de frumos, întărind sugestiile faianței. Frumosul de odinioară păstrează doar *pielea și osul*, conturul și tiparul ființei sale. (Într-un binecunoscut dicționar de simboluri se menționează de altfel că „osul este scheletul corpului, elementul său esențial și relativ constant. Osul este elementul permanent și, într-o anumită măsură, primordial al ființei”, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1995, p. 387) „Răsfățat și mult iubit/ Zdreanță-al nostru a murit./Rămăsese din frumosul/Prieten bun, pielea și osul”. Anularea simțurilor coincide cu despărțirea de realitatea concretă: „Își pierduse și mirosul/Și vederea, șchiopătând/Și căzând din când în când”. Zdreanță rămâne într-un spațiu al *glodului, al apei și al gropii*. Lui i se refuză drumul perioadei anterioare. Printre bolovani, mersul nu poate fi decât strâmb și ezitant: „Mă striga din glod și apă/Să-l mai scot din câte-o groapă./Aducându-și poate-aminte/De un drum de mai nainte/O lua strâmb printre strujani/Dând cu botu-n bolovani,/Pentru ca întâi și-ntâi/Să-l ridic și să-l mângâi”. Acest spațiu este unul aproape similar unei lumi ce nu s-a fixat prin creație, amintind mlaștina din *Inceritudine*, opusă și acolo livezii ca tealitate armonioasă, purtând amprenta actului creator: „Zdreanță, fără să mă vadă,/Mă știa cam prin livadă”. Finalul poeziei este grav elegiac, cu autentice accente de lirism reflexiv: „Sufăr de atunci cumplit/Să știu Zdreanță că-a murit./Plânge sufletul din mine./Îl aștept și nu mai vine./Mai aflați, și nu e bine,/Că ce fuse nu mai vine./Vremea deapănă și toarce/Și ce-a fost nu mai se-ntoarce”.



Constantin Cioc
ulei pe pânză, 150 x 140 cm

Iluminare II (2012)

Șerban Pop

nicio lacrimă
deschizi fereastra casei în miezul nopții
iarna răsare
cu inima ei
în sufragerie

strigătul nu își are rostul
înfășori pătura de lână în jurul ei
înnodând fularul verzui
rămas de astă primăvară
la tine

fără nici un cuvânt
o privești înțelegătoare, mâinile pe lângă corp
o vreme rezști
până te scufunzi sub apă
ochii și plămâni
și se inundă cu lumină
te așezi să dormi
acolo pe covor

nu există lacrimi care să străbată o cameră
te hotărăști
să nu te împotrivești
o amprentă de aer
schițând gesturi muzicale,
inima
ritmic animată de fulgi electrici
care umplu camera cu un abur fierbinte

fără vise
îți imaginezi lumea
o cadă de baie
agitată și plină de șoapte
piețe pline de oameni
scandând frenetic numele tău
ca și cum ai deschide ochii într-o sufragerie nouă
trandafiri galbeni
și în minte
toate secretele

fără număr secole
momentul se cuvine celebrat
dans cu pași mărunți în jurul
gheții din mijlocul camerei
abur alb ridicându-se dintr-o baie fierbinte
ceva îți inundă din nou plămâni

de zile întregi prin măruntaiele armăsarului
livezile cu flori de cireș
răsar aplecate de după nervuri,
fructele pocnesc asurzitor,
frunzele se dizolvă
în pumnul strâns al celui dintâi
rătăcim destrămați în șiruri
sufocați de îndoială
spargem aerul pietrificat
cu mâinile în buzunarele celui din față
nu ne pierdem numărul
cu degetele înfundate în urechile lui
ne pipăim

dimineața aplauze
nu toți suntem poeți
unii lucrăm la statuile idolilor
din măduva oaselor
umbră lângă umbră.

de zile întregi prin valea fluturilor
nu este alegerea noastră
căutăm un loc liber

timp înghețat
ne aplecăm pentru o închinare păgână
pe altare mânăjite de flori
cruci din oase de cal
invocăm zeii locurilor
noi modalități de comunicare
dăm firele de iarbă la o parte
tărâm un căpăstru și o șa mucegăită
căutăm un loc
pentru îngropat

armăsarul nu este din carnea noastră,
aerul este mereu proaspăt
zeii lui ne veghează
zeii noștri îi privesc
stau unde i-am lăsat,
amețiți de atâta viață

când cel dintâi își atinge umărul, ne oprim

locul e însemnat
exista un templu
și câteva statui
o urnă în care trebuie să ne lăsăm cenușa
în memoria armăsarului

ne îngropăm la rădăcina orașului
aici pietrele miros a măsline
moșnegii joacă table
rupți de cele inutile
pășim peste literele
de pe trupuri
vietăți mecanice în mâinile copiilor
nervuri în tablouri
ne tăiem brațele
sărîm
în adâncul soarelui
salvându-ne
din ceața orașului

mă scufund
drumul miroase a castane coapte
oțet și piele despicate
ochii tăi mă urmăresc descompuși
ciucuri din patrafir
templele noastre părginite acum îngropate
sub pielea albastră
mă arunc
ceilalți cântă aducând moartea
sub mângâierea gravitației
mai aproape de mine
de noi
îmi dai mâna
mă apuci repede
nu lași bezna orașului să se coloreze
sub strigătele noastre
umbrele soarelui sunt netede

mi-au rămas ochii pe Salusa Secundus,
înfășurați într-o cârpă
din rochia mea de mireasă
i-am îngropat
în colțul unde plângeam
când murea cineva
acolo vor crește patru copaci
cu crengi roșiatice și mere dulci,
palme în loc de frunze
„ce mai copac ciudat” va zice lumea
eu voi ști
că mi-am lăsat ochii să vadă



Șerban Pop

minunile planetei

numele tău în vene
cu litere boldate
să nu-l poată îneca sângele,
fiecare venă pulsează în sunete

m-au vizitat preoții tatei
am ținut mâna dreaptă închisă
așa cum m-ai învățat
să nu poată trece vântul
prin mine

sunt poarta ta

am fost și eu cândva femeie
am iubit un tânăr sardaukar
verde și aspru ca sămânța de căpșune
i-am îngropat inima aici,
apa i-a rămas pe Arrakis

mi-am strâns lucrurile într-un cufăr,
camera s-a prăbușit zdrobindu-mi călcăiele
însângerându-mi genunchii
să nu te mai plâng
să nu mai cerșesc
nu mai aveam nevoie de ei
veneam

nu-mi aduc aminte
cum mă voi îmbrăca la înmormântarea ta
am să jur că nu voi mai bea apă niciodată
preoții tatei mi-au adus o floare
neatinsă de rouă
ca deșertul
în care îmi voi afunda buzele
netedă ca lumina
îmi va străpunge orbitele goale
caldă
unghiile mi-au căzut la atingerea ei
urletele căinilor mi-au sfâșiat urechile
am învățat
dacă vreau să-ți păstrez cuvinte
mai bine le ascund sub piele
sau în capcanele de vânt din lumea ta
le vom putea bea împreună
la întoarcerea mea

mi-am îngropat ochii pe Salusa Secundus
să nu te mai visez întors cu spatele
acoperit
de fluturi aurii
sorbînd din sufletul meu plin de înțelepciune
ochii îngropați
brațele smulse
dinții zdrobiți
nu mai aveam nevoie
vin

Nea Ion

Mirela Năstasache

Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici”, 2020
Premiul III, Secțiunea Proză scurtă

Ion închide televizorul și se întinde pe pat. Nu îi place deloc ce se vorbește la știri. De obicei nici nu se uită, dar acum, de câteva zile, numai despre asta aude la bar. Oameni care se îmbolnăvesc și mor pe capete. Singuri. Și el ce să facă? Cum îi ajută el dacă ține barul închis? O să îi salveze asta în vreun fel? Sau o să îi ajute să treacă mai ușor dincolo? Și Costică, sau Marin, sau Gheorghe, de unde să-și ia țoiul de țuică înainte să pornească la muncă? Sau seara, când se întorc acasă, unde să se oprească înainte să dea ochii cu nevestele? Vasile al lui Dascălu' unde o să stea toată ziua, dacă el închide barul? Aștia nu sunt normali! Se invârte în așternut vreo trei ceasuri fără să adoarmă. Iese apoi pe prispă și își aprinde o țigară. Apoi încă una, până i se face frig.

Dimineața se trezește târziu și e obosit. Adormise abia spre ziuă, după ce întorsese problema pe toate părțile fără să-i dea de cap. Se spală pe față să se învieze și iese către poartă.

În fața birtului sunt adunați, ca de obicei, clienții fideli.

— Credeam că nu mai deschizi azi.

— Ba uite că deschid.

Se grăbește să aprindă lumina și să le pună pe teighea paharele pline.

— Da'... tu ai auzit ce au zis ăia la televizor?

— Am auzit, da' ce treabă am eu? Ce, sunteți vreunul bolnav?

— Cum să fim, nea Ioane? Păi ăsta e medicament curat, zice Marin înainte să închine paharul și să-l dea peste cap.

Râd cu toții și pleacă la treburile lor. Ion e neliniștit. Mai îndoiește el berea cu apă sau scoate la vânzare, fără acte, țuică făcută de el la cazan, dar să țină deschis când s-a dat lege să închidă, i se pare prea riscant. Încuie ușa din față, dar nu îi vine să se ducă de la bar. Scoate din fundul frigiderului niște salam și o bucată de pâine și mănâncă butonând telecomanda. Parcă prea zic toți același lucru, prea se feresc toți, de parcă nu au mai fost boli până acum pe lume. Schimbă pe muzică și începe să șteargă mesele, cu gândurile aiurea. Un ciocănit puternic îl face să tresară. În prag stă nepotu-său, polițistul.

— Buna ziua, nene.

— Bună să fie, nepoate. Ți s-a făcut dor de mine?

— M-a trimis șefu' să te anunț. Știi că s-a dat lege... să se închidă toate restaurantele, barurile, tot.

— Păi și ce, la mine ai găsit deschis?

— Ușa nu, dar grilajul da.

— Am zis să mai fac puțină ordine pe aici. Și asta e interzis?

— Nu e, nene. Dar de ce nu ai intrat prin spate, că doar ai venit din curte, nu?

— Și tu pe unde intrai dacă lăsam grilajul încuiat, ia zi?

— Nene Ioane, te rog eu să nu deschizi, că nu vreau să îți dau amendă.

— Păi ți-oi plăti-o după ce-mi aduce tacu banii pe pământul de la a' bătrână, ce zici?

— Lasă, bre, nu mai amesteca lucrurile. Înțelege, că e pericol. A venit ordin de sus, doar ai văzut și matale.

— Am văzut, am văzut. Da' ia zi-mi tu mie, că trebuie să știți acolo, la Poliție, e cineva de la noi din sat bolnav?

— Nu e, dar e mai bine să ne păzim.

— Bine mă, dacă așa zici tu...

— Și vezi că, dacă pleci de acasă, trebuie să ai declarație. Uite aici una, să o copiezi. Că se aude că ne trimit ăștia să facem verificări.

— Bine, bine.

— Dar mai bine nu pleci, dacă nu-ți trebuie nimic.

Ion închide ușa după nepotu-său, își pune un pahar de apă și se așează la o masă. Așa deci... Ce să nu facă îi spusese domnul polițist, dar totuși... ce să facă? Că abia a trecut de prânz și i s-a urât singur.

Vreo două zile își face de lucru prin curte, dar nu se gândește decât cum să redeschidă barul.

— Sănătate, nea Ioane!

— Bună ziua, Vasile. Hai încoace.

Vasile intră timid. De vreo doi ani, de când nu mai are serviciu, vine în fiecare zi la el la bar. Dar în curte nu a intrat niciodată.

— Haide mă, vino, că dau o bere! îl încurajează Ion.

Vasile prinde curaj, iar Ion se duce prin spate în bar și se întoarce cu o halbă plină.

— Și... nu deschizi?

— Nu mă lasă ăștia. Da' ne-om descurca noi. Că doar am trecut peste altele, mai grele.

Vasile oftează și nu mai spune nimic. Tot satul știe că nea Ion a rămas orfan de tată de mic, că și-a îngropat un băiat la 12 ani, apoi că s-a chinuit ani de zile cu nevastă-sa, prin spitale.

— Ai dreptate, ne descurcăm. Uite, eu am plecat așa, cu bicicletă și sacoșă la mine. Dacă

mă întreabă cineva zic că mă duc să iau de mâncare. Așa am scris și pe foaia asta.

Iar foile astea afurisite! Parcă ar umbla toți cu câte o scutire. Dacă ar merge așa, nevastă-sa ar trăi și azi. I-ar fi scris el frumos pe o foaie: ”o scutesc pe Varvara de tensiune oscilantă și de diabet”, și gata. Dar uite că Dumnezeu nu stă să citească hârtii: pe ea a luat-o, iar pe el l-a lăsat aici să lupte cu singurătatea și cu legile astea răsturnate. Ce bine ar fi fost ca barul să fi fost mai în centru, lângă magazinul alimentar. Să fie mai în drum, ca să poată toți să facă așa, ca Vasile, hârtie pentru piață, cu oprire pe la el. Crâșma a construit-o socru-său, la doi ani de la revoluție. Banii pe care i-a avut strânși la saltea nu i-au ajuns să cumpere barul vechi. Așa că bătrânul a construit cu mâna lui o clădire nouă, la el în curte. Ion a moștenit barul odată cu casa și până acum nu s-a gândit că nu ar fi bine așezat. Clienții l-au găsit mereu. Dar acum, cu hârtiile astea...

— Vasile, tu ești băiat deștept. Mă ajută să fac rost de un xerox din ăla?

— Sigur, nea Ioane. De cât să fie?

— Ei, vezi și tu. Să-și facă treaba.

Vasile, înainte de a fi fost părăsit de nevastă și a se apuca de băutură a lucrat la o firmă de curierat, așa că știe să plaseze comenzi online și îi ajută, contra unei sume mici sau a unui litru de rachiu, pe ăia mai bătrâni sau mai neștutori. Prin urmare, în două zile Ion se trezește la poartă cu un copiator, două topuri de hârtie, o cutie de pixuri și una de creioane cu gumă. Treabă ca la carte! Tot Vasile îl ajută să lipească pe ușa barului o coală pe care e scris mare, cu pixul, „XEROX”. Iar dedesubt, mai mic: „avem declarație”. Apoi deschid ușa larg și așteaptă. Vestea se duce repede printre obișnuiții locului. Oamenii trec pe la el, chipurile să își cumpere declarații. Ion a scos frigiderule din priză și nu se atinge de marfa din gestiune. Dar copiatorul e așezat pe bar, iar în spatele barului sunt damigeana de rachiu și câteva sticle din vinul de toamna trecută. Și treaba merge bine o vreme, dar într-o seară se trezește iar cu nepotă-su la ușă.

— Ce faci, nene, te-ai reprofilat?



Constantin Cioc

Pictorisiri. Museikon-Alba Iulia (2018)

— Păi dacă voi cereți declarații oamenilor, cineva trebuie să le vândă, nu?

— Și... ai acte pentru afacerea asta?

— Mă, eu știam că ești de la poliție, nu de la garda financiară.

— Haide bre, nu te mai ține de prostii, că nu-ți stă bine. Crezi că eu nu știu ce faci? Doar că ar trebui să te oprești. S-au întors în sat unii de prin Italia sau Spania zilele trecute. Ar trebui să stea în izolare, dar și ei ascultă... ca și mata'. Zic să închizi, că atât ne trebuie, să fie vreunul bolnav și să umple tot satul, că după aia se apucă ăștia să scormonească peste tot. Dacă vine și vreo televiziune, iese circ. Și nu o să mai putem să te acoperim, nici eu, nici șeful.

— Păi atunci poate-i zici lu' tac-tu' să vină să-mi dea banii ăia, să am și eu din ce trăi cât țin închis aici.

Băiatul se întoarce și pleacă fără un cuvânt. Ion se reazămă de tocul ușii; se uită la el cum se îndepărtează agale. E ditamai omul, seamănă cu taică-său. Își aprinde o țigară și se gândește cât timp a trecut de când nu a mai vorbit cu frate-său. Ion plecase de acasă puțin după 20 de ani, când se însurase cu Varvara. Îl lăsase pe Mitică să aibă grijă de bătrână și de casă. Era mai mic și așa era obiceiul, ca mezinul să rămână în curtea părinților. Dar după ce s-au dat înapoi pământurile, Mitică o convinsese pe bătrână să vândă. Ion a aflat întâmplător, după ce maică-sa murise, că tot pământul a fost vândut și s-a înfuriat. Un oarecare se laudase la beție cu terenurile pe care le are. Ion nu zisese nimic atunci, dar a doua zi se duse la frate-său și îi strigase de la poartă:

— Cum ai putut mă, să vinzi pământul de la tata? Nici măcar nu m-ai întrebat! Că doar jumătate era al meu. Să știi că îmi ești dator!

Mitică nu îi răspunsese, doar lăsase capul în jos. Ion se întorsese și plecase la fel de mânios. Și de atunci nu își mai vorbisera.

Și după această vizită a lui nepotă-său, Ion a închis barul. Oricum, nu-i mai făcea nicio plăcere. Oamenii veneau, dădeau peste cap un pahar sau două și plecau repede. Chiar dacă se mai așezau la masă, nu se mai întindeau la vorbă. Nu mai era nicio bucurie.

Vreo două zile stă așa, cu o țigară în mână, uitându-se peste gard. Trec puținii oameni. Și mai puținii se opresc să salute sau să schimbe două vorbe. La început, când boala era doar la tv, mulți nici nu credeau că există. Ziceau ba că au inventat-o ăștia de la guvern, ba că e mâna lui Soros. Oricum, nimeni nu și-a schimbat prea mult obiceiurile: mergeau la câmp, mergeau acasă, rar la magazin. Apoi, s-au pornit să facă glume: „e treabă chinezească, virusul ăsta, nu are cum să reziste mult” sau „coronavirusul a ajuns în spital la București, s-a îmbolnăvit și a murit”. Pe urmă au fost revoltați: de ce domnule să țină toată țara blocată pentru câțiva oameni răciți? cum să lase copiii fără școală, ce, are toată lumea bani să le ia calculatoare? Babele și-au făcut și ele datoria cu „vine sfârșitul lumii”, dar nu le-a luat nimeni în seamă. Dar acum, după aproape o lună, se aude că ar fi câțiva bolnavi în sat și oamenii încep să se teamă. Ion stă pe prispă, se uită în zare și simte cum îl dor maxilarele de atâta mușenie. Dacă o ține tot așa, o să moară de plictiseală. Un telefon de la Vasile îl salvează:

— Nea Ioane, treci pe la mine să îmi arunci juma' de țuică peste gard?

— Trec mă, dacă zici.



Constantin Cioc *Iluminare III* (2012)
ulei pe pânză, 150 x 200 cm

— Zic. Nu mă lasă ăștia bătrâni să mai ies din curte. Mama parcă a înnebunit. A încuiat poarta și freacă cu clor tot ce intră în casă. Nici de pomană nu a primit de Paștele ăsta. Mă treci mata' pe caiet și îți dau banii când îi trece frica ășteia bătrâne.

— Stai liniștit, că oricum îți eram dator pentru treaba aia, cu xeroxu'.

Și așa, lui Ion îi vine altă idee. Scoate de pe ușă afișul cu „XEROX” și pune altul cu „Livrări la domiciliu”. Și dedesubt, numărul de telefon. Dar nu așteaptă să fie sunat. Își pune într-o sacoșă câteva sticle și o pornește cu bicicleta pe străzi. Strigă din când în când, mai ales în fața caselor clienților vechi: „Țuică, vin, bere avem...” Pentru strigătură se inspiră de la vânzătorii de legume, pentru transport, de la țața Ileana, pe care nu o văzuse nimeni niciodată decât pe bicicletă, pentru livrare la domiciliu, de la Vasile. Chiar dacă nu cumpără întotdeauna, oamenii îl mai opresc să îl întrebe una-alta, să mai schimbe o părere, să mai afle noutăți. Ion simte din nou că are de ce să se ridice dimineața din pat, iar asta îl repune pe picioare. Nu are mască – nu



Constantin Cioc *Iluminare IV* (2012)
ulei pe pânză, 150 x 200 cm

se găsesc și oricum e prea cald să o țină la gură. Și apoi, nici nu intră în vreo casă, uneori nici în curte. Bani îi dau puținii, majoritatea beau ca și la crăsmă, pe datorie. Și tot cu paharul.

— De vreo două ori am cumpărat ieri băutura să-mi ajungă toată săptămâna, îi spusese un client. Mai bine vinde cu paharul, că e mai sigur.

Ion îl ascultase. Prinsese acum de bicicletă o lădiță mai mare, pusese niste ziare între sticle, să nu se spargă, și își făcuse un traseu. Începu să meargă pe la aceleași ore, ca să știe oamenii că se pot baza pe el, să nu îl aștepte aiurea la gard.

Într-o seară, când ajunge acasă, găsește pe prispă lui un bărbat. Stă pe scară, cu capul în jos și fumează. La început nu îl recunoaște, dar când se apropie vede că e frate-său, Mitică.

— Seara bună!

— Bună să ne fie!

— Ce-i cu tine, ai pățit ceva?

— Eu sunt bine. Dar îmi spune fiu-meu că tu umbli peste tot prin sat. Te oprești și pe la ăia care ar trebui să stea izolați în casă.

— Păi ce, nu au și ei nevoie de ceva care să le dea curaj?

— Uite, ți-am adus aici niște bani. Nu sunt mulți, dar dacă mă ține Dumnezeu, mai strâng și-ți mai dau.

Ion oftează. Se duce în casă și ia două pahare cu apă rece, apoi se așează lângă frate-său.

— Să știi că mama a vrut să vândă. Mă vedea că mă zbat să fac rost de bani să îl trimit pe ăsta mic la școală și a vrut să mă ajute. Ție tocmai ți se înecase băiatul și mi-a fost nu știu cum să vin să-ți spun despre al meu, că îl trimit la oraș să învețe. Nici nu mai știu câți bani au fost...

— Crezi că nu v-aș fi lăsat eu să vindeți?

Mitică trage puternic din țigară.

— Mai dă-mi și mie una, că pe-ale mele le-am dat pe toate prin sat.

Mitică îi întinde pachetul și dă să se ridice.

— Stai, mă, unde te duci? Nu mă vezi de 20 de ani și acum vrei să pleci așa repede? Stai să mai vorbim.

— Ei, nici chiar 20. Dar oricum... ce-a mai trecut timpul!

— Ia ăștia de aici, că nu îmi trebuie niciun ban. Ce să fac cu ei? Că doar n-o să-i iau cu mine în groapă.

— Atunci de ce tot strigi în gura mare că îți sunt dator?

— Ca să treci să vorbești cu mine, de-aia. Că după ce că nu m-ai băgat în seamă când ați vândut, m-ai lăsat și să îmbătrânesc singur aici. Noroc că mai trece fiu-tău pe la mine. E băiat bun, să știi.

— Este. Îți poartă de grijă acum, că umbli din casă în casă prin tot satul.

— E bun, dar isteț... ca tine. Păi ce crede el, că mi-e frică de moarte? Toți ne ducem, n-oi fi eu mai breaz.

— Bine mă, dar așa, singur, prin spitale?

— Dar cum altfel se moare, măi Mitică? În grup, sau cum? Ce, dacă mor acasă, vine careva să mă țină de mână? Și dacă ar veni, la ce îmi folosește? Nu tot acolo mă duc?

— Cum vorbești și tu... Tot căpos ai rămas!

— Căpos, zici. Nu, mă, doar că a trebuit să mă învăț să trăiesc singur. Și n-a fost ușor.

Opera de artă în epoca virtuală (II)

Silvia Suci

În 1995, Artnet a lansat versiunea online a revistei Artnet (www.artnet.com), fiind prima publicație culturală online și a doua publicație online din lume (după Slate, cumpărată ulterior de Microsoft). Artnet Magazine a dus o muncă de pionierat în dezvoltarea serviciilor și a produselor puse la dispoziția utilizatorilor, case de licitație, galerii și colecționari. În 1989, Hans Neuendorf (fondatorul Artnet) a creat o bază de date cu prețurile obținute la licitații, iar inițiativa lui s-a dovedit salvatoare pentru piața de artă dominată de lacune informaționale; în 1995, a făcut publică baza de date (prin internet), iar acest moment a marcat ieșirea din obscurantism a pieței de artă. Artnet a fost prima platformă digitală care le-a oferit galeriilor posibilitatea de a se manifesta online și de a avea o reprezentare globală. Mai mult, colecționarii au acces la informații referitoare la cotele de piață ale artiștilor vânduți prin licitație sau prin galeriile de artă. Totul a fost posibil datorită viziionarului Hans Neuendorf care a reușit - prin perseverență și printr-un spirit *don quijotesco* - să dea un impuls pieței de artă și să îi faciliteze intrarea în era digitală. Același Hans Neuendorf care în 1965 organiza prima expoziție Pop Art, la Hamburg.¹

În deceniile care au urmat, lumea artei a evoluat pe principiul „bulgărului de zăpadă”, iar piața de artă a devenit cu adevărat globală. Ceea ce părea

imposibil și chiar controversat, în urmă cu 30 de ani, a devenit palpabil și transparent, marcând o nouă „Renaștere”. Iar acesta e doar începutul industriei de artă! Vor mai trece alți 30 de ani pentru a fi aleși câștigătorii și învinșii din această mega-industrie. Dacă în a doua jumătate a sec. al XX-lea lumea artei era limitată la un grup restrâns de dealeri, „connoisseurs” pasionați și colecționari avizi, industria artei a evoluat într-o rețea globală de corporații profitabile, de miliarde de dolari, conduse de investitori cărora le pasă mai mult de bani decât de artă în sine. Această piață care încurajează și premiază creativitatea și inovația este un amalgam ciudat care are ceva din industria de lux, din sectorul financiar și unde este întreținută o atmosferă asemănătoare cu cea a unui cazinou de înaltă clasă.

Avantajul internetului este că putem avea instantaneu acces la informația legată de un eveniment care se întâmplă la celălalt capăt al lumii. Produsele culturale sunt acum accesibile oricărei persoane care deține un device și este conectată la internet. Pe monitorul unui calculator, laptop, tabletă sau telefon pot fi vizualizate colecții ale unor muzee sau lucrări, în cele mai mici detalii. Site-ul Muzeului Luvru oferă posibilitatea unor vizite virtuale a diferitelor săli din muzeu. Importanța pe care o reprezintă Internetul ca mijloc de comunicare al informațiilor legate de muzeu a dus la inițierea de

către Consiliul Internațional al Muzeelor care funcționează pe lângă U.N.E.S.C.O., în colaborare cu Getty Museum Trust la realizarea unui proiect care vizează punerea în funcțiune a unui site oferind informații despre toate muzeele membre ale ICOM. și acțiunile culturale care au loc aici, dar și informații care îi privesc pe specialiștii din muzee.

Site-ul sau paginile de socializare (Facebook, Instagram) ale muzeului/ galeriei/ casei de licitație constituie un instrument util nu numai pentru public, dar și pentru oamenii de presă care pot găsi aici informații legate de un eveniment. În plus, acestea facilitează contactul prin Internet între instituțiile de presă și administrația sau diferitele departamente ale muzeului, pentru obținerea de informații suplimentare legate de un eveniment sau de o activitate care se desfășoară în muzeu. În acest caz se ridică problema lărgirii publicului unei instituții culturale din punct de vedere al comunităților socio-culturale care o frecventează, și cunoașterea acestora în rândul specialiștilor (din țară sau din străinătate) care își desfășoară activitatea în acest domeniu, ceea ce sporește notorietatea instituției și posibilitatea de a-și pune în valoare colecțiile pe care le deține, deschizând noi posibilități de colaborare și de schimb în domeniul artistic.

Cât privește publicul larg, accesarea site-ului sau a paginii de socializare a unei instituții culturale poate să reducă sau să elimine ideea de diferență culturală pe care o bună parte din publicul potențial și-o ridică în fața instituțiilor culturale. Posibilitatea „vizitării” unui muzeu/galerie de artă/casă de licitație pe internet poate deschide apetitul pentru vizitarea efectivă a acestuia/acesteia. Acest fapt va determina publicul să viziteze instituția culturală cea mai apropiată spațial, dar, în același timp, să devină interesat de vizitarea altor instituții de acest gen în timpul călătoriilor sale. Astfel, departe de a-și îndepărta publicul prin realizarea unui site, instituția se află în fața posibilității de a și-l lărgi. În plus, trebuie luat în calcul și segmentul de public format din turiști (din țară sau din străinătate) care apelează fie la ghiduri, fie la Internet pentru a cunoaște locurile de atracție turistică pe care le prezintă comunitatea pe care urmează să o viziteze, printre care se numără și instituțiile culturale.

Pentru aceștia, o importanță considerabilă o poate avea atât colecția permanentă (mai ales în cazul în care este vorba de o colecție permanentă constituită din exponate valoroase (de ex.: secțiunea de pictură nordică a Muzeului de Artă Plastică din Nantes, Franța sau secțiunea de icoane a Muzeului Național de Artă Plastică din Cluj-Napoca), dar și expozițiile temporare care au loc într-un muzeu în timpul sejurului lor. Un asemenea instrument facilitează o viitoare vizită în muzeu, posibilul vizitator fiind deja familiarizat cu acesta înainte de a efectua vizita, obținând în plus informații asupra activității culturale și a serviciilor pe care muzeul le pune la dispoziția publicului.

În 2014, Metropolitan Museum din New York (MET) a pus la dispoziția publicului aplicația „The New Met App” care informează publicul asupra evenimentelor și expozițiilor care au loc în muzeu. Aplicația oferă recomandări cu privire la programul muzeului, opere care trebuie văzute, activități culturale pentru diferite categorii de public, orar, locații etc. Aplicația Met este simplă și ușor de accesat și utilizat, fiind disponibilă pe iPhone, iPod Touch și iPad, și putând fi descărcată gratuit de pe App Store-ul muzeului.² Aplicația a fost realizată de către Departamentul Digital-Media al MET (cu sprijinul Bloomberg Philanthropies) și



Constantin Cioc

Cruce-veșmânt (2017) ulei pe pânză, 150 x 150 cm

este un mod simplu de comunicare a activităților și evenimentelor muzeului către un public local și mondial. Una dintre caracteristicile speciale ale aplicației oferă posibilitatea descoperirii colecțiilor din patrimoniul muzeului într-un mod interactiv, prin liste tematice ale lucrărilor: „Grand Spaces and Hidden Nooks” (Spații deschise și unghere ascunse), „Animals: See One, Be One” (Animale: le vezi și intri în pielea lor), „Hidden in Plain Sight” (Ascuns la vedere), „Medieval Love” (Dragoste medievală). Astfel, oriunde s-ar afla, publicul interesat este la curent cu viața de zi cu zi a muzeului. Caracterul novator al acestei aplicații a făcut ca New Met App să fie distinsă în 2015 cu premiul Webby Award.

De regulă, galeriile de artă postează pe site-ul lor un portofoliu al artiștilor cu care colaborează, cum este cazul Galeriei Pace. Fundată în 1960 la New York, galeria i-a reprezentat pe cei mai faimoși artiști din sec. al XX-lea și al XXI-lea. Din portofoliul acestei galerii fac parte peste 100 din cei mai importanți artiști, printre care Pablo Picasso, David Hockney, Alexander Calder, Willem de Kooning, Christo, Jean Dubuffet, Nathalie du Pasquier, Adrian Ghenie, Nina Katchadourian, Yoshitomo Nara. Galeria Epreuve d'Artiste de la Anvers este specializată exclusiv pe gravură, având un portofoliu impresionant de artiști din acest domeniu.

Apariția unei platforme precum www.saatchi.com le-a oferit artiștilor posibilitatea de a se promova singuri, prin postarea lucrărilor pe site. Numărul mare de utilizatori care o accesează crește vizibilitatea artistului. Bineînțeles că această modalitate de promovare nu concurează cu galeriile de artă care participă la târguri și bienale, locuri frecventate de un public specializat.

După anul 2000, casele de licitație și-au mutat o mare parte din activitate online; licitațiile electronice le oferă utilizatorilor posibilitatea de a vedea operele și de a le cumpăra de la distanță, fără ca aceștia să fie prezenți direct. Au apărut noi colecționari care au dezvoltat tipare diferite de cele ale colecționarilor care preferă licitațiile tradiționale, tocmai din cauza noului mediu folosit. Sigur că licitațiile electronice sau cele prin telefon nu oferă emoția și atmosfera pe care le produc licitațiile din sală, însă le oferă utilizatorilor posibilitatea de a cumpăra de la distanță. Acest sistem a fost extrem de folositor în 2020, când, datorită condițiilor de izolare și de distanțare fizică impuse de epidemia cu virusul SARS-COV-2, casele de licitație au renunțat temporar la licitațiile în sală.

Astăzi, „Gioconda” poate fi vizualizată printr-un click: imaginea este atât de clară încât i se poate vedea colțul stâng al gurii, ușor ridicat într-un surâs, mâinile blânde așezate în poală, iar peisajul din fundal poate fi studiat în detaliu. Și, cu toate acestea, rămâne tentația unei călătorii la Paris pentru a vedea pictura originală a lui Leonardo da Vinci, iar sentimentul privitorului este unul aproape religios în fața acestui chip misterios, șezând senin și zâmbitor în cutia sa de sticlă, indiferentă la mulțimea vizitatorilor care doresc să înregistreze momentul cu aparate de fotografiat, camere de luat vederi sau telefoane. Iar aura Giocondei nu mai este un miraj, ci o realitate.

Note

1 „Welcome to the Age of the Art Industry”, în *Artnet Intelligence Report*, Fall 2019, pp. 80-89, <https://www.artnet.com/static/assets/intelligence-report-2019.pdf>.

2 The New Met App, <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/the-new-met-app>.

Picto-rostirile lui Constantin Cioc



Constantin Cioc

sorginte creștină. Inspirat îndeosebi din scrierile biblice, formulează probleme dintre cele mai grave, căutând răspunsuri sau rezoluții în acord cu propria sensibilitate ori cu propriile opțiuni morale și axiologice. Este omul o ființă fatalmente „căzută”? Cum se raportează acesta la Dumnezeu? Mai poate spera la mântuire? Și dacă da, care ar fi drumul de urmat?

În lucrările sale, Constantin Cioc privilegiază semnificația și mesajul, fără a ignora esteticismul dispozitivelor formale pe care le activează deliberat. Versatil în soluțiile componistice, artistul surprinde plăcut prin acuratețea desenului, prin fermitatea liniilor, prin maniera de a reda fizionomii stilizate, contururi și umbre, tranziții și mixaje cromatice, alternanțe de lumină și întuneric. Cadrul larg al tabloului permite observarea gesticii expresioniste a „personajelor”, schematicul posturilor corporale, contrastele de culoare, obținute prin etalarea unor tușe ample, generoase, pe fundalul unor decoruri nocturne, austere, deseori minimaliste.

Majoritatea proiectelor lui Constantin Cioc urmăresc o schemă narativă predeterminată. Artistul asociază motive care în logica expunerii au atât coerență, cât și cursivitate. Tablourile sale „vorbesc”, „mărturisesc”, rostesc, spun povești cu rost, tatonând „rostul” omului, dar și felul în care este „rostuită” lumea. În Pictorisiri sau în Teleografii, caută să evidențieze sinteza planurilor expresive, media optimă dintre scriere și oralitate, cuvânt și imagine. Rezultatul? „Povești” în imagini, „istorii” ingenios ilustrate, cu personaje purtătoare de mesaj.

Asumând o cheie exegetică de inspirație creștină, artistul ne sugerează în tablourile sale că la început a fost cuvântul, adică rostirea, punerea în rost, „rostuirea” lucrurilor. Scenele reprezentate redau aluziv momentele decisive ale intrării omului în ordinea cosmică, dar și pe cele corespunzătoare ieșirii din aceasta. Recurent în lucrări este motivul înveșmântării. Cu ce este îmbrăcat sau înveșmântat omul? Rămânem doar cu „hainele de piele”, primite

ca pedeapsă a nesupunerii la izgonirea proto-părinților din Rai? Cum ne înveșmântăm sau ne acoperim sufletele?

Expoziția de la Iași este deschisă de imaginea Duhului plutind deasupra apelor, se continuă cu o suită de corpuri ce primesc veșmântul sacru și fac experiența luminii divine, pentru ca, la final, să fie propusă ca soluție de mântuire calea crucii creștine. Teologic vorbind, justificările nu lipsesc. Într-un înțeles metaforic, lumea este „veșmântul” lui Dumnezeu. Omul credincios este „îmbrăcat”, la rândul-i, în lumina Creatorului. A lua cămașa lui Cristos, a te acoperi cu mantaua protectoare a divinității presupune a fi de partea credinței. Cel pătruns de lumina divină, „iluminatul”, primește astfel sensul cel bun sau direcția optimă a mântuirii. Trupurile, în acest caz, sunt „sacralizate”, primesc o aură distinctă, distribuindu-și apoi strălucirea în mod radiant. Opțiunile se împart dihotomic; lumina apare ca simbol al credinței, fericirii și mântuirii, iar întunericul – simbol al nefericirii și suferinței.

Poate fi „recuperat” sau restaurat omul? Da, ne sugerează autorul. Este posibilă, așadar, atât transfigurarea omului, cât și recuperarea condiției sale, prin asumarea credinței și restaurarea „hainei de lumină” imaculate, îmbrăcate la începuturi, când omul era foarte aproape de Dumnezeu.

Simbolice în esență, „picto-rostirile” lui Constantin Cioc propun noi maniere de codificare și de semnificare a temelor religioase. Eschivându-se canoanelor iconografiei creștine tradiționale, artistul dovedește că în registru al artei sacre de la noi inventivitatea nu și-a sleit nici resursele, nici vigoarea, nici expresivitatea. Se regăsesc toate, excelent îngemănate, în pânzele artistului bucureștean – profund, surprinzător și provocator, ca de fiecare dată.

sumar

editorial

Mircea Arman
Dante Alighieri 700
Imaginativul poietic dantesc (I) 3

filosofie

Viorel Igna
Tradiția ermetică (II) 5

diagnoze

Andrei Marga
Omul nou, omul artificial, omul resetat 7

esoterism

Vasile Zecheru
Cabala, alchimia
și rozacruianismul 10

eseu

Nicolae Iuga
Teologul catolic
Hans Küng (1928-2021) despre infailibilitatea
papală și alte aspecte ecclesiologice 12

Christian Crăciun
Însemnări Pascale 14

Theodor Codreanu
Calendarul câinelui fosforescent (II) 15

aniversare

Adrian Miroiu
Profesorul Ilie Pârvu la 80 de ani 16

social

Ani Bradea
Scrisul ca „impuls fundamental al vieții” 17

istoria literară

Radu Bagdasar
Amiciții literare colaborative. Binomul colaborativ 18

Iulian Cătălui
Primul Război Mondial oglindit în literatură (II) 22

memoria literară

Constantin Cubleșan
În tradiția romanului ardelenesc 25

cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc
Deplasarea spre verde 26

Irina-Roxana Georgescu
O formulă lirică 27

Alexandru Sfarmălea
„M-am lovit de străinul din mine” 28

Anton Ilica
Ionuț Țene în solitudinea celor 100 de poezii 29

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Zdreanță, Gări-Gări și iar Zdreanță 30

poezia

Șerban Pop 31

proza

Mirela Năstăsache
Nea Ion 32

conexiuni

Silvia Suci
Opera de artă în epoca virtuală (II) 34

plastica

Petru Bejan
Picto-rostirile lui Constantin Cioc 36

plastica

Picto-rostirile lui Constantin Cioc

Petru Bejan



Constantin Cioc

Tâmpla înluminaților (2012) 15 picturi ulei pe pânză, 600 x 350 cm

Când își publica, în 1970, Rostirea filosofică românească, Constantin Noica îndemna să fim ceva mai atenți la subtilitățile și profunzimile limbii române. Motivul? Ar exista în straturile adânci ale acesteia înțelesuri care s-au uitat. Sarcina filosofilor de azi ar fi să revină cu mai multă aplecare la rădăcinile propriului grai, „arhelogizându-l” discret, scoțându-i la iveală potențialul semantic îndelung nesocotit. Între cuvintele ce s-ar preta unor revizui necesare, Noica indica firea, ființa, cuminecarea, cumpătul, rostul, rostirea...



Constantin Cioc

Calea regală (Intrarea în Ierusalim)

Ce ne spune filosoful de la Păltiniș despre „rost” și „rostire”? Înainte de toate, că în vorbirea curentă de la noi au căpătat deja o vădită întrebuintare speculativă. „Rostire” ar fi singurul termen care poate reda logos-ul grec, termen desemnând totodată și cuvânt, și rațiune. Derivat din latinescul rostrum, „rostul” are mai multe semnificații (gură, deschizătură, rostire). El trimite la rânduială, ordine, sens, rațiune, tâlc, noimă, justificare... Rostirea omului este solidară, în fapt, cu rostul lucrurilor. „A rosti rostuiește așadar rostul” - rezuma sentențios și aparent tautologic Noica.

Astfel de alegații și volute ideatice nu vor fi fost străine artistului Constantin Cioc, prezent la Iași, în Galeria „Dan Hatmanu”, cu o expoziție intitulată Rost. Rostire. Duh. Născut la Reghin, în 1965, acesta își face studiile plastice la București, sub îndrumarea pictorului Sorin Ilfoveanu, dar le continuă la Paris, până în 2003, unde se familiarizează cu tendințele din arta contemporană. Recunoaștem în preocupările sale certe acroșaje teologice și filosofice. O dovedesc fie și doar câteva din titlurile unor proiecte anterioare - Minunata fire a lucrurilor de a fi (2013) Teleografii (2014), Pictorisiri (2018), Timpan pentru lumină (2019) -, concepute pe versantul simbolisticii sacralului.

Constantin Cioc este, înainte de toate, un pictor religios. În locul neutralismului agnostic sau a celui ateu, artistul își divulgă adeziunea manifestă la credință - una, în cazul său, de

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).

