

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
Wolfgang Nieblich
Buchweizen (1983), obiect



www.clujtourism.ro

traduceri

Traducerea lui Heidegger între claritate și aparența de perfecțiune

Dorin Gabriel Tilinca

În această vară se împlinesc douăzeci de ani de la apariția primei traduceri complete a operei fundamentale a lui Heidegger *Sein und Zeit*, variantă românească apărută sub titlul *Fiire și timp* în 2001 la editura *Grinta*. În 2003 a apărut și varianta *Humanitas* într-o ediție de lux, cu o grafică impresionantă, rezultat al unei numeroase echipe de colaboratori care au formatat, corectat și supervizat textul. Varianta noastră apărută la *Grinta* nu a putut niciodată să dispună de asemenea resurse, apărând într-o grafică modestă. Dar lăsând la o parte toate aceste aspecte formale, precum și multitudinea de informații ce garnisește varianta *Humanitas*, o privire obiectivă trebuie să-și concentreze atenția asupra soluțiilor de echivalare propuse de cele două traduceri.

Varianta *Humanitas* începe cu o dedicație adresată lui Walter Biemel, în care se afirmă că ar fi vorba de prima traducere a lui *Sein und Zeit* în limba română. Această afirmație este în mod evident falsă, iar autorii ei știu acest lucru. Așadar avem din capul locului de a face cu o încercare de inducere în eroare a cititorului. Ar fi, totuși, lipsit de *fearness* să nu apreciez efortul acrobatic al celor doi traducători, iar dacă voi aduce obiecții față de unele soluții de echivalare, aceasta nu vrea nicidecum să le diminueze meritul de a livra culturii române încă o variantă a lui *Sein und Zeit*. Aici termenul „acrobatic” se referă la pedanteria informativă privind trimerile la diverse surse, glosarele și indexul expresiilor eline și latine, mai puțin traducerea propriu-zisă. Oricum, cine duce pînă la capăt traducerea operei de căpătii a lui Heidegger dă dovadă de o tenacitate demnă de respect. Totuși, cititorul trebuie atenționat atunci când echivalarea în limba noastră a unora dintre termenii heideggerieni nu sugerează suficient sensul urmărit de autor, fiind posibile soluții mult mai potrivite. Căci dacă o parte a publicului poate fi sedus doar prin aspectul grafic, sugerînd aparența de perfecțiune a ediției, pentru cititorul avizat asemenea aspecte formale nu pot compensa și nici disimula carențele în echivalarea unora dintre concepte.

Voi începe cu un exemplu trivial. Una din manifestările acaparării prin impersonalul *Se* (*Man*) este vorbăria (*Gerede*), iar Heidegger remarcă în prima frază a paragrafului 35 faptul că expresia nu e folosită într-un sens peiorativ. Despre ce e vorba în acest *Gerede*? Să luăm un exemplu în care expresia exclude semnificația depreciatoare a vorbăriei! Dacă de pildă într-o expunere universitară se vorbește despre doctrina platonice a reminiscenței, atunci se apelează de obicei la un clișeu colportat în lumea universitară, căci pînă și tagma filosofică se mișcă cel mai adesea și în media ei cotidiană în limitele unui discurs gregar. Cu toate acestea, conținutul unei asemenea prelegeri nu poate fi privit drept flecăreală, termen care provine de la fleacuri, nimicuri. Precupețele la piață pot să flecărească, căci conversația lor se reduce la fleacuri, nu însă și prelegerea de care vorbeam, cu toate că ea vehiculează un clișeu. De fapt, autorul nici nu folosește cuvîntul *Geschwätz* (aceasta este adevărata flecăreală), ci *Gerede*, cu sens

mai puțin depreciativ, fiind derivat de la vorbire (*Rede*) ca ansamblu al unui conținut comun, gregar, al celor comunicate. Prin utilizarea vocabulei „fleacăreală” este ciuntit sensul heideggerian, căci a vorbi despre fleacuri nu acoperă decît o *feră limitată* a lui *Gerede*, care ar fi mai bine redat prin *vorbire gregară*, prin care cei din aceeași tagmă se înțeleg și comuncă între ei.

Un alt exemplu este echivalarea lui *Umsicht* prin *privire ambientală*, ceea ce sugerează doar o privire aruncată împrejur, de pildă într-o încăpere sau într-un peisaj. În vocabular heideggerian expresia vrea să spună că omul are din capul locului o înțelegere a ceea ce îi cade sub privire, înțelegere ce vizează utilitatea (*um*), ceea ce nu are nimic de a face cu ambianța spațială, căci aici nu este vizat sensul comun de *Umherum*. Chiar dacă nu se referă doar la simțul văzului, a vedea ceva *drept* cutare înseamnă a integra comprehensiv. Aici „privirea” ține loc de o înțelegere implicită, dar această comprehensibilitate este una orientată către utilitatea ființării de care suntem preocupați. Utilitatea dezvăluie scopul căreia îl servește, acel *Umhafte* (ca *um zu*, pentru a) pe care îl avem în vedere atunci cînd mental ne aflăm deja la obiect. Acesta ne este la îndemînă, deci disponibil în manevrare, doar și numai dacă îi sesizăm utilitatea. Amintim aici și de influența (printre altele) a intenționalismului husserlian asupra gândirii heideggeriene, intenția presupunînd deja o comprehensibilitate, fie ea și neexplicită. De aceea termenul *Umsicht*, ca *privire direcționată pentru a...*, deci către utilitate, ar trebui în traducere să sugereze toate acestea, de pildă prin echivalarea lui ca *privire teleologică*, *privire intențională* sau *privire utilitară*. Ultimul termen nu trebuie nicidecum înțeles în sensul utilitarismului, ci doar ca sesizare a obiectului din perspectiva utilității lui.

În acest context trebuie înțeles și termenul *Umwelt* ca lume orientată către un scop, *lume structurată teleologic*, iar nu ca *lume ambientă*, echivalare care pe Heidegger l-ar fi *entsetzt* (stupefiat). În această lume-pentru-a... omul are din capul locului o sesizare a ființării ca ceea ce sunt ele în utilizarea lor, țintind la acel *pentru ce* (*um zu*) al rostului lor, pe care termenul „ambianță” nu-l sugerează nicidecum. De pildă în lumea atelierului ne cad sub privire dalta, cleștele, ciocanul, rindeauna, lucruri pe care le înțelegem după utilitatea lor. Încerc să ilustrez aceasta prin redarea pasajului de la pagina 69 în cele două variante românești:

Liiceanu&Cioabă (2003): «Ciocănirea însăși descoperă „maniabilitatea” specifică a ciocanului. Felul de a fi al ustensilului, în care el se revelează pornind de la el însuși, îl numim calitate-de-a-fila-îndemînă. Numai deoarece ustensilul are *această* „ființă-în-sine” și nu se limitează doar să supraviețuiască, este el disponibil și maniabil în sensul cel mai larg. Oricît de pătrunzător am considera felul în care este alcătuit un lucru, „aspectul” lui, dacă ne rezumăm la aceasta nu vom putea să descoperim

Continuarea în pagina 28

Dante Alighieri 700

Imaginativul poietic dantesc (II)

Mircea Arman

Reluând scrisoarea către Can Grande, vom vedea că Dante motivează folosirea mitului și a metaforei prin faptul că „Multe vedem cu ajutorul intelectului pentru care ne lipsesc semnele vocale. *Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt*”.¹ Dante vrea să spună prin aceasta că ne lipsește *imaginativul poietic rațional*, gândirea discursivă care nu are acces la un anumit nivel al realității, nivelul numit divin. Întrebându-se de ce Platon a folosit în lucrările sale mitul și metafora pe o scară atât de largă, Dante își răspunde: pentru a face să se vadă ceea ce *nu se vede* și pentru a face să se înțeleagă ceea ce *nu se poate înțelege*. Pentru Dante sensul și valoarea metodologică a miturilor sînt aceleași ca la Platon.

Nouă, analiza sensului vocabulei mit ne-a arătat că aceasta înseamnă a-și vorbi sieși, în tăcere, tăcut, dar în același timp ne-a dus la ideea de mister, *mysterion* conținând aceeași rădăcină *my* ca și *mythos* și însemnând tăcere. Etimologia platonice, pe care am evitat-o în analiza de față, ne arată că *mythos* ar fi de fapt *my-theos* și ar semnifica *tăcerea divină* sau *divinitatea care tace*. Probabil, la acest fapt se gîndea Dante cînd îi scria lui Can Grande de la Scala că „există multe lucruri care se văd prin lumina intelectului dar care nu pot fi exprimate adecvat prin cuvinte” (Anton Dumitriu).

În *Infernul*, Dante ne arată că pe frontispiciul unei porți stau scrise celebrele și înfricoșătoarele versuri:

„Prin mine se ajunge la cetatea durerii,
Prin mine se ajunge la suferința eternă,
Prin mine se ajunge la lumea pierdută”

Ca să se încheie, apoi, cu și mai cunoscutul vers:

„Lăsați orice speranță voi care intrați!”²

Să vedem ce vrea să spună Dante prin aceste versuri. Că dincolo de *Poarta Infernului* se află o lume în grea suferință, ceea ce este propriu acestei

lumi, iar această suferință și cauza ei sunt faptul că omul a pierdut „bunul intelectului” adică *imaginativul poietic rațional*, deoarece poetul atunci cînd spune „lumea pierdută” se referă, credem noi, la lumea intelectului. Acesta este cheia a tot ceea ce se întîmplă în *Infern* și mai apoi în întreg poemul lui Dante.

Comentariile pe marginea acestei expresii „bunul intelectului” sunt extrem de variate și controversate. Părerea comună a interpreților dă explicația după care „bunul intelectului” ar fi Dumnezeu. Noi credem că este vorba de *imaginativul poietic rațional* care face posibilă lumea și toate cele ce au ființă. Anton Dumitriu³ arată că această interpretare nu ține cont de faptul că atei sunt așezați numai pe unul din cercurile *Infernului*, deci nu toți cei care l-au pierdut pe Dumnezeu sunt cei care au pierdut „binele intelectului” sau *imaginativul poietic rațional*, cel ce produce lumile posibile.

Noi credem că această expresie trebuie înțeleasă în perspectiva celor două „intelecte aristotelice”, activ și pasiv, mai ales dacă ținem seama de faptul că Dante era un bun cunoscător al filosofiei scolastice care opera curent cu cele două noțiuni împrumutate din filosofia Stagiritului. Prin urmare, este vorba aici tocmai de această pierdere a intelectului poietic rațional, iar toți cei ce se află în infern se află acolo din cauza acestui fapt. Iar dacă vrem să nuanțăm lucrurile și ne vom referi din nou la scrisoarea către Can Grande, vom vedea că Dante se referă exact la pierderea intelectului activ, al intuiției intelectuale, ceea ce echivalează cu pierderea *capacității imaginative poietice raționale* ca fundament al elementului *agens* care este *imaginativul poietic rațional*.

Această interpretare, care neagă orice fel de soluție simbolică dată expresiei în cauză, nu este una *ad hoc*. Dante cunoștea la perfecție doctrina filosofică a timpului - părere cu care sunt de acord toți cercetătorii - care era doctrina de sorginte



Mircea Arman

aristotelică a lui Thomas din Aquino. Florentinul vedea în Thomas o autoritate atât de mare încît îl așază în *Paradis* în cercul al patrulea, al Soarelui, printre sufletele înțelepte:

„Acesta care-mi este la dreapta mai aproape
Mi-a fost frate și maestru

Ce-a fost în Colonia, iar eu sînt Thomas de Aquino.”

Referindu-se la sensul ultim al operei dantești, dincolo de toate interpretările care mai de care mai esoterice și, de cele mai multe ori, fanteziste, cum sunt cele la ininterpretabilul și intraductibilul vers „*Pape satan, pape satan, aleppe*”⁴, F. De Sanctis, spunea: „Poetul spontan și popular se adresează poetului doct și solemn! A descrie cealaltă lume îi apare un frivol *passatempo*, o manieră a povestitorilor vulgari. Litera este acolo, dar este pentru profani, numai pentru oamenii care nu văd dincolo de aparențe. Dar el scrie pentru inițiați, pentru *intelletti sani*, și le recomandă să nu se oprească la suprafață, ci să privească dincolo. Astfel s-au născut două lumi dantești: una literală și aparentă, alta ocultă: figura și figuratul”⁵. Prin *intelleto sani*, De Sanctis înțelegea nu numai sensul de intelect sănătos, care este sensul primar al expresiei, dar mai ales întreg, adică ambele forme ale intelectului, atât cea activă cît și cea pasivă. Mai mult, celebra expresie „*Pape satan, pape satan, aleppe*”⁶, *în ciuda tonelor de cerneală care s-au scurs încercînd să fie descifrată are o dezlegare simplă*.

Plutarh, în ale sale *Vieți Paralele*⁷ ne spune: „Nu departe de acolo cresc trestii cretane. Haliartienii spun că aici s-a născut Radamant și-i arată mormîntul pe care îl numesc Alep. În apropiere se află și mormîntul Aromenei, căci se spune că aici a fost înmormîntată, fiind căsătorită cu Radamant după moartea lui Amfitruo”. Citatul în cauză are o însemnătate excepțională iar Dante este imposibil să nu-l fi citit pe Plutarh. În fapt, celebrele versuri al căror sens nu a fost relevat pînă în prezent vor să spună: „Pape (cu referință la tată, dar imposibil la Papă) Satan, Tată Satan, Aleppos (numele mormîntului lui Radamantes) cu trimitere directă la *judcătorul Infernului*, anume *Radamantes*. Prin urmare o traducere clară ar fi: „Tată Satan, tată Satan, Radamantes”. *Este absolut incredibil*



Wolfgang Nieblich

Banca de penalizare (1989), obiect

cum 700 de ani de exegeză, zecile și sutele de mii de cărți, studii, eseuri scrise scapă din vedere această trimitere absolut limpede și ratează sensul celor spuse de Dante delirând incredibil pe marginea acestor versuri care sunt scrise chiar în italiană și nicidecum în cine știe ce grai exotic. Unde mai pui că ruga este adresată stăpînului infernului, quod erat demonstrandum, iar ceea ce am arătat aici va avea o importanță crucială pentru demonstrația care va urma.

În acest sens, desigur, opera dantescă poate fi decriptată la mai multe niveluri. Toate aceste sensuri au fost interpretate și răsinterpretate, pînă cînd s-a creat o „pădure obscură”. Acestea sufocă sensul și ne face „să nu vedem pădurea din cauza copacilor”.

Etienne Gilson,⁸ referindu-se la personajele fictive ale operei dantești, arată că acestea sînt purtătoare de realitate întrucît imaginativul poetic rațional produce realitate. El spune că în opera lui Dante aceste ficțiuni simbolice sunt, în general, înveșmîntate într-un sens simplu care rămîne univoc prin multiplele aplicații pe care le poate face poetul și care pot fi desemnate printr-un singur cuvînt. Așadar, opera lui poetică și morală nu este una ermetică, ci una care poate fi sesizată simplu, direct, așa cum intelectul pur sesizează direct esența, adevărul. Dar atunci la ce se referea Dante, în scrisoarea către Can Grande, cînd spunea că sensul simbolic al operei sale nu poate fi sesizat prin cuvinte? Să încercăm să răspundem la această întrebare.

Există două probleme esențiale în *Divina Comedie*: problema eschatologică, a destinului după moarte, și problema mîntuirii omului de propriul lui destin.⁹

Prima dintre ele este reprezentată de cele trei ipostaze: *Infern*, *Paradis* și *Purgatoriu*. La rîndul lor, cele trei denumiri sunt simbolice și inițiatice, ca și călătoriile prin aceste locuri, dar au un sens inexprimabil, așa cum o spunea însuși Dante în scrisoarea către Can Grande. Sigur, parte din personajele care populează cele trei ipostaze ale vieții de dincolo sunt simple construcții ale fanteziei realizate poetic prin metafore simple, obișnuite, altele sunt personaje istorice, reale, determinabile în timp, ca și evenimentele la care au luat parte, însă plasarea lor în scenă are un caracter simbolic, deoarece realitatea pe care o sugerează este inexprimabilă în zona intelectului obișnuit putînd fi percepută numai de intelectul activ, printr-un act al intuiției intelectuale, al imaginativului poetic rațional, am spune noi.

La fel stau lucrurile și în ce privește a doua problemă, mîntuirea sau eliberarea prin aceste călătorii inițiatice. Fie că interpretăm aceste inițieri ca pe experiențe din viața aceasta sau, cum face Dante, din viața de dincolo, folosind mijloacele abstracte ale intelectului obișnuit, pasiv, nu vom putea ajunge la o înțelegere a acestor inițieri. Și chiar dacă, prin excepție, intelectul pasiv ar avea o înțelegere *tangentă* a lucrurilor și atunci am avea, la nivelul conștiinței, un fenomen intelectual irațional. Însă a fi rațional sau irațional presupune o determinare abstractă, fiind denumiri care se aplică unor concepții exprimate sau exprimabile. Dar, ceea ce se ascunde sub simbol este dincolo de exprimarea conceptuală, nefiind nici rațional nici irațional, tocmai datorită faptului că ține de natura simbolului. Singurii care au acces la nivelul intuiției intelectuale creatoare sunt poeții autentici care, în rarele momente ale transei divine, au sesizat asemenea realități poetice raționale rediate prin simbol sau metaforă. Dante a reușit

să facă o asemenea incursiune în aceste realități superioare, cum ne-o spune el însuși în ultimul cînt al *Paradisului*. Căci atunci cînd voia să vadă de nevăzutul mintea îi fu străbătută de un fulger - „mintea mea fu străbătută de un fulger”¹⁰ - iar în fața unei asemenea revelații cuvîntul se vădește a fi neputincios:

„De aici înainte vederea mea fu mai cuprinzătoare
Decît graiul nostru, care, la asemenea viziune,
cedează.”

(*Paradisul*, XXXIII, 55-56.)

Reiterăm ideea că toată această călătorie inițiativă este cuprinsă în drumul dintre cele două mari concepte dihotomice: întunericul și lumina, ea nefiind altceva decît drumul omului de la întuneric spre lumină. Dante subliniază acest lucru la sfîrșitul fiecăreia dintre cele trei părți ale *Divinei Comedii*. Pentru a ilustra acest fapt vom arăta că *Infernul* se termină cu versul: „Și astfel ieșirăm pentru a revedea stelele”, *Purgatoriul* se sfîrșește cu versul. „Pur și pregătit de a urca la stele”, iar *Paradisul* are ca ultim vers: „Dragostea care mișcă soarele și celelalte stele.”

Anton Dumitriu¹¹ arată că nu întîmplător cele trei versuri cu care se sfîrșesc cele trei călătorii se termină cu cuvîntul *stele*. Ele sînt, spune el, trepte pe care le urcă omul ca urmare a celor trei călătorii simbolice: treapta vederii luminii sau adevărului, treapta care o va sui pînă la lumină și adevăr și, în sfîrșit, treapta prin care va înțelege lumina și adevărul.

Omul, deși prizonier al propriilor sale iluzii, al aparențelor care îi ascund realitatea făcîndu-l să trăiască, mai degrabă, un vis despre ea, are, crede Dante, posibilitatea să părăsească întunericul pădurii și să ajungă la lumină. Acesta este și sensul pe care Heidegger îl dădea termenului de *Lichtung* - luminiș - și pe care exegeții lui nu l-au înțeles, ratîndu-i sensul, speculînd în mod nepermis. Cunoscut ca fiind un mare admirator al poezilor, nu este exclus ca Heidegger să se fi inspirat în construcția acestui concept - între noi fie vorba mai mult o metaforă - din viziunea dantescă.

La Dante, această posibilitate de a părăsi întunericul pădurii este realizabilă doar printr-un termen terț: acest termen se numește *dragoste*. Desigur, acest termen nu trebuie înțeles în banalitatea sa cotidiană, conform uzanței. Această dragoste este ceea ce Platon, în *Symposion*, numea motorul tuturor năzuințelor noastre - *Bros* - dorința de Frumos - „*epi tois kalois filotimias*”¹². Parcurgînd treptele Frumosului - a nu se confunda cu noțiunea estetică modernă de frumos - Platon ajunge la ultima treaptă a acestuia, „*Frumosul unic*”, care, după el, nu poate fi reprezentat „nici concret și nici prin gîndire” ci doar prin imaginativul poetic rațional. Așadar, *Eros*-ul este motorul care ne duce spre lumina Adevărului, a Frumosului și Binelui, care, în fapt, sunt unul și același lucru. Dragostea, cum spune Platon, înaripează omul pentru a-l face să urce continuu, ca și în cazul lui Dante, pînă acolo unde nu mai există urcare, pînă la dragostea divină, care nu poate fi exprimată prin cuvînt, adică prin rațiune. Singurul poetul este mandat cu acest dar divin, și credinciosul, practicantul credinței. În acest fel, Dante exprimă modalitatea medievalului de a ajunge la Esență, la ființă, la adevăr, prin Dragoste, care este însuși Dumnezeu. Nici nu se putea altfel pentru un om al timpurilor moderne. De Sanctis¹³, dintre toți comentatorii, s-a apropiat cel mai mult de acest mod de a interpreta opera dantescă: „Pentru Dante orice act de cunoaștere

duce la un act de voință. Intelectul este în vîrfurile scării; iubirea dă înțelegerea; și aceasta înseamnă a avea intelect”, intelect activ, am adăuga noi. Iubirea apare ca fiind acel ceva ce face posibilă o realitate, și o duce pînă acolo unde are fiecare putința. Dante a luat ca purtător al esenței iubirii pe Beatrice. Noi credem că Beatrice reprezintă, de fapt, Biserica, cu atît mai mult cu cît în noul testament Biserica este văzută, în varii locuri, ca o femeie. Acesta este sensul autentic al apariției doamnei, a femeii, în toate actele și operele medievale, de la cavaleri, eroi și sfinți, pînă la poeți. De aceea, Dante se desparte de Virgiliu, care, ca păgîn, nu are acces la lumina dată de flacăra vie a Bisericii. Cel mai înalt pisc al *Divinei Comedii* este Beatrice, adică *Biserica*, pentru că ea reprezintă și este păstrătoarea dragostei care „mișcă soarele și stelele”.

Cu aceeași dragoste sau *Eros* au numit această putere un Empedocle, un Platon sau Aristotel. Numai că în cazul de față, în *Divina Comedie*, această dragoste nu este echivalentă cu motorul nemișcat aristotelician sau thomist, cu alte cuvinte nu este însuși Dumnezeu. Beatrice, Biserica, nu simbolizează altceva decît suma tuturor energiilor pe care motorul *imobil*, Dumnezeu în termenii creștinismului, le dezvoltă *în lume*. Pentru a ajunge la primul motor, la Dumnezeu în cazul lui Dante, care mișcă totul, el însuși fiind nemișcat, trebuie ca mișcarea intelectului să se oprească, așa cum scepticii suspendau, opreau, cunoașterea prin *epohé*. Dante ilustrează acest fapt în două terține din cîntul final al *Paradisului*:

„Într-astfel mintea-mi suspendată
Sta ațintită fixă, nemișcată și atentă
Și tot privind ea însăși se aprinse.

La acea lumină devii astfel încît
Nu mai poți întoarce privirea
Vreodată și spre altceva.”

(*Paradisul*, XXXIII, 97-102.)

Dante este, astfel, primul poet modern care, la fel ca și cei din vechime, redescoperă drumul autentic al poeziei și rolul profetic al poetului. Pentru el, așa cum era la origine, poezia nu este doar o artă ci o modalitate autentică de cunoaștere, unică și directă, nemijlocită. În acest chip, dincolo de orice, poezia este ontologie, iar poetul acea ființare privilegiată care, atît cît le stă muritorilor în putință, accede spre realitatea ultimă, unică și divină, spre *adevăr*.

Note

- 1 A. Dumitriu, *Eseuri*, Eminescu, Buc. 1986, p. 602-627.
- 2 Dante, *Infernul*, III, 1-9.
- 3 Cf., A. Dumitriu, *Op.cit.*, p.621.
- 4 Dante, *Infernul*, VII, 1-3.
- 5 Fr. De Sanctis, *Op. cit.*, vol. I, p. 164.
- 6 Dante, *Infernul*, VII, 1-3.
- 7 Plutarh, *Vieți paralele*, *Lysandros*, III, Ed. Științifică, p. 266.
- 8 E. Gilson, *Op. cit.*, p. 293-294.
- 9 Cf., A. Dumitriu, *Op. cit.*, p. 624.
- 10 Dante, *Paradisul*, XXXIII, 140.
- 11 Cf., A. Dumitriu, *Op.cit.*, p.626.
- 12 Platon, *Op. cit.*, 179 a., *Opere*, Buc. Vol. I-VI, 1974 - 1989.
- 13 Fr. De Sanctis, *Op. cit.*, I, p. 155

Tradiția ermetică (III)

Viorel Igna

În timp ce *Asclepius* expune religia și riturile egiptene, așa cum am văzut, celelalte tratate discută despre creația lumii și mai ales despre renașterea sufletului, a eliberării sale din lumea materială și a înălțării sale la starea divină. Tema centrală a filosofiei ermetice este deci raportul omului cu Dumnezeu. Despre Dumnezeu este afirmată absoluta transcendentă și, cosecutiv, imposibilitatea cunoașterii sale de către intelectul omenesc.

Adevărata cunoaștere a lui Dumnezeu, *gnoză*, se poate petrece numai prin intermediul unei capacități suprarationale, de natură extatică, profund relevată de iluminarea dumnezeiască, prin care se realizează reîntoarcerea sufletului la Dumnezeu. În plus, întrucât este creatorul lumii, Dumnezeu se lasă cunoscut într-un mod imperfect, prin intermediul propriei creații, care-și lasă urmele încrustate în vremuri, prin propria sa operă. Omului îi sunt revendicate originea și destinul dumnezeiesc, iar în termeni mitici îi sunt descrise căderea în lumea materială, ca rezultat al păcatului original. Numai puștinilor aleși, care urmează calea indicată de divinitate și practică o viață ascetică, prin detașarea corpului de tot ceea ce este material, le sunt restituite condiția lor de oameni divini.¹

Alchimia², disciplină teoretică aplicată, care prin intermediul unor posibile corespondențe, afinități, influențe între orice corespondență vizibilă și invizibilă în metale nobile mai ales aur și în același timp, transmutarea fizică și psihică a operatorului înțelept (a alchimistului) dintr-o condiție umană comună într-una a unei condiții nobile. În limbajul alchimic trecerea unui metal sau a unei ființe umane de la o condiție comună la una nobilă, înseamnă maturizarea spre împlinirea plenitudinii propriei esențe secrete, în același timp o *regenerare*, în sensul că fiecare metal ar deveni metalul prin excelență (aurul) și fiecare om, omul prin excelență, lipsit de impurități, ca

aurul, lipsit de coruptibilitate și cu o durată limitată de viață. Primele și cele mai sigure mărturii scrise despre cercetările alchimiste datează din secolul al III-lea al IV-lea d. Hr. fie în Occident textele grecești provenite din Egipt, fie în Orient, texte indiene și chinezești. Se presupune că aceste documente reprezintă fazele târzii ale unei doctrine sau a unor doctrine diferite care, dat fiind caracterul lor esoteric, se poate că au fost transmise de-a lungul timpului de către puștinii maștrii unor discipoli aleși. În Occident mărturiile scrise fac trimitere la o veche tradiție egipteană de unde ipotetica etimologie a cuvântului egiptean: *keme*, pământ negru, ce provine probabil din limba arabă *alkimya*; dar aceste trimiteri pot fi făcute tradiției care începând cu cultura greacă clasică, recunoaște în Egiptul antic și în preoții săi locul și depozitarii cunoștințelor secrete în mod absolut. Alchimistii, pe de altă parte, consideră propria lor doctrină o știință sacră. O unică și adevărată modalitate de cunoaștere a Universului ce își reprezintă originile prin povestirile mitologice ale unor revelații făcute de Dumnezeu sau de personaje fantastice. În Occident alchimia a fost numită și *artă ermetică*, învățătură ermetică, deoarece, conform unei posibile tradiții elenice, primul maestrul al unei astfel de doctrine ar fi fost așa cum am spus, Hermes Trismegistul. Într-un context gnostic și neoplatonic alchimia este un dar dumnezeiesc, pozitiv dar în același timp periculos, ca orice cunoștință și capacitate operativă care-i pune pe oameni într-un raport cu sacrul: de unde responsabilitățile pe care practicantul le are în ce privește capacitatea de a fi moral și ritual la înălțimea revelațiilor privind adevărata natură a cosmosului, care ar putea fi, datorită unor erori instrumentalizate văzută ca favorabilă unor forțe ale răului sau ale haosului. Conform altor tradiții legate de esoterismul ebraico-creștin și islamic, alchimia este prezentată de adepții săi ca o restituire pentru oameni, pe calea înțelepciunii și a

lui *saper fare* și a lui *saper operare* a științei de a face lucrurile și de a opera cu ele, care era condiția primordială a lui *Adam*: cel care înaintea păcatului original a dat multe elemente ale cosmosului și cel care a fost primul care a cunoscut lucrurile și s-a făcut stăpân pe ele. În același timp, faptul că îngerii tentați sau căzuți sunt cei care au revelat primele lucruri îi conferă alchimiei o specială particularitate între științele sacro-divine și cele sacro-diabolice. În tradiția ebraică, în cea creștină sau în cea islamică, alchimia oscilează între doctrina mântuirii și întoarcerea în Paradis deoarece întâlnirea dintre revelație și devoțiunea perfectă elimină urmările păcatului original, iar doctrina mântuirii antinomice, prin intermediul unei repetate transgresiuni ajunge la o concluzie paradoxală: numai cine repetă păcatul lui Adam, cine se întoarce să guste fructul interzis al cunoașterii, cine îi ascultă pe îngerii căzuți, va putea din nou să ajungă la condiția unei umanități *de aur*, paradisiace.

Plecând de la Evul Mediu târziu până la Ramon Llull, alchimia s-a prezentat ca o filosofie a naturii marcată de două aspecte fundamentale: caracterul secret și prezența constantă a unui moment operativ, de acțiune, alături de cel teoretic. Caracterul secret semnifică, în acest sens, că teoria și practica sunt adevărate deoarece sunt în mod obiectiv străine limbajului comunicațional, limbajului profan: de unde rezultă, din partea alchimistului, efortul de a descoperi în interioritatea sa și în raporturile cu natura elementele unui limbaj sacru care nu comunică nimic, dar spune anumite lucruri, pronunță esența lucrurilor; adevăratul nume, adică esența secretă a eului și a componentelor naturii. Un asemenea efort ce tinde să pună în evidență propriul eu secret, a adevăratei sale esențe în marele concern al circulației universale a secretelor naturii, puse în valoare de un efort cunoscător atunci când umanitatea a avut și are nevoie. În alchimie există o tendință constantă de a considera momentul gnoseologic prin excelență, momentul în care operatorul manipulează în mod efectiv mineralele, metalele, lichidele, gazele. Variatele operații de laborator, executate conform unei scheme ritualice, sunt, în mod paradoxal, lingvistice; își numesc cu numele lor adevăratul lor nume secret, propriul eu, tocmai datorită faptului însuși de a efectua operații rituale de manipulare a lucrurilor în scop benefic pentru umanitate.

Filosofia ermetică a continuat să înflorească între secolele al VII-lea și al XVIII-lea, chiar dacă restrânsă, în principal la câmpul esoterismului, a științelor oculte, (astrologia și alchimia), și practică în cercurile de inițiați ai societăților secrete. Revelatoare în acest sens a fost cazul *isihasmului*, a Sfântului Grigorie Palama (1296-1359), adeptul disciplinei respirației prin care se realizează „uniunea minții cu inima”, prin care este posibilă contemplarea „luminii necreate” dumnezeiești, care este în același timp lumina *Trnsfigurării lui Iisus Hristos*, apărută pe muntele Tabor, de aici și denumirea de „lumină taboritică”. Teologia isihasmului se bazează pe de o parte pe ideea unității psicofizice a omului, pe de alta pe pe distincția între esența lui Dumnezeu, imposibil de cunoscut și energiile necreate, posibil să fie cunoscute numai prin viziunile mistice. De aici valorizarea elementului *apofatic*, adică a afirmării intangibilității ultime a lui Dumnezeu. Toate aceste doctrine spirituale își au rădăcinile în mistica orientală. Este cazul alchimiei chineze, a practicii doctrinei



Wolfgang Nieblich

Trcfec sau Cartea ca pradă (1988), instalație pe perete

Yoga taoiste explicitată de cea europeană. Ființa totodată este una, în diversitatea simbolurilor sale, de aceea trebuie să fie posibilă recunoașterea la nivelul conștiințelor, a principiilor unificatoare.

Starea inițială și haotică, depășită prin meditație, este indispensabilă *opus*-ului alchemic, în care practicantul³ dobândește aspectul exterior al păsării ebete (reprezentativă pentru figurile obtuze de minte), ce își au corepondența în materia primă, cu masa confuză a Tradiției ermetice occidentale. „Matricea Operei”, elementul de la care pleacă experiența alchimică nu trebuie înțeleasă numai ca o stare primordială a substanțelor, ci mai ales ca o experiență interioară a alchimistului. După ce a lipsit materia de toate calitățile sale, reducând-o la o stare primitivă de absolută nediferențiere, ce corispunde planului experienței interioare și reîntorcerea la starea embrionară. „Adevărat zic vouă: *De nu vă veți întoarce și nu veți fi precum pruncii, nu veți intra în împărăția cerurilor.*” (Matei, XVIII, 3) *Regressus ad uterum*, constituie motivul fundamental și în Taoism, care se poate obține prin intermediul „respirației fetale „și fuziunea componentelor alchimice în același conținător conform procedeelelor pe care textul mai sus amintit îl prezintă. „Din acest motiv, Buddha, în mila sa, ne-a revelat metoda sa de lucru cu focul, și i-a învățat pe oameni să se-ntoarcă la starea inițială: pentru a se reintegra propriei lor naturi esențiale și să ajungă astfel la viața eternă.”

Într-o asemenea perspectivă, sunt evidente două considerații, scrie G. De Turriss⁴, Prima este, că la fel ca în cea occidentală, alchimia chineză constituie o experiență spirituală: este o dezvoltare a unei conștiințe mai vaste și mai vechi, atestată de diversele nivele arhaice ale culturii. Adică, vindecarea, recuperarea vitalității adevărate, depășirea unui nivel, obținută prin întoarcerea simbolică la originile Lumii, la Centrul Ființei; ținând cont de omologia dintre Macrocosmos și Microcosmos, centrul pe care este necesar să-l căutăm este nevoie să-l căutăm în noi înșine. *Gnothi seauton*, ne îndemna oracolul din Delphi.

A doua considerație pe care trebuie s-o facem scrie G. De Turriss, este că fiind vorba de o cercetare spirituală, învățămintele ce ne arată calea

sunt constituite din directive spirituale, chiar dacă acoperirea lor medico-ascetică care, așa cum s-a spus, este este una metalurgică occidentală. Terminologia folosită trebuie deci interpretată și înțeleasă: nu este dificil să-i pătrundem simbolismul, pentru cine este învățat cu asemenea texte de profundă spiritualitate. De aceea, întâlnind termeni ca „sânge”, „sămânță”, „respirație” și a. m. d. La care trebuie ținut cont de corespondențele dintre lumea fizică și lumea spirituală, învățate, la nivelul „anatomic”, dintr-o serie de texte, fie din Orient, fie din Occident. Același Charles Luk sau Lu Kuan Yu, cel care a îngrijit textul lucrării *Yoga lui Tao*, Alchimie și nemurire, îi avertizează pe practicanți că trebuie să depășească pe de-a-ntregul ideea de corp, întrucât rămânând legați de el ar fi nociv pentru dezvoltarea „opusului”. Rămâne fundamental ceea ce a scris René Guenon atunci când a recenzat prima ediție a *Tradiției ermetice*⁵ a lui Julius Evola: ceea ce nu se poate pierde din vedere și care stă la baza oricărei învățături inițiatice autentice, orice relizare demnă de acest nume este de ordine pur interioară, chiar fiind susceptibilă de repercursiuni spre exterior. Numai în interioritatea propriei ființe se pot găsi principiile și instrumentele necesare, deoarece interioritatea are în sine tot ceea ce duce la corespondența cu tot ceea ce există: *el-insanu ramzul-wujud*, „omul este simbolul Existenței universale”; și, dacă reușește să intre până în centrul ființei sale, ajunge astfel cunoștința totală, cu tot ceea ce ea implică: *man yaraḥ naḥsahu yaraḥ Rabbahu*, „cel care își cunoaște propriul Sine, îl cunoaște și pe propriul său Domn Dumnezeu, și cunoaște astfel toate lucrurile în suprema lor unitate a Principiului, în afara căruia nu este nimic care să poată avea cel mai mic grad de realitate”⁶.

Să plecăm în analiza noastră de la conceptele care ne sunt mai familiare. Sufletul, despre care am aflat(așa cum ne spune Platon în *Timaios* și Plotin în *Enneade*, este o entitate străină pe Pământ: exiliat după ce a coborât dintr-un Univers existent în afara spațiului și timpului în care procesul de „coborâre” corespunde alegoriei ebraico-creștine a „căderii” ce-și are originea în păcat, care este cauza „închiderii” sale în trupul omenesc). Acest

proces este unul reversibil. Datorită unei vocații sau a unei chemări, sufletul poate face cale întoarsă, detașându-se de starea în care era încorsetat. Atunci își dă seama că originea sa este dincolo de spațiu și timp, dincolo de creaturile vii și de lumea obiectelor, dincolo de imagini și simboluri. În acest fel tinde spre acumularea corporalului și începe să urce spre *Prima sa Origine*. Jamblichos, ne spune G de Turriss, a explicat astfel: Un principiu inerent sufletului este faptul că el este superior întregii Naturi: prin intermediul lui ne putem ridica deasupra ordinii și a sistemului întregii lumi. Atunci când sufletul se separă de toate naturile subordonate, își schimbă viața terestră pentru alta și abandonează ordinea inferioară a lucrurilor pentru a se instaura în mod indisolubil într-o ordine diferită”⁷.

Ideea de rotație, așa cum ne spune J.E. Cirlot⁸, este centrul tuturor doctrinelor care se ocupă de transcendență. Se găsește în simbolul medieval al *ROȚII* care este pus în evidență și de cuvântul Tarot, cel care implică jocul de cărți care este sinteza pictorică a învățaturii uneia din cele mai cunoscute școli tradiționale; în Roata transformărilor a doctrinei buddhiste; în ciclul zodiacal; în mitul Dioscurilor; și, în mod natural în Marea Operă a ermetiștilor

Summa misterului alchemic, concludă de Turriss, profundul său secret stă în explicarea acelei *coincidentia oppositorum*, care face legătura între „ceea ce este în Înalturi” cu „ceea ce este aici Jos”, de care a vorbit și Mircea Eliade. Conform textului din „*Tabula smaragdina*”, ce conține un text tradus din arabă în latină în 1250 și care reprezintă unul din documentele celebre ale scrierilor ermetice și atribuit aceluiași Hermes Trismegistul, în acest sens principiul triadic al analogiei care face posibilă corespondența dintre Microcosmos și Macrocosmos este următorul: 1) originea comună a celor două lumi; 2) influența lumii psihice asupra celei fizice; 3) influența lumii fizice asupra celei spirituale. Aceasta este o analogie care face legătura între *quod est superius* și *quod est inferius*, dar și relațiile dintre diversele fenomene ale lumii fizice. Consecința acestor fenomene este că acționând în „laboratorul” corpului nostru, este posibil să fie pus în mișcare procesul prin intermediu căruia sufletului i-a fost consimțit să înceapă mișcarea „marii roți” care, la sfârșit, va conduce la uniunea cu Totul.

În China celui de-al XIII-lea secol, alchimistul taoist Ko Chang-keng (cunoscut și cu numele Po Yu-chuan), a definit cele trei metode de alchimie esoterică. În prima, corpul are rolul elementului *plumb*, și inima pe acela de *mercur*; meditația ne furnizează „lichidul” necesar pentru realizarea *operei*, și scânteile inteligenței *focul* atât de necesar. Cu această metodă, scrie Ko Chang keng o gestație are nevoie în mod normal de zece luni, care se poate împlini însă într-o clipită”. Pentru alchimistul chinez la fel ca și pentru omologul său occidental există o evidentă analogie între naștere și fabricarea Elizirului de viață lungă sau Piatra Filosofală. În plus, relativele procese de creștere pot fi accelerate, întrucât, datorită analogiei om-univers, cele două nivele sunt echivalente, și lucrând la un determinat nivel pot fi obținute rezultate la nivelele corespondente. Practica alchimică taoistă, de fapt, operează asupra respirației și asupra stării psihice; putem vedea aici o analogie între aceste practici și și practica isihastă a Rugăciunii inimii.

Vom analiza în continuare raportul dintre alchimie și gnoză, pe baza textului lui Serge Hutin⁹,



Wolfgang Niebllich

Reading Fever (1989), obiect

și a bogatei bibliografii pusă la dispoziție de filosoful francez¹⁰. Studiul alchimiei depășește cu mult ceea ce putem noi prezenta aici, dar este imposibil să nu facem trimitere la interacțiunile dintre gnoza păgână și cea creștină și alchimia alexandrină.

Zosimo, ne spune S. Hutin, care ne trimite la Profeții legendari ai gnosticilor Egiptului, contemporanii săi, ne revelează scopul iluminării operațiilor și experimentelor alchimice:

„Cel care se uită într-o oglindă nu vede umbrele, ci ceea ce ele îl fac să înțeleagă, înțelegând realitatea prin aparențe false”.

Un urmaș modern al alchimiei tradiționale, René Alleau, ne prezintă scopul acestei arte oculte: „Eforturile neîncetate necesare elaborării *Marii Opere* par să fie destinate a produce, pe de o parte, *proiecția conștiinței într-o stare de trezie în planul unei treziri transraționale*, pe de alta, *înălțarea materie până la lumina focului, care constituie propria limită*”¹¹.

Sufletul omenesc, scrie S. Hutin, este prin esența sa o porțiune segmentată din Sufletul dumnezeiesc: această doctrină fundamentală a *gnozei* se regăsește în alchimie, care caută să obțină, cu scopul de a o contempla, întruparea Luminei dumnezeiești, a *Logos-ului*, în materia tenebroasă. În același moment în care ajunge lumina mântuirii, credinciosul *salvează* lumina făcută prizonieră de către tenebre: cele două procese, scrie S. Hutin, cel spiritual și cel posibil de atins, sunt în mod riguros paralele și complementare.¹²

Ar fi cu totul arbitrar, însă, explicarea apariției alchimiei legată de aceea a gnosticismului: este vorba aici de o întâlnire, de o convergență dintre cele două curente¹³, dar alchimia, al cărei scopuri corespund în mod efectiv aspirațiilor particulare de tip gnostic, care își are rădăcinile mult mai vechi decât „gnosticismul” primelor trei secole. Această știință, în același timp una sacerdotală și una artizanală, poate fi considerată ca o continuare (sau mai curând o transpoziție a vechilor mistere taumaturgice) a vechilor fierari și meșteri lucrători ai fierului din epoca preclasică.

Marea Operă alchemică, concludă S. Hutin, este în mod sigur o *gnoză* de un fel cu totul particular, deoarece este vorba de a obține în același timp iluminarea mântuitoare și o eliberare taumaturgică a Luminei dumnezeiești, dar în care se vede că lipsește cu totul pesimismul gnostic. Marea Operă este un proces asemănător aceluia al creației lumii; pentru adept, sau credincios în cazul *luminii taborice*, scopul alchimiei spirituale este acela de a opera asupra lumii sau a individului particular prin participarea la cele trei „împărății” o *răscumpărare*, cu ajutorul *Logos-ului* dumnezeiesc a ființei umane.

Alchimia, scrie Sayyed Hossein Nasr¹⁴, strâns legată de ermetismul și de tradiția ermetico-alchemică, care în perioada alexandrină și-a continuat evoluția până la apariția lumii moderne, care privea în mod esențial învățătura inițiativă expusă folosind simbolismul metalelor și al transmutării metalelor. Această operă a lui Julius Evola expune în mod sistematic, cu constante și numeroase referințe la izvoare, tradiția ermetico-alchemică conform acestui aspect esențial. Ea se distinge net de alte tentative ale interpretării alchimiei, ca aceea a lui Jung și a lui Silberer, deoarece nu este vorba de interpretări psihologice



Wolfgang Nieblich

La început a fost cuvântul (1989), obiect

sau psihanalitice, dar se consideră realități mai profunde, legate de învățămintele tradiționale și de concepția generală a lumii și a ființei omenesti pusă ca bază a doctrinelor esoterice și misterio-sofice occidentale, nu mai puțin decât cele orientale.

Alchimia este, deci, în realitate, o știință inițiativă expusă într-o travestire chimico-metallurgică; „substanțele” de care vorbeau textele sunt simboluri și principii ale entității umane sau ale naturii asumate *sub specie interioritatis* chiar și în aspectele sale hiperfizice. Operațiile se referă în mod esențial la transformările inițiatice ale ființei umane. *Aurul alchemic*, scrie S.H.Nasr, reprezintă ființa nemuritoare și invulnerabilă, gândită însă în aceeași termeni pe care-i conține teoria nemuririi condiționate: nu ca o realitate dată, ci ca ceva în mod excepțional posibil de realizat prin intermediul unui procedeu secret. În ultimă instanță ne găsim în fața unei cosmologii și a unui sistem special de simboluri și tehnici.

Așa cum am văzut alchimia este strâns legată de teurgie, care din punct de vedere etimologic vrea să spună operațiune divină, de la *Theos*, Dumnezeu și *ergon* operațiune, rit mistic, opusul conceptului de *anosiourgia*, empietate, adică theurgia este o *ieratike pragmateia*, o activitate sacră. Jamblichos, autorul faimoasei lucrări *De Mysteriis Aegyptiorum* care poate fi considerat adevăratul fondator al theurgiei¹⁵ a trăit într-un mediu și într-o epocă în care credințele și practicile magice exercitau o adevărată fascinație, asupra căruia ne vom concentra atenția în continuare.

Note

1 Cf. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia e ...Logica*, Garzanti Editore 1997, p. 324

2 *ibid* pp.14-15

3 Cf. Lu K'uan Yu (Charles Luk), *Lo Yoga del Tao*,

Alchimie și nemurire, Edițiile Mediterranee, Roma 1976, faimoasa ediție îngrijită de Julius Evola și care a fost una din ultimele opere pe care le-a îngrijit înainte de a muri. Autorul *Tradiției Ermetice*, J. Evola, a fost primul filosof italian care a abordat în mod amplu și organic interpretarea spirituală a Alchimiei contrapusă acelor teorii care vedeau în ea o simplă antemergătoare a chimiei.

4 G de Turrus, *Introduzione la Charles Luk, Yoga del Tao*, op. cit. p. 12

5 Julius Evola, *La Tradizione ermetica*, Ed. Mediterranee, Roma 1996 (2009)

6 *In voile d'Isis*, aprilie 1931; apoi în René Guenon, *Forme tradizionali e cicli cosmici*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974, pp. 99-105.

7 G de Turrus, op. cit. p. 10

8 Cf. *Dizionario dei simboli*, Milano Adelphi 2021

9 Hutin Serge, *Lo gnosticismo, Culti, Riti, Misteri*, Mondadori, Milano, p. 115

10 Alleau René, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Ed. de Minuit, Paris, 1953; M. Caron -S Hutin, *Les alchimistes*, Ed. Du Seuil, Paris 1959; M. Eliade, *Forgeron et alchimistes*, Flammarion, Paris 1956; Fulcanelli, *Le mystère de s cathédrales*, Omnium littéraire, Paris 1958

11 Alleau R, *Aspects de l'alchimie traditionnelle*, Ed. de Minuit, Paris, 1953, p. 134

12 Cf. S. Hutin, op. cit., p. 116

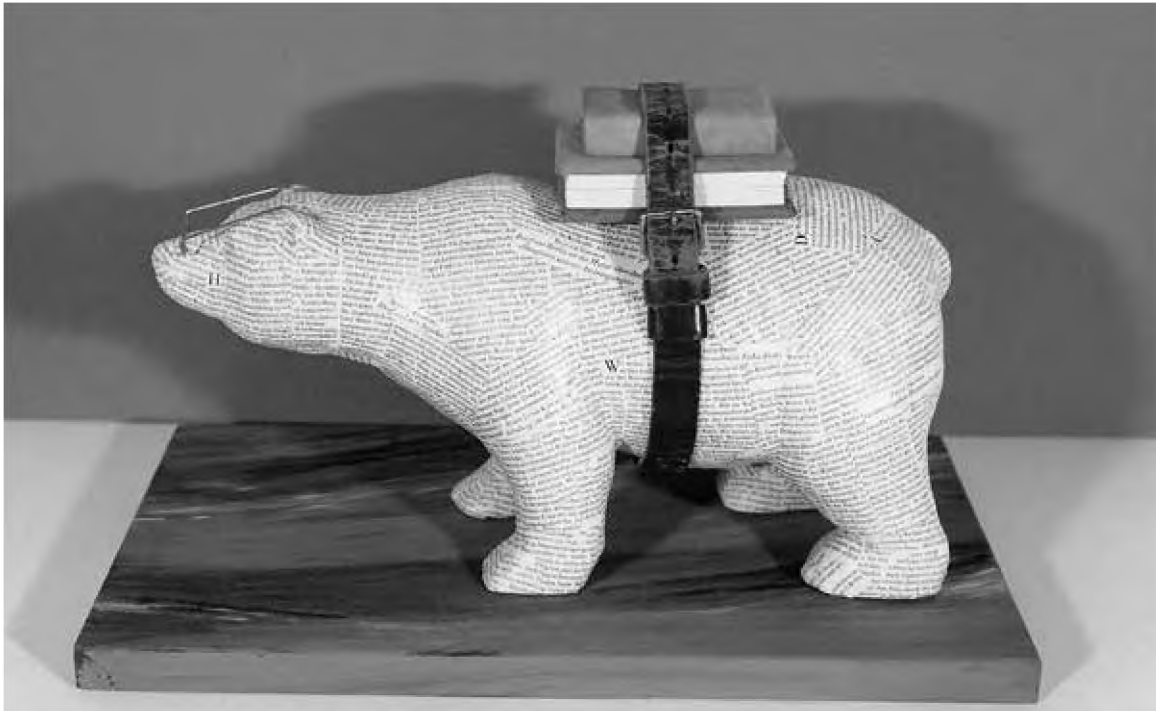
13 Fragmente din cărțile gnostice pierdute se regăsesc în literatura alchimică greacă și latină.

14 S.H Nasr, *Arta transformării spirituale interioare după Evola*, Introducere, *La tradizione ermetica*, Ed. Mediterranee, Roma 2009, pp.15-21

15 S. Eitrem, *La théurgie chez les neoplatoniciens et dans les papyrus magiques*, în *Symbolae Osloenses*, Fasc. XXII, 1942, p. 49 și urm. Printre studiile mai recente Carine van Lieffering, *La Théurgie, Des Oracles Chaldaïques à Proclus*, Centre International d'Etudes de la Religion Grecque Antique, Liège, 1999

Memento mori ca repetiție a finitudinii (I)

Nicolae Turcan



Wolfgang Nieblich

Lesebär (2005), obiect

Amenințarea morții uitate

A trăi înseamnă în mod cotidian a uita moartea, atitudine doar aparent asemănătoare unei reducții fenomenologice care, fără efort, ar pune între paranteze existența evenimentului funebru. Falsă reducție, căci nu urmărește în niciun fel punerea în lumină a fenomenului redus, așa cum se întâmplă în cazul reducției transcendental-fenomenologice husserliene. Dimpotrivă, intenționalitatea evită moartea și se orientează până la prizonierat către viață. Trăim de cele mai multe ori într-o ignoranță existențială echivalentul unei vieți fără moarte în această lume, din care doar suferința, ca finitudine experimentată în propriul trup sau în propriul suflet, ne scoate episodic. Moartea ne este în primă instanță pierdută, pe măsura pierderii noastre în lume. Fără avertizările suferinței, suntem întotdeauna prea tineri pentru a muri.

Moartea nu ne privește pe noi, spunea Epicur, pentru că atâta timp cât existăm noi nu există moartea, iar când vine moartea, noi nu mai existăm. Materialismul lui scinda întregul experienței umane într-o viață fără moarte și o moarte fără viață, în încercarea de a elimina frica de moarte cauzatoare de nefericire. Nenaturală, sfidând respirațiile noastre zilnice, moartea este ținută la distanță, atunci când nu e uitată, la cea mai mare distanță posibilă, adică la distanța posibilului însuși. Firește că aceasta este o falsă distanță pentru că poate fi parcursă și suspendată într-o clipă. Heidegger ne învață că, privită existențial, moartea devine „posibilitatea cea mai proprie, desprinsă de orice relație, de nedepășit, ci certă”.¹ Dar de câte ori se întâmplă, în moartea aproapei, ea frapează ordinea vieții și survine ca o stranietate radicală. Pentru că nu i se oferise nici loc, nici timp, fiind împinsă dincolo de orizontul viețuirii, ea vine de nicăieri și, chiar anunțată, vine de născând, având deci caracteristicile neantului.

Aneantizarea morții are cu ființa raporturi contradictorii și nicio trecere dialectică nu va submina radicala diferență dintre a fi și a nu fi. Definitivul morții este șocant și nenatural.

Descoperirea morții proprii – ca fiind mai mult decât orizontul artistic al vieții ce poate oferi măreție actelor și iubirilor noastre – prinde loc odată cu moartea aproapei. Orice analogie între moartea lui și moartea mea rămâne imperfectă, capturată fiind de fractura indepasibilă dintre ființă și ne-ființă. Reprezentarea analogică a morții mele are loc pe solul ferm al faptului de a fi încă viu, de aceea nu devine cu adevărat o experiență a morții proprii. De altfel, a reduce moartea la o experiență este o imposibilitate fenomenologică² și nu e impropriu să considerăm că nu experimentăm cu adevărat moartea nici în cazul celui alt: „Noi nu experimentăm în chip genuin faptul-de-a-muri al celorlalți, ci, în cel mai bun caz, noi suntem întotdeauna «doar alături de ei»”.³ „Nimeni nu-i poate lua altuia propriul fapt-de-a-muri.”⁴ Experimentăm în moartea celui iubit oroarea descompunerii cadavrului rămas, dar și indiferența lui absolută care frizează uneori o seninătate nepământeană; experimentăm suferința acută în fața pierderii și absenței definitive; experimentăm non-sensul⁵, în măsura în care „moartea nu poate fi dominată prin gândire”⁶. Contradicției ontologice dintre ființă și neant i se adaugă faptul existențial că este vorba nu de moarte în general, ci de moartea proprie. Acest detaliu dezvăluie angoasa în fața morții proprii, angoasă ce transferă moartea din relația abstractă ființă – neant într-un orizont existențial. „În moarte – scrie Levinas –, nu se face abstracție de ființă – ci de noi. // Moartea, prin felul în care se vestește ea, prin felul cum preocupă și înspăimântă și angoasează în moartea semenului, este o aneantizare care nu-și găsește locul în logica ființei și a neantului; o aneantizare care este un scandal și căreia nu vin să i se adauge noțiuni morale, ca aceea de responsabilitate, de pildă.”⁷

Fiindcă acum, în fața celui pierdut, amenințarea imbatibilului a devenit vizibilă, deodată cu pericolul în fața căruia nu se poate face nimic. „În moarte sunt expus violenței absolute, crimei în noapte.”⁸ Ca orice revelație, revelarea morții se face fără voința noastră. Este adevărat că putem reveni la uitare – și se întâmplă adeseori după travaliul doliului –, dar lumina întunecată a unui adevăr de care nu țineam seama continuă să pâlpaie în adâncul nostru. Suntem într-un război pe care nu l-am ales și pe care cu siguranță îl vom pierde, în fața unui inamic despre care nu știm absolut nimic, imprezibil și transcendent. Suntem la dispoziția iminenței, suntem „drumul cel mai scurt între viață și moarte”⁹. Ne-am născut pe câmpul de luptă și, fără speranța păcii, nu putem decât să ne exersăm viața într-un armistițiu. Putem reveni la divertisment și beție a trăirii, putem formula chiar o filosofie a râsului, în urma descoperirii morții¹⁰; dar nu putem face abstracție pentru totdeauna de certitudinea propriului sfârșit, de faptul că suntem „întru moarte” (*Sein zum Tode*)¹¹, că „Singurul viitor care este în mod necesar al meu este moartea mea.”¹² Cuvintele lui Hegel – că viața spiritului își câștigă adevărul tocmai prin locuirea în ruperea absolută, suportând moartea și păstrându-se totuși fără distrugere în ea¹³ – sunt valabile pentru un Dumnezeu-om, deci neconsolatoare în acest moment. Căci în cazul nostru, în moartea aproapei ne-a fost adresată declarația de război care nu dispare odată cu ignorarea ei. Absența definitivă a celui alt a descoperit prezența ineluctabilă a sfârșitului propriu care, posibilitate și certitudine deopotrivă, pune, între dorința pulsională a stingerii și angoasa viitorului adjudecat de moarte, întrebarea decisivă asupra sensului propriei vieți. Fie că se recunoaște, fie că nu, această întrebare angajează căutarea nemuririi.

Note

- 1 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, trad. Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2002, pp. 343 [258], § 52.
- 2 Emmanuel Lévinas, *Moartea și timpul*, text stabilit de Jacques Rolland, traducere, cuvânt înainte și note de Anca Măniuțiu, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1996, p. 29.
- 3 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, pp. 319 [239], § 47.
- 4 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, pp. 320 [240], § 47.
- 5 Emmanuel Lévinas, *Moartea și timpul*, p. 42.
- 6 Françoise Dastur, *Moartea: eseu despre finitudine*, trad. Sabin Borș, Humanitas, București, 2006, p. 9.
- 7 Emmanuel Lévinas, *Moartea și timpul*, p. 117.
- 8 Emmanuel Levinas, *Totalitate și infinit: eseu despre exterioritate*, trad. Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoș, Polirom, Iași, 1999, p. 206.
- 9 Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, Humanitas, București, 1991, p. 77.
- 10 O asemenea filosofie se poate găsi în Françoise Dastur, *Moartea: eseu despre finitudine*.
- 11 Ființa întru moarte este discutată de Heidegger în Martin Heidegger, *Ființă și timp*, pp. 315–354, § 46–§ 53.
- 12 Jean-Yves Lacoste, *Timpul – o fenomenologie teologică*, trad. Maria Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2005, p. 35.
- 13 G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului (Cogito)*, trad. Virgil Bogdan, IRI, București, 2000, p. 26 [34].

Imaginativul - cheie de boltă

Andrei Marga

O dată cu scientizarea activităților, globalizarea, digitalizarea și nanoștiințele, viața oamenilor a luat-o pe căi prea puțin anticipate. Unele zguduie mai departe siguranțele, încât s-a intrat din plin în „societatea nesigură” (A. Marga, *Societatea nesigură*, Niculescu, București, 2016). Pericolele sunt la tot pasul – înșelarea și autoînșelarea, pandemiile, infodemiile și armele sofisticate sunt în preajmă.

Nevoia de înțelegere mai profundă a lumii este astfel și mai acut resimțită. Ca urmare, în filosofie s-a întărit nevoia de inițiativă și reconstrucție conceptuală.

Se observă ușor că pretenții de cunoaștere reduse – de pildă, științe experimentale mimetice, istorie propagandistică, economie de descurcare, sociologie a sondajelor, discipline doar terapeutice, filosofie de comentariu, religie de ritual și artă de divertisment – și absența de abordări cuprinzătoare, cu ipoteze și idei noi, nu rezolvă ceva. Reluarea proiectelor de care sunt legate la origine cunoașterea, de fapt științele, filosofia, artele, teologia, devine pe zi ce trece imperativă.

Trecerea de la comentariu la conceptualizare proprie este rară în filosofia ultimelor decenii de la noi. Se vede ușor în publicații. Mulți nu au vederi proprii, ci prezintă un fel de rapoarte de lectură sau de activitate sau exprimă doar adeziuni la ceea ce are trecere curentă. Semne ale unui conformism ce nu duce nicăieri!

În acest context este cu atât mai de salutat faptul că apar intelectuali care nu numai că citesc, nu doar că traduc, nu doar că fac comentarii, dar își asumă inițiativa construcției. Mircea Arman este unul dintre ei. El vine din studii de

filologie, drept și filosofie, după un coautorat la prima traducere a scrierii fundamentale a lui Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), în românește. Odată cu volumul *Eseu asupra structurii imaginativului uman* (Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2020), el caută să profileze o conceptualizare proprie.

Proiectul lui Mircea Arman este ambițios. Autorul vrea să iasă din părăstică din jur și din simpla grafie a ideilor, propunându-și, cum o și spune, să lămurească natura însăși a culturii (filosofie, poezie, artă, morală, religie, știință). Evenimentul care îi pune în mișcare reflecția este provocarea dinspre crearea tot mai sesizabilă, de către oameni, de lumi posibile – în cultura de până la noi, aceste lumi erau arta, științele, filosofia, teologia, acum, în zilele noastre, la acestea adăugându-se lumea informaticii. El vrea să lămurească raportarea umană la lume ocolind, însă, „școlile filosofice existente” (p.5).

Optica proprie lui Mircea Arman este axată pe distincția dintre „imaginar” (așadar ficțiune, care ar fi orizontul interpretărilor concurente) și „capacitate imaginativă”, în care s-ar păstra „adevărul ca veridicitate” (p.6). Teza sa este că în vreme ce „imagarul este facultate a reveriei și halucinatoriului”, celălalt, „imaginativul, este facultatea umană capabilă de a crea opera de artă dar și lumea ca atare dintr-o perspectivă a raționalității implicite. Dar această capacitate imaginativă este mai mult decât atât. Ea este facultatea specifică omului, și numai lui, de a crea lumi posibile al căror sens rațional este atât explicit cât și implicit. Această capacitate este responsabilă de valorizarea și aducerea la înțelegere a realității

dar și de poezia acesteia. Tot această capacitate, specifică omului și numai lui, este responsabilă de înțelegerea și situarea opozitivă față de lume, dar și de absolut tot ceea ce a creat vreodată omul, de la opera de artă la descoperirea științifică și dezvoltarea tehnică. Omul schimbă lumea, o făurește, îi dă valoare doar datorită acestei capacități unice imaginative care face posibilă lumea ca lume” (p.7). Această distincție Mircea Arman o duce cât poate de departe.

O duce, bunăoară, spre o „structură explicativă a fenomenelor spirituale”. El nu vrea să abordeze doar „istoria ideilor”, ci „epoca în ansamblu, ca tot structurat în imaginativul poetic specific grecesc” (p.73). O duce, de asemenea, în terenul discuției despre cugetarea conceptualizantă, dar și despre poezie, pe care o și socotește culminația manifestării intelectuale, din care pleacă schimbările.

Pe traseul scrierii sale Mircea Arman concentrează lecturi și energii într-o abordare a adevărului. Despre această abordare spune intempestiv că „lipsește cu desăvârșire bibliografia” (p.6) – ceea ce nu este ușor de argumentat, decât dacă nu vrei să treci dincoace de distincțiile lui Kant, Hegel și Heidegger. Aceasta poate fi oprită, dar nu argument. La a da noi lămuriri ale adevărului s-a lucrat de fapt enorm – și se lucrează și în zilele noastre, când se acuză trecerea la „lumea postadevărului”.

Ca să nu evit explicitarea din partea mea, afirm că Mircea Arman revine la poziția idealismului german – aceea a căutării în sfera conștiinței a celui necondiționat ce condiționează ceea ce este. Pasul este autentic și important. De altfel, azi filosofia universală revine la idealismul german – cu impresionantele cercetări ale lui Robert Brandom și Robert Pippin – încât Mircea Arman este pe o direcție ce dă roade. El intuiește pe bună dreptate că descrierile lumii nu mai pot fi nicidecum acelea ale materialismului sau vitalismului secolului al XIX-lea, căci există o dependență și a celei mai obiective imagini a lumii, cum este cea a științei, de subiectul cunoscător. Mircea Arman vrea să treacă, însă, undeva dincolo de „conștiința de sine”, care este cheia la Kant, Fichte, Hegel, cel puțin, luând „capacitatea imaginativă” ca și cheie de boltă a construcției culturii și, de fapt, a lumii în care trăim.

În fapt, pentru a face limpede acest aspect, este de observat că în filosofia derulată de la Hegel încoace s-au petrecut două mari schimbări încurajate de științele și de istoria perioadei. Prima a fost o sesizare a condiționării cunoașterii – nu doar dinspre „apercepția transcendentă”, cum spunea Kant, sau dinspre „Eu”, cum spunea Fichte, și nici doar dinspre mișcarea „spiritului universal”, cum spunea Hegel, ci de mult mai mult. Bunăoară, Charles Peirce ne-a arătat în tradiția idealismului german dependența de „regulile de raționare”, iar Husserl de „intenționalitatea conștiinței”. A doua schimbare a fost „detranscendentalizarea” tabloului realității – odată cu Nietzsche, care a adus în explicație „voința”, și Wittgenstein, care a văzut nu în „conștiință”, ci în „jocurile de limbaj” condiționarea ultimă a cunoașterii și vieții oamenilor. Cu *Eseu asupra structurii imaginativului uman* Mircea Arman aparține primei schimbări, dar lasă să se resimtă nevoia celei de a doua. Să detaliem.

Mircea Arman vorbește de „imaginativul poetic aprioric”, de „imaginativul poetic rațional” și de „imaginativul aprioric rațional” (p.15). Termenii au aceeași referință. El își asumă explicit



Wolfgang Nieblich

Nomenclatură (1992), obiect

diagnoza heideggeriană a stării lumii și scrie că „temerea heideggeriană relativă la înstăpânirea tehnicii planetare și tendința distrugătoare a gândirii calculatoare asupra a ceea ce înseamnă omul în originalitatea sa pare să dobândească o consistență din ce în ce mai sporită” (p.148-149). „Lumea modernă” a creat, ducând departe „abstracțiunea logică”, acel „imaginativ informațional” (p.161) cu care ne confruntăm azi.

Ce înțelege Mircea Arman de fapt prin „imaginativ”, pe care-l propune drept cheie de boltă a construcției sale? În opinia sa, nu ar putea fi explicată altfel această creare de lumi posibile, exuberantă astăzi, când unii vorbesc amenințător de ceva prometeic, precum „resetarea lumii”, fără a admite că există un „mecanism de re-creație imaginativă și de analiză rațională, comun oamenilor și disciplinelor, ce țin de percepția originară a timpului și spațiului care este comună speciei umane și aparținând ei și numai ei” (p.16). Mircea Arman postulează în *Eseu asupra structurii imaginativului uman* că există o „capacitate imaginativă a omului”, mai profundă decât „imaginația”, care implică „acea capacitate specifică numai omului de a crea lumi posibile” (p.160), uneori creație ex nihilo (p.17). Pe bază de cercetări de istorie culturală și după o analiză informată remarcabil, Mircea Arman trage concluzia că există un „imaginativ colectiv” (p.68), încât scrie: „Evoluția unei mentalități, a unei culturi, nu poate fi surprinsă de vreo formulă, fie ea filosofică, istorică, sau de altă natură decât prin teoria imaginativului poietic, cel care crează, valorizează și întemeiază o lume și o cultură și o civilizație” (p.68). Cu încă un pas pe scara generalizării, el susține că „peste tot și ca regulă generală, atât gândirea filosofică cât și organizarea socială, corpul de legi, organizarea militară, economică, și cam tot ce ține de existența umană își au, ca și în cazul vechilor greci, originea și continuitatea în imaginativul unui popor sau grupuri de popoare” (p.69). Nu dispar astfel personalizările din creație, dar „fiecare filosof și-a construit un concept al adevărului în funcție de propria raportare la lume și cunoaștere, fiecare cercetător al științelor naturii a dus observațiile sale sistematice la nivelul la care i-a permis imaginativul colectiv și, repetă „epoca, cunoștințele și perceperea timpului specifice fiecărei epoci. Fără aceste aspecte, imaginativul, care este o structură universală dar goală de conținut la momentul inițial, cel al nașterii, nu poate deveni productiv și nu poate re-crea lumile posibile raționale pe care le trăiește fiecare subiect în parte relativ la valorile timpului său. Doar creatorii și marii descoperitori reușesc să se desprindă și să creeze viitoare lumi imaginative posibile care se traduc în dezvoltarea ulterioară a artei, a gândirii de tip filosofic sau a științei” (p.147).

Câteva susțineri, în continuare, mi se par, de asemenea, caracteristice. Diferențele dintre oameni pe scara istoriei nu sunt de capacitate, ci de „conținut al structurii imaginative” (p.157), dependent mai departe de „percepția diferită a timpului și spațiului” (p.162). Azi am fi sub un „imaginativ informațional” (p.150), care „tinde să ocupe și să corupă conținutul așa-zisului imaginativ natural iar apoi să-l înlocuiască” (p.151). În sfârșit, „imaginativul ca structură apriorică originară este structura apriorică fundamentală a intelectului uman, locul de unde apar elementele intuițiilor sensibile pure, ale categoriilor, și apoi ale judecăților, rațiunii, etc. În acest sens imaginativul are caracter poietic” (p.164).



Wolfgang Nieblich Natură moartă (1995), sculptură

Mircea Arman caută să contureze teoria sa a imaginativului prin raportare la câteva repere filosofice recunoscute. Ar fi acum cazul să gândim ceea ce grecii nu au dus până la capăt – o sesizare a adevărului ca *aletheia*, dar și neexploatarea acesteia, căci, începând cu Platon, s-au despărțit de fapt de posibilitățile deschise de *aletheia*. „Omul nu se mai gândește pe sine ci se îndreaptă în afara lui, neînțelegând faptul că realitatea există doar prin re-creația subiectivă, în mentis, re-creație care stabilește relația, adică ființa ființării, respectiv lumea. În afara capacității imaginative recreative, lumea nu ar fi decât o îngrămădire haotică de lucruri” (p.9-10). Grecii și apoi europenii ar fi pierdut 2500 de ani pe o cale rătăcită în care „s-au aplecat asupra lucrului”, și nu a „capacității imaginative”. Apoi, Mircea Arman îl ia în sprijin pe Aristotel, cu teoria trecerii de la posibilitatea act, prin intermediul *noesis*, în care gândirea și realitatea se contopesc. Dar se desparte de Stagirit din momentul în care acesta apelează la primul motor de origine divină. Nici la Kant nu s-ar fi reușit să se ajungă la „imaginativ ca facultate esențială a omului” (p.13). Dar noile tehnologii - telefoane mobile, submarinele, computerele etc. - exced imaginativul generalizat de Kant. „Imaginativul poietic aprioric” este propunerea lui Mircea Arman pe locul „sintezei transcendente” (p.14). Teza sa sună simplu: „poieza lumii vine de la imaginativul aprioric care este fundamental transcendental, care nu are nevoie, pentru a se determina pe sine, de concepte goale de sens precum ființa -în-sine sau lucrul-în-sine” (p.14).

Este evident că Mircea Arman assemblează în „imaginativul poietic aprioric” ceea ce Kant separa – „sensibilitatea, simțul intern, categoriile, judecățile și rațiunea” (p.15). Hegel ar avea dreptate să pună în față „rațiunea”, dar ar fi greșit reducând-o la o facultate reglatoare a intelectului. Pentru Mircea Arman „rațiunea este facultate constitutivă, așa cum spațiul și timpul nu sunt determinații ale empiricului, ci tot o construcție a imaginativului poietic, care el însuși creează lumi posibile raționale” (p.14). Teza sa aici este că „orice proiecție a lumii, filosofică, poietică, științifică, are ca fundament imaginativul poietic rațional, cel care creează lumii posibile raționale” (p.15).

Ca să nu ocolesc evaluarea mea ca cititor, aș observa că se pun o seamă de întrebări în

marginea *Eseului asupra structurii imaginativului uman*. De pildă, este imaginativul un aspect, desigur important, al altor procese sau este substanțial? Cum se pune în mișcare imaginativul poietic rațional? Este el mereu poietic? Este el mereu rațional? În definitiv, este el simplu imaginativ, sau rezultat al altor procese? Fiind de natura cunoașterii, cum se desparte de imaginativul halucinatoriu, de altfel respins explicit? Ca viziune personală, nu ascund faptul că urmăresc să captez cunoașterea și realitatea ca tablou condiționat de prestații ale subiectului, că văd la un nivel mai adânc decât teoria, și o condiționare a acesteia, „viziunea” (A.Marga, *Ordinea viitoare a lumii*, Niculescu, București, 2017). În rest, ancorrez „viziunea” în „reproducerea culturală a vieții”, deci reproducere culturală, ce are mereu probleme de rezolvat și le rezolvă prin „acțiuni”, diferite după organizarea lor, și tipuri de „cunoștințe”, diferite în fond după criteriile de testare, care sunt deopotrivă dintr-o listă nefinită (A. Marga, *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filosofică*, Compania, București, 2017). Aceste probleme duc la adevăr, dar nu doar la adevăr. Eu le văd ca ducând, dacă este să discutăm de valori, la adevăr, dreptate, libertate sau, altfel spus, la o căutare a adevărului, a relațiilor echitabile și a cunoașterii, înăuntrul unei orientări în lume.

Mircea Arman construiește precumpănitor din materiale ale istoriei filosofiei antice și moderne, luate împreună cu inițiativa lui Heidegger de revenire la *aletheia* grecilor antici pentru un concept mai profund al adevărului. Ar fi cazul, aceasta este teza sa, să revenim de la adevăr ca redare a faptelor, la adevăr ca dezvăluire a ceea ce implică pentru ființă și ființarea umană. Heidegger este invocat ca punct de sprijin în depășirea filosofiei grecești, și, mult mai mult, în depășirea „filosofiei occidentale”, în această terminologie, de fapt europene. Acea „luminare (Lichtung)”, ca „loc privilegiat în care adevărul ființei apare ca manifest” (p.180), este metafora conducătoare.

În *Eseu asupra structurii imaginativului uman* Mircea Arman argumentează că „adevărul ca veridicitate” ne-ar scoate dintr-o „înțelegere greșită a adevărului” (p.8), care s-ar perpetua de la Aristotel încoace, pe care Toma d'Aquino a consacrat-o – „adequatio rei ad intellectus”. Mergând pe această concepere a adevărului, cultura europeană ar opera cu „un concept arbitrar, totalitar, unilateral al adevărului”, pe care-l reduce la „adecvarea intelectului la lucru, la factualitatea și reitatea disponibilă. Adevărul trebuie gândit însă în temeiul a ceea ce este adevărat” (p.8-9). Reperul pe care Mircea Armanși-l ia este *aletheia* din tradiția greacă, prin intermediul argumentării lui Heidegger: nu trebuie să ne întoarcem la greci, dar este cazul să observăm că în *aletheia* grecii au avut o posibilitate de a gândi adevărul, pe care au ratat-o.

Relația pe care o întreține cu gândirea lui Heidegger nu este la Mircea Arman simplă. El preia cunoscuta idee a lui Heidegger, după care *rephysisul*, timpul, ființa sunt la greci reciproc implicate (p.71), dar spune că *aletheia* este nu numai „scoateră din ascundere”, ci și pliere a realității la intelect (p.114). „Prin urmare sensul «scoaterii din ascundere» a adevărului nu este libertatea, ca ultim temei, ci eliberarea (*eleutheria*) ca proces al educației (*paideia*)” (p.116). Heidegger este astfel și corectat cu sprijinul celui care i s-a opus în interpretarea filosofiei antice grecești, Paul Friedländer, care a atras atenția

că pe *aletheia* o găsim mai devreme de Platon, la Hesiod și Homer, și semnifică „scoatere din uitare”. În fapt, Anton Dumitriu, cu scrierea *Aletheia*, mediază trecerea la Mircea Arman (p.236 și um.) la conceperea *aletheia* ca „scoatere din ascundere” și, în același timp, ca „scoatere din uitare”.

În *Eseu asupra structurii imaginativului uman* se fac mulți pași proprii lui Mircea Arman, care merită luați în seamă, deși ei îi pot provoca pe istoricii filosofiei perioadei. El îl contrazice pe Hegel - filosofia ar începe cu Hesiod și Homer, nu cu Thales (p.75), iar grecii ar fi de fapt un sfârșit, nu un început (p.239). Personal, ca și contemporanist, însă, sunt de acord cu respingerea opiniei lui Bertrand Russel, care nu a avut răbdarea de a cerceta contextul, ci s-a limitat să aplice, în evaluări istorice, optici ale filosofiei sale (p.129). Ca și Karl Popper, adaug eu - care l-a comentat pe Hegel fără a-l citi (ceea ce mai nou începe să se observe de cititori și la noi!).

Mircea Arman este preocupat, firește, să găsească probe istorico-filosofice pentru teza sa specifică. Bunăoară, el consideră că „materialul pe care poezii și filosofi greci - inclusiv Platon și Aristotel - îl foloseau pentru a putea gândi existența nu era unul fizic în sens pur, ci unul al conștiinței pure, al intelectului activ, al imaginativului poietic, la care au acces doar poezii, prin acea mania divină, abia apoi intelectul pasiv, dianoetic, fiind chemat la conceptualizare și sistem” (p.79). Oracolul din Delphi, cu celebra deviză „Cunoaște-te pe tine însuși” o socotește cheia - chiar cheia de boltă. Poezii îi consideră, conform conceptului, drept cei care puneau pe primul plan omul în relația sa cu sfera mai înaltă, cu divinitatea (p.89), cu *aletheia*.

În construcția din *Eseu asupra structurii imaginativului uman* este deosebit de inspirat apelul la poezii, care au reflectat asupra condiției poeziei și au scos-o din discreditare. Mircea Arman se opune lui Platon, care a redus poezia la transă (cum este în dialogul *Ion*), și, mai departe, acelor

esteticieni care au rămas la privirea poeziei ca ceva străin de gândire, încât au încurajat indirect poezii străine de poezie. El se opune manifest conceperii poeziei drept un fel de artific (stare mobidă, reverie goală, fapt cotidian, ceva futil)! Linia pe care el o îmbrățișează pleacă de la Dante, care a văzut în poezie „altceva decât falsitate plăcută sau educație teologico-morală” (p.253), trece prin Hölderlin, care este „cântărețul Zeului dispărut, al ființei ca absență” (p.264), și atinge un vârf la Rilke, poetul aceluși „timp al lumii intrat în sărăcia sa extremă” (p.279), în care „se păstrează rostirea și gândirea autentică” (p.285). Mircea Arman invocă în sprijin esteticieni care au luat în serios poezia - de la Balthasar Gracian, care respinge „ingeniul” ca ceva steril și cere poeziei „bun gust”, trecând prin Locke, care vrea în poezie „judecată”, prin Leibniz, care și-a dat seama că poezie este mai mult decât „idei clare și distincte”, prin Alexander Baumgarten care leagă poezia de „imaginație”, „simț” și „gust”, prin Vico, care vede în poezie „istoria ideală a spiritului”, la Herder, care consideră „limbajul înțelegerea sufletului cu el însuși”. Cursul poeziei și al esteicii este luat de Mircea Arman ca argument al construcției sale care pune „imaginativul” drept cheie de boltă a lumii. Poezia este culminație, fiind „recuperare a anamnesisului” (p.250) într-o incursiune în sfera divină.

Filosofia generală din *Eseu asupra structurii imaginativului uman* este, voit, transcendențialismul. Mircea Arman scrie că, „în ce privește structura primordială a elementului imaginativ, acesta este un apriorism” (p.148). Structura, completează el, ține de „transcendentalitate nu de transcendență, de capacitate creatoare a subiectului și nu de observație” (p.197). Desigur că determinări mai multe vor trebui făcute pentru a lămurii transcendențialismul acestor aserțiuni.

Mircea Arman nu ezită să formuleze, cu premisele de mai sus, reflecții asupra științelor într-o epocă de expansiune a acestora. El

susține că „oricât am dori și oricât ne-am strădui, în lipsa unei structuri de tip imaginativ structurat pe o direcție clar stabilită, nu vom putea recunoaște sau măsura o stare a materiei la un anumit T1 cât timp nu avem dinainte structurată la nivelul imaginativ posibilitatea realității (unei molecule) pe care nu am mai văzut-o” (p.197). În alte cuvinte, nu avem acces la realități pe care cadrul nostru imaginativ nu le face posibile. Abia o preluare a „ființei” face posibilă cunoașterea factuală. De aceea „adevărul nu este un concept care să aparțină ramurilor științei ci, mai mult, unul aparținător filosofiei” (p.179). Mircea Arman și spune că, de exemplu, combaterea pandemiei actuale bate pasul pe loc cât timp imaginativul nu este pus în mișcare. Nu poate fi soluție durabilă fără alt mod de a gândi filosofic.

Acest mod Mircea Arman îl leagă de valoarea „adevărului” (p.187). În *Eseu asupra structurii imaginativului uman* „conceptul de adevăr va vertebra întreaga cercetare pe care o întreprindem asupra imaginativului poietic grecesc și european, iar o re poziționare a acestei noțiuni în arealul mentalității și culturii europene pe parcursul întregii ei desfășurări și chiar în cea mai apropiată contemporaneitate este însuși scopul metafizicii” (p.91). Mai departe, el respinge studiul principiilor prime, ca fiind parte interpolată a *Metafizicii* lui Aristotel (p.122), și concentrează metafizica asupra surprinderii ființei însăși. Rămâne o întrebare, dacă această îngustare a filosofiei, prin reducere la căutarea adevărului, în epoca, totuși, a marilor opere de pragmatică a comunicării, nu va fi un ecran pus între construcția lui și ființă. Sau, altfel, formulat, dacă o ontologie a poeziei, ce pare să fie unul din scopurile sale, va fi suportul suficient pentru a capta în termeni ființa.



Expansiunea fecundă a rozacrucianismului

Vasile Zecheru

Febra Roza-Cruce din anii 1614-1616 odată stinsă, Francmasoneria speculativă născândă primește esențialul din moștenirea precedentei și își fortifică propriile sale doctrine și ritualuri. Această Francmasonerie în gestație, într-o Anglie a lui Cromwell unde fac pui tot felul de cluburi, este irigată de curentele mistice în care supraviețuiește aportul primei Roza-Cruce. (Ligou, p. 923)

În arhipelagul britanic, secolul al XVII-lea a debutat indecis și oarecum lipsit de vigoare sub aspect ezoteric; mai apoi, lumea aceea cvasi-izolată se va sincroniza cu lumea continentală, va intra în vâltoarea rozacruciană și totul va deveni, în cele din urmă, o rodnică și viguroasă feroare ce a cuprins, treptat, majoritatea cercurilor cu preocupări misterioase din acele timpuri; rând pe rând alchimiștii, adepții cabalei și masonii operativi vor fi prinși în acest mirific athanor, vor interacționa împrumutând unii de la alții și vor produce, în final, o construcție inedită cu justificate pretenții inițiatice marcând nu doar istoria Angliei și a Europei, ci însăși istoria omenirii. Această uriașă angajare a germinat benefic inclusiv în universul restrâns al celor care aveau aplecare către cercetarea experimentală, al savanților, teologilor și filozofilor vremii conduși, în munca lor, de principiul căutării adevărului și al stabilirii unor raporturi certe între efectul constat și cauza producerii acestuia.

Procesul pe care tocmai l-am sugerat, în linii foarte generale, s-a derulat în paralel cu marile prefaceri din veacul rațiunii triumfătoare; revoluția engleză finalizată prin eradicarea absolutismului monarhic și înlocuirea acestui model statal cu unul parlamentar și constituțional (1640-1649), proclamarea *Commonwelth*-ului

(1649) și a protectoratului de către Cromwell (1653-1658), revolta scoțienilor și irlandezilor împotriva dominației engleze (1649-1650), restaurația Stuartilor (1660-1688), incendiul devastator din 1666 care a distrus Londra din temelii, înființarea *Royal Society* de către Carol al II-lea, revoluția glorioasă finalizată prin instaurarea dinastiei de Orania și a primului stat de drept (1688) și, apoi, adoptarea Declarației drepturilor (1689) sunt doar câteva dintre reperele majore care au marcat istoria Angliei în secolul de referință. În vâltoarea acestor evenimente, un cercetător atent va distinge însă și un altfel de fir călăuzitor, acela al fondării unei elite autentice care să conducă destinele națiunii după precepte științifice și în deplină armonie cu ordinea universală întrezărită prin raționament geometric.

În acest context, concluziile studiilor de mai târziu susțin ipoteza generală potrivit căreia mișcarea rozacruciană ar fi fost cea care a declanșat tot acel elan animant ce a condus, în cele din urmă, la fondarea *Royal Society* și, în substrat, la edificarea masoneriei speculative ca formă tradițional-inițiativă destinată să asigure construirea Templului ideal al umanității. Așa cum se știe, curentul rozacrucian s-a revelat odată cu publicarea celor trei manifeste; cu toate acestea, sunt semne că anumite acțiuni pot fi circumscrise mișcării rozacruciene cu mult înainte de anul 1614 când a apărut primul dintre manifeste – *Fama fraternitatis*. Așa de pildă, se pot identifica în istoriografie numeroase referiri la o asociație alchimică (*Militia Crucifera Evangelica*), fondată de către un anume Studion la Nürenberg, ale cărei teorii și precepte proto-rozacruciene sunt adunate într-o lucrare din anul 1604, intitulată *Naometria*, ce se dorea a fi apocaliptică și profetică, deopotrivă. (Yates, pp. 49-51; Hutin, pp. 56-68) În această serie apar, de asemenea, și

alte cărți care, în timp, vor fi catalogate ca fiind utopice, fanteziste, dar și cu un vădit spirit vizionar și reformator; dintre acestea amintim: *De optimo statu rei publicae deque nova Utopia* (pe scurt, *Utopia*)¹, *Civitas solis*², *Descrierea vestitului regat al Macariei*³, *Noua Atlantidă* baconiană, *Amfiteatrul eternei înțelepciunii*⁴ etc.

Pentru a se înțelege mai bine în ce a constat ceea ce numim aici feroarea ezoterică britanică, vom prezenta succint, în continuare, pe câțiva dintre principalii protagoniștii ai acelor evenimente, între care: John Dee (1527-1608/9), Comenius – Jan Amos Komenský (1592-1670), John Dury (1596-1680), Samuel Hartlib (1600-1662), Robert Moray (1609-1673), John Wilkins (1614-1672), Elias Ashmole (1617-1692), Thomas Vaughan (1621-1666), Robert Boyle (1627-1691). Toți cei menționați mai sus par a fi avut un țel comun în acțiunea lor concertată de a se constitui într-o elită conștientă de construcția ideală pe care urma s-o desăvârșească, treptat, în plan social, întru propășirea omenirii și deplina înflorire a ființei umane.

John Dee, primul menționat în lista noastră *ad-hoc*, a fost unul dintre cei mai mari învățați din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Dee excela în matematici superioare, astronomie și tehnici de navigație marină; ca o recunoaștere a meritelor sale, înainte de a împlini vârsta de douăzeci de ani, este invitat să fie profesor la Universitatea din Paris; mai apoi este chemat ca sfetnic al reginei Elizabeta I și, în această calitate, va cultiva o intensă relaționare cu oamenii de stat contemporani lui. În paralel însă, cu toate aceste preocupări, istoriografia ni-l prezintă pe John Dee ca fiind profund implicat în alchimie, astrologie tradițională și ritualuri magice; mai mult decât atât, el este prezentat într-un straniu duet mediumnic împreună cu un anume Edward Kelly cu care va călători prin Europa, timp în care cei doi vor exercita o influență notabilă asupra grupărilor preocupate de ocultism din Germania și Cehia. Există indicii că însuși Johannes Valentin Andreae, presupusul autor al manuscriselor rozacruciene, ar fi fost inspirat de către savantul englez care, în plan politic, acționa ferm pentru constituirea unei alianțe protestante anticatolice. (Alexandrian, pp. 315-320; Yates, pp. 44-55; Waite, pp. 177-182)

Cel de-al doilea personaj, Comenius a fost un distins filozof, istoric și teolog al epocii sale; există unele referiri privind calitatea sa de membru al organizației secrete *Frații moravi*. Dată fiind prodigioasa lui opera, Comenius este considerat a fi părintele pedagogiei moderne. În anul 1641, Comenius va publica lucrarea *Via lucis* (Calea luminii) prin care prefigura un amplu program de reformă universală având în centrul său înființarea unui organism al elitei savanților lumii. În cartea sa, Comenius proclamă cu solemnitate: *Trebuie înființat un Colegiu, o asociație sacră, devotată binelui general al omenirii și consolidată prin anume legi și reguli, iar răspândirea luminii are mare nevoie de un limbaj universal înțeles de toată lumea. Învățații noului Ordin se vor dedica acestei probleme și, în felul acesta, lumina Evangheliei, ca și lumina învățaturii se vor răspândi în întreaga lume.* (Yates, pp. 197-198)

Urmează, în continuare, John Dury, un remarcabil intelectual scoțian care s-a distins prin efortul său relarcabil de a uni calvinismul și luteranismul; Dury a călătorit în Germania și Țările de Jos și a întâlnit, în peregrinările sale, numeroși intelectuali cu preocupări științifice dar și



Wolfgang Nieblich

Stones (2002), obiect

teologi, alchimiști și rozacruțieni cu influență în acei ani. S-a consemnat, de asemenea, că în anul 1635, pastorul protestant John Dury ar fi avut o întâlnire cu René Descartes, întâlnire care, însă, nu a fost încununată de rezultate notabile.

Samuel Hartlib a rămas în istorie ca fiind un spirit enciclopedic remarcabil; poliglot de largă cuprindere și cu o capacitate intelectuală de excepție, Hartlib contribuie cu o fabuloasă expertiză în numeroase domenii de activitate, foarte diferite, de altfel, cum ar fi medicina, politica, educația etc. În plus, protagonistul nostru relevă un portofoliu relațional deosebit de extins, precum și capacități înnăscute de negociator. Ca semn al înaltelor sale preocupări, Hartlib proiectaseră, între altele, un sistem universal care să stocheze întreaga cunoaștere de la acea vreme și care să facă posibilă accesarea cunoștințelor, datelor și informațiilor de către cei interesați în progresul și prosperitatea umanității.

Comenius, Dury și Hartlib – *cei trei străini* care avuseseră strânse legături cu J. V. Andreea – alcătuiesc, la Haga, un grup redutabil în ceea ce privește propagarea doctrinei rozacruțiene în Germania și Țările de Jos. După de se stabilesc în Anglia, cei trei lucrează intens la proiectul utopic rozacruțian pe care-l concepuseră și reușesc să atragă în sfera lor de influență numeroși intelectuali englezi fascinați de generozitatea demersului și de ineditul scopurilor.

Celor menționați mai sus li se alătură Robert Moray, un militar de carieră ajuns diplomat, magistrat și om de stat apreciat de către regii Angliei dar și de cardinalii Richelieu și Mazarin care conduceau destinele Franței la acea vreme. Moray a avut un rol determinant în ceea ce privește înființarea *Royal Society* la 28 noiembrie 1660; el a fost, totodată, unul dintre fondatorii francmasoneriei speculative în Anglia prin cultivarea în cadrul lojilor operative a doctrinelor provenite din alchimie și rozacruțianism. Robert Moray este creditat a fi personajul care a avansat ideea configurării unei arhitecturi statale bazată pe instituții moderne având un obiect de activitate bine definit și pe organizații non-guvernamentale (societatea civilă) ... *definite de el atunci ca voluntare și informale, deschizând astfel calea funcționării societăților caritabile, societăților culturale, a cluburilor și a grupurilor selecte întemeiate pe fraternitate.* (Stoenescu, p. 162) În centrul acestei arhitecturi se afla *Royal Society* ca fiind custodele cunoașterii umane aflate în slujba edificării Casei lui Solomon – Templul ideal al umanității.

John Wilkins, un important personaj clerical reformist (episcop de Chester între anii 1668-1672), a fost, în același timp, un savant recunoscut în epocă. Între altele, el a lăsat posterității lucrarea *Mathematicall Magick*⁵ (1648) și a fost primul secretar al *Societății Regale* încă din anul înființării acestei prestigioase instituții. În cadrul lucrării sale *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668), Wilkins a propus un instrument de măsurarea spațiului prefigurând astfel sistemul metric.

Renumitul om de cultură (anticar, numismat, alchimist și astrolog) englez Elias Ashmole a fost cunoscut în epocă drept om politic, ofițer de artilerie, avocat și regalist devotat. Loialitatea sa pentru cauza monarhică va fi recompensată, în timpul domniei lui Carol al II-lea, prin atribuirea unor importante funcții în stat, între care cea de Herald de Winsdor era, pe atunci, cea mai onorantă dintre acestea. Fiind puternic



Wolfgang Nieblich

The Board (1991), obiect

impregnat de spiritul baconian, înclinat către studierea istoriei și a fenomenelor naturale, dar și grație spiritului său de colecționar, Ashmole lasă în urmă o impresionantă bibliotecă, antică și manuscrise neprețuite care vor fi donate Universității din Oxford. În anul 1646, Ashmole este admis ca mason acceptat într-o lojă operativă și apoi, sexagenar fiind, este unul dintre fondatorii *Royal Society*. (Ligou, pp. 70-71; Yates, 211-226)

Mitul implicării lui Elias Ashmole în procesul trecerii de la masoneria operativă la cea speculativă a fost animat de către Jean-Marie Ragon care, oarecum fără susținere documentară, supralicitează rolul personajului atribuindu-i o contribuție decisivă.⁶ *Ashmole și ceilalți frați ai Ordinului rozacruțian, recunoscând faptul că numărul muncitorilor meseriași era depășit de cei care lucrau cu inteligența, [...], s-au gândit că a venit momentul să se renunțe la formulele de primire a acestor muncitori zidari... Ashmole și ai lui au substituit acestor ceremonii orale, (ale masoneriei operative, n.n.) un mod scris de inițiere, calchiat pe vechile misterii... Astfel se face că ceremonia de primire în primul grad inițiativ a fost consemnată în scris aproximativ în felul în care o cunoaștem noi astăzi.* (Ragon, p. 69) Pe fond, însă, nu poate fi vorba despre o tranziție de la masoneria operativă la cea speculativă căci, așa cum s-a demonstrat mai târziu, a existat un proces inițiativ continuu și neîntrerupt din moment ce ... *aceleași loji au existat imediat înainte, în timpul și imediat după așa numita Revitalizare din 1717.* (Stoenescu, p. 158)

Celor menționați li se alătură un important filosof mistic și alchimist al acelor timpuri, Thomas Vaughan, acesta provenind și el, ca și Wilkins, din rândul clerului anglican; Vaughan avea studii în medicină, era preocupat de mistică și teologie, dar și de reformarea mediului societal; spre sfârșitul vieții sale, se va auto-defini ca fiind membru al *Societății Filozofilor Necunoscuți*. Vaughan este autorul unor cărți mistico-religioase în care se menționează legenda lui Christian Rosencreutz; lucrarea sa de referință se intitulează *Anthroposophia Theomagica* și prezintă o incursiune în universul magico- ezoteric al vremii care, în final, sugerează o

acțiune de reformă iluministă. Thomas Vaughan exercită o puternică influență asupra lui Robert Moray care avea să fie creditat ca întemeietor al conceptului de societate civilă.

În fine, celebrul chimist Robert Boyle, una dintre figurile emblematice ale veacului care, dată fiind înalta sa ținută academică, va fi exercitat o influență benefică asupra mediului universitar și, cu deosebire, asupra lui John Locke și Isaac Newton. Numeroasele experiențe fizico-chimice pe care el le-a întreprins și le-a descris cu o minuțiozitate remarcabilă au făcut posibilă analiza cantitativă și calitativă a fenomenelor și astfel, în timp, s-a creat o bază de date concludentă în vederea formulării legiților care guvernează evenimentele universului material.

*

Rozacruțianismul din Anglia secolului al XVII-lea depășește cu mult, ca amploare și profunzime, mica *agitația* din spațiul german generată de apariția celor trei manifeste dar și așa-numitul *uragan de zvonuri* de la Paris. Iată, pe scurt, ce s-a întâmplat, pornind așadar de la Francis Bacon și John Dee⁷ și cum s-a transmis torța cunoașterii din om în om și din generație în generație: să constatăm, mai întâi, că Francis Bacon utilizează un limbaj foarte asemănător și, pe alocuri, chiar identic, cu cel folosit de către rozacruțieni germani, deși nimeni nu a putut face dovada că el ar fi fost membru al acestei grupări inițiativ-reformatoare și să realizăm, apoi, că valul de influență pe care John Dee l-a exercitat în mediile ezoterice din Germania, Boemia și Olanda este de-a dreptul impresionant. (Yates, pp. 52-55; Stoenescu, pp. 99-100) Totodată, este de subliniat aici acțiunea foarte coerentă și eficientă pe care grupul celor trei (Comenius, Dury și Hartlib) o va fi exercitat constant asupra mediilor intelectuale din Olanda și Anglia în vederea reformării mediului societal de la aceea vreme, precum și faptul că, în anul 1652, Thomas Vaughan⁸ va publica la Londra traducerea a două manuscrise rozacruțiene (*Fama și Confessio*) după ce, în prealabil, Robert Fludd și Michael Maier vor fi produs și ei scrieri care propagau ideile respective.

➔

Așa se face că, în urma tuturor acestor frământări, la mijlocul veacului se va fi născut ceea ce Robert Boyle numește în scrisorile sale, *Colegiul nostru invizibil*, organism considerat a fi precursorul *Societății Regale* înființată sub auspiciile regelui Carol al II-lea. Ca reper intermediar între *Colegiul invizibil* (numit uneori *Colegiul filozofic*) și *Royal Society* este menționată existența unui grup informal care se întâlnea periodic la Wahham College din cadrul Universității Oxford. În lucrarea sa de referință intitulată *History of the Royal Society*, Thomas Sprat precizează că acest grup de persoane interesate de filozofia naturală și experimentală este considerat a fi nucleul din care s-a născut *Royal Society* – o asociație care se dorea a fi asemenea Academiei lui Platon – exoterică prin aceea că propovăduia cunoașterea tuturor celor interesați și ezoterică prin aceea că pregătea o elită competentă care să conducă societatea. Pe frontispiciul cărții lui Sprat este înfățișat bustul regelui Carol al II-lea, cu Francis Bacon în stânga sa și cu Rupert de Rin în dreapta, gravura sugerând rolul determinant al filozofiei baconiene dar și intenția vădit inițiativă a întregului demers. Prințul Rupert de Rin a fost primul cancelar al Societății Regale, el fiind prezentat aici cu genunchiul stâng dezgolit, ca semn al inițierii în masonerie; de remarcă, de asemenea, numeroasele simboluri masonice (edificiul din fundal sugerează două coloane, pardoseala este un pavajul mozaicat etc.) care apar în ilustrația respectivă.

S-a spus că, în medie, doi din trei membri ai primei garnituri *Royal Society* erau masoni acceptați și mai toți ceilalți, alchimiști sau rozacrușieni. Isaac Newton face parte din valul doi și este de notorietate preocuparea sa pentru alchimie, precum și prietenia pe care a cultivat-o cu John

Theophilus Désaguliers, cel creditat cu conceperea și punerea în operă a procesului de constituire a Marii Loji a Londrei⁹ (1717), precum și a derulării ulterioare a evenimentelor (promulgarea Constituției lui Anderson și a statutelor inițiale, cooptarea de noi loji, extinderea masoneriei speculative în alte teritorii etc.). În cea de-a doua generație de academicieni ai *Royal Society* procentul masonilor acceptați era cu mult mai semnificativ decât în prima variantă. Prin urmare, se poate spune că această a doua generație va fi desăvârșit formula masoneriei speculative, cea cu Mari Loji și cu un Mare Maestru pe post de piatră unghiulară unind, așadar, prin simpla sa prezență la Orient bolta care leagă cele două coloane tradiționale.

Bibliografie

- Alexandrian – *Istoria filozofiei oculte*, Ed. Humanitas, 1994;
 Faivre, Antoine – *Căi de acces la esoterismul occidental*, Ed. Nemira, 2007;
 Hutin, Serge – *Societățile secrete*, Ed. de Vest, 1991;
 Ligou, Daniel (coord.) – *Dicționar de francmasonerie*, Ed. Ideea europeană, 2008;
 Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017;
 Stoenescu, Alex. Mihai – *Istoria ideilor masonice*, Ed. Rao Class, 2015;
 Verlet, Loup – *Cufărul lui Newton*, Ed. Nemira, 2007;
 Waite, Artur Edward – *Alchimiștii de-a lungul secolelor*, Ed. Herald, 2019;
 Yates, Frances A. – *Iluminismul rozicrucian*, Ed. Humanitas, 1998.

Note

- 1 Autorul, Thomas Morus (1478-1535) – un important scriitor umanist și om de stat englez – descrie

organizarea politică ideală a unei națiuni insulare fictive.

- 2 Tomaso Campanella (1568-1639) propune, în cartea sa, o formă de organizare rațională a societății.
 3 Autorul, Samuel Hartlib, a preluat denumirea (*Macaria* – Țara fericirii) de la Thomas Morus.
 4 Cartea medicului și alchimistului german Henrich Khunrath (1560-1605) a fost publicată la Hanovra în 1609; în lucrare, poate fi văzută monada lui Jonh Dee ca semn al influenței acestuia asupra lui Khunrath. (Yates, p. 53)
 5 În cadrul lucrării, Wilkins face dovada că studiaseră manuscrisele rozacrușiene și că se inspira din acestea în ceea ce privește teza sa despre conducerea statului de către o elită secretă ca remediu la diletantismul aberant, dublat de un voluntarism sinistru, ce producea adevărate ravagii în epocă.
 6 Istoricii David Stevenson și Dudley Wright, vor identifica un important curent intern în cadrul masoneriei operative, marcat de Statutele Schaw, prin care s-a încercat o modernizare a reglementărilor profesionale și a preceptelor de relaționare cu finanțatorul ce angaja o lucrare de construcții. (Stoenescu, pp. 155-159)
 7 Cei doi au fost contemporani iar tezele majore (rolul geometriei ca instrument de relevare a ordinii universale, importanța filozofiei în reformarea socială, proiectul unui imperiu al armoniei condus de Anglia etc.) care transpar din operele lor par a fi inspirate de o doctrină unică.
 8 Pseudonimul lui Vaughan era *Eugenius Philalethus* (iubit de adevăr, în limba greacă).
 9 *Grand Lodge of London*, în perioada 1717-1738 și *Grand Lodge of England*, în perioada 1738-1813; începând din 1813, *Grand Lodge of England* se transformă în *United Grand Lodge of England* – Mother Lodge of the World.

■



Wolfgang Nieblich

Joseph & Beuys (1991), obiect

Singur nu poți fi liber!

Reinhard Knodt



Citat de R. Knodt, din cadrul proiectului „Pe beton”, de W. Nieblich

21 iunie este cea mai strălucitoare, cea mai frumoasă, cea mai lungă zi; ziua în care aveau loc în mod tradițional prezicerile de viitor și este, de asemenea, ziua libertății, a răzbaterii la „lumină” în sens figurat. Tema mea are, prin urmare, titlul: „Singur nu poți fi liber” – ceea ce sună puțin ca un apel și sper că este permis, la urma urmei, se apropie Sânzienele, și solstițiul de vară creștin este denumit după Sfântul Ioan Botezătorul, care, printre altele, a fost un *propovăduitor* al pocăinței. Îndemnul meu de pocăință este așadar în spiritul lui Ioan Botezătorul: *Nu poți fi liber singur!*

Saloanele și asociațiile culturale burgheze își derivă în esență ritualurile din perioada barocului timpuriu, când oamenii au început să se întâlnească în case aristocrate pentru a discuta despre lucruri care pentru acea vreme nu erau deosebit de relevante. Erau întâlniri întrucâtva secrete ale erudiților. Fenomenul s-a numit „Iluminism” și la aceste saloane nu numai că s-a instigat „libertatea de a gândi”, ci și noi forme de comunitate. Aceste noi forme s-au bazat, printre altele, pe ideea conform căreia constituția unei comunități, a unei țări și chiar a Europei, nu ar trebui să fie determinată de proprietate, religie sau politica matrimonială, sau de legea de moștenire a nobilimii, ci de ceva complet nou, și anume acordul liber al oamenilor liberi. Legată de aceasta a fost ideea că astfel de acorduri ar trebui instituționalizate și, prin urmare, chiar ar putea fi mai trainice decât orice alt legământ tradițional. Regula de bază: *Suntem liberi pentru că putem decide ceea ce dorim și apoi să ne ținem de asta*, fapt pe care semenii noștri se pot baza cu adevărat.

Toate acestea sunt rodul Iluminismului, care a fost de fapt la începuturile sale o mișcare de reuniune și de salon - mai ales de mici saloane nobile precum cele ale familiei Wiepersdorf Bettine și Achim v. Arnim. Și prima mea concluzie, derivată de aici, spune: *În înțelegerea sa substanțială, „libertatea” este alegerea liberă de a se putea uni cu ceilalți - și nu numai pentru a cânta și a face artă - ci pentru toate formele*

de comunitate și viață care se pot conveni. - (De altfel, aceasta este celebra „libertate pe care o revendicăm”, slăvită de francmasonul Max von Schenkendorf și care, după cum se spune, „i-a umplut inima”). „Nu poți fi liber singur” înseamnă: *Libertatea este ocazia de a ne uni cu ceilalți, spre a lupta pentru acele lucruri după care noi - în inimile noastre - tânjim.*

„Singur nu poți fi liber” trebuie privit însă și individual, adică raportat la persoană, conform devisei: „Eu”-ul nu poate fi liber singur. La început pare a fi tocmai invers. Nu sunt eu în mod deosebit „liber” când sunt singur și celibatar? Și nu sunt blocat în constrângeri când trebuie să mă pun de acord cu ceilalți, pentru orice eveniment, festivitate, afacere și învoială? Deci, nu mă pot simți deosebit de liber și relaxat fără ceilalți, ca să spun așa, după motoul *aici sunt om, aici pot fi eu?* Dar, pe de o parte, Goethe nu spune: „Aici sunt liber, aici pot fi eu”, ci „aici sunt om” - și, pe de altă parte, a fi om, așa cum bănuim, nu este doar o chestiune individuală, deoarece oamenii trăiesc în comunitate. Libertatea are, de asemenea, semnificația unei eliberări de constrângeri și de șantajul la care suntem expuși de alți oameni prea bogați și prea puternici. Ea poartă totodată și sensul umanismului - din nou ceva obștesc. Dar această comunitate este cumva amicală și agreabilă. Herder, contemporanul lui Goethe, vorbește, de exemplu, despre umanitate (*Humanitas*) ca o „calitate” la care toată lumea ar trebui să aspire, dar pentru care e nevoie și de libertatea de a gândi, a simți și a acționa dincolo de toate limitele anterioare. Tihna fără de ceilalți nu este libertate. Asemenea separatisme duc mai degrabă în prăpăd. Iar „eu”-ul ce se crede a fi liber în acest fel este doar de o natură foarte săracă. De asemenea, mi se pare o greșeală convingerea că eu-ul este în cea mai bună stare când este singur. Dimpotrivă: eu-ul se simte cel mai bine atunci când nu este singur, ci cu alții, de exemplu într-o comunitate festivă sau la locul de muncă, adică atunci când eu-ul este distras de la sine spre ceilalți, când corespunde cu ceilalți și uneori chiar se mișcă visător cu ceilalți, aproape uitându-și propriile probleme și suferințe - ca la

o festivitate.

Singur nu poți fi liber. Nici în sens social, nici individual. Este marea eroare a multora astăzi, fie că sunt politicieni, bancheri sau liberi profesioniști ori adepți ale unor anumite partide - a crede că statul, societatea cu constrângerile sale, etc., i-ar împiedica doar să-și dezvolte adevărata identitate sau desăvârșirea ei. Marii eroi ai tradiției liberale, cum ar fi David Henry Thoreau, nu erau eroi pentru că ei credeau că se vor descurca mai bine într-o cabană din pădure decât cu restul societății; erau eroi pentru că s-au eliberat de constrângerile sociale *imaginate* și au arătat cu cât de puțin se pot descurca fără a avea o mare pierdere a fericirii. Dar știau cu toții că nu va merge fără ceilalți!

Din păcate, liberalii de astăzi sunt departe de o astfel de gândire și de aceea au puțin de spus în Europa în acest moment, deoarece Europa de astăzi - și asta mă aduce în prezent, se prăbușește sub eroarea ego-ului chiar în fața ochilor noștri dacă nu ne schimbăm cu toții cât mai repede posibil. Și acum ajung la partea propovăduitoare a textului meu, ca să zic așa.

Europa de astăzi este - din păcate în multe regiuni - caracterizată prin opinia că lucrurile ar merge mai bine fără ceilalți. Franța, Anglia, Grecia, Ungaria, România. Eroarea eu-ului crește peste tot. Și nu este vorba doar de țări. Există, de asemenea, corporații și bănci ai căror reprezentanți acționează ca și când ar putea fi liberi doar pe cont propriu. Cu puțin timp în urmă am auzit un discurs parlamentar englez îndelungat, care, cu o mândră amintire a rămașitelor Imperiului, a regresat public în tonul secolului al XIX-lea, când Bismarck a putut deveni încă popular cu propoziția: *cei singuri sunt cei mai puternici*.

Dar asta nu este adevărat. Cine nu a înțeles acest lucru trebuie să fi dormit în ultimii o sută de ani și, din fericire, politicienii noștri par să fi înțeles. În urmă cu ceva timp am fost invitat pentru o conversație privată la Academia Catolică din Berlin, unde s-a discutat întrebarea unui profesor de politică italian, dacă Germania nu ar trebui să-și accepte în cele din urmă oficial rolul dominant în Europa și să pună unele țări europene - precum Grecia - mai mult sub presiune în loc să insiste întotdeauna asupra comunității. Norbert Lammert, președintele Bundestag din Germania, a fost printre interlocutori și trebuie să spun că rareori am observat atât de multă panică prudentă din partea unui politician responsabil precum în răspunsul său, și anume că respectivul coleg italian ar putea să aibă dreptate despre marea influență germană, dar că, în același timp, ar fi sigur că această putere ar fi sfârșit în același moment în care Germania ar revendica public un astfel de drept pentru sine. Aceasta ar fi nerespectarea gravă a principiului conform căruia unificarea europeană a început ca un acord liber între egali.

Este puțin de adăugat la asta. Germania poate fi puternică și se va confrunta cu acuzații cu privire la poziția sa dominantă, dar „singuri” nu am fi nicidecum liberi, am fi doar singuri. Și cei care sunt singuri se pot simți liberi și puternici pentru o vreme, dar nu sunt liberi pe termen lung, mai degrabă sunt deosebit de neputincioși, și anume, sunt deosebit de sensibili la șantaj - așa cum se întâmplă din nou când SUA ne șantajează pentru a ne alinia industria





energetică la importurile americane. Dacă Anglia ar fi încă în Europa, n-ar face-o. Cu toate acestea, în cele din urmă, țările mai mici din Europa ar fi și, în special, dezorientate, deoarece, în afară de câțiva oameni egoiști, bogați, nu ar putea ajunge la un „acord liber” cu alții. Imaginați-vă cât de puternic este un membru al unei puternice societăți de prieteni. Iar Europa este o uniune de prieteni - și nu un cartel de interese! Așadar, există un vis comun aici - comunitatea ca festivitate.

Anglia, Grecia, Spania, Ungaria, România, Polonia, Frontul Național din Franța cu susținătorii săi dubioși - Europa încă nu este - trebuie spus din păcate, - în niciun caz o „uniune liberă a egalilor”, în ideea pe care saloanele Iluminismului ne-au încredințat-o. Astăzi, Europa apare din nou multor politicieni locali și spiritelor limitate ca o semi-dictatură birocratică nedreaptă, sub al cărei înveliș națiunile își trimit reprezentanții în centrul puterii, de parcă Regele Soare ar fi întronat acolo. Drept urmare, uneori nu mai este iubită și, din păcate, mulți spun: „Ne-am descurca mai bine singuri”.

Un salon este un stabiliment care amintește de tradiția cetățenilor de a se aduna - cu risc - în mod dezinvolt pentru a-și cultiva visele comune. În această măsură este politic. Totul a început cu saloane, cântatul în cor, cultivat în epoca romantică - cu cluburi de gimnastică și întâlniri masonice - iar astăzi suntem aproape la destinație! Această destinație este o stare de lucruri la care s-a visat istoric văzută încă „ieri”. Visul a variat de la muzică și poezii până la idei politice - cum ar fi visul parlamentelor sau al unei Europe comune a culturilor și ideilor. Astăzi, saloanele sunt adesea privite ca apolitice și un fel de pașaport cultural în epoca unei Europe deja atinse asemănător unui model de afaceri american. Dar Europa nu a fost încă atinsă! Există încă suficientă barbarie financiară și economică, egoism și gândire provincială lipsită de educație - și nu fără motiv saloanele din Europa se bucură din nou de un puternic vânt prielnic.

Aparent într-un salon este cultivată doar frumusețea. Aparent „doar” frumosul. Dar - noi nu prea avem încredere în frumos. Grecii numeau frumos, aproape nimeni nu se mai gândește la asta - ceea ce năzuim în profunzimea inimilor noastre. Și astfel multora le sunt frumoase atâtea lucruri diferite, dar în același timp este acel ceva după care tânjește toată lumea. Deci, într-un anumit sens, un salon este o reamintire la ceea ce aspirăm cu toții.

„Singur nu poți fi liber!” Sentința stă scrisă în prezent pe unele blocuri de beton din Berlin, inclusiv în fața Ministerului de Externe German. Aceste pietre sunt menite să amintească lumii că libertatea a fost odată un vis comun al oamenilor care de fapt se puteau întruni la început doar în saloane. În acest sens, chiar și astăzi, orice salon nu este doar un exercițiu cultural și de muzică, ci - cu sau fără foc de solstițiu - un far al activității semnificative din punct de vedere politic. Un fel de mică faptă eroică în spiritul libertății. Mai ales de Sânziene, desigur, când tindem cu toții spre lumină, așa cum se știe.

Traducerea din limba germană de
Tünde Lassel

„Splendi come vita”

Ani Bradea

Maria Grazia Calandrone este o poetă, prozatoare, jurnalistă din Italia, scrie pentru *Corriere della Sera*, realizează reportaje pentru *Corriere Tv* și emisiuni de poezie pentru *Rai Radio 3* și a mai fost prezentă în paginile *Tribunei*, de două ori în 2019. În numărul din 1 iunie cu o pagină de poezie, și două luni mai târziu, tot aici, în rubrica *Social*, cu un text al cărui titlu m-a urmărit multă vreme: „*Du-tesămoriînmare*” sau *poezia*. Expresia, comprimată într-un singur cuvânt, evoca un blestem tulburător, o veche „invektivă romană recent (re)inventată”, după cum spunea autoarea, folosită de populația stabilă la adresa imigranților. Interesul scriitoarei italiene pentru zona problematicii sociale m-a făcut atunci să o invit să participe cu un text în rubrica pe care o coordonez, știind că de-a lungul timpului realizase mai multe documentare despre primirea imigranților, dar și că a inițiat și condus ateliere de poezie în comunitățile de imigranți și în închisori. Acțiuni care necesită, cel puțin, curaj - o calitate de care a dat dovadă din plin și în cel mai recent volum al său, scris și publicat în vremuri de pandemie.

Nu, nu este vorba despre Covid-19 în carte, nici despre efectul virusului asupra fizicului și psihicului uman, chiar dacă perioada de izolare a fost contextul perfect pentru ca această poveste, de un dramatism aparte, să fie scrisă. Când Maria Grazia Calandrone mi-a trimis cartea, aflasem câte ceva despre succesul pe care *Splendi come vita*¹, noul său roman, îl înregistrase în Italia, deși fusese publicat doar cu câteva luni în urmă. De altfel autoarea este obișnuită cu aprecierile la adresa cărților sale, cu premiile câștigate pentru numeroasele volume de poezie, proză, traduceri sau critică literară pe care le-a scris. Iar această nouă apariție candidează deja în mai multe competiții ale anului, de departe cea mai mare răsunătoare fiind prezența în seria celor douăsprezece titluri care-și vor disputa în 2021 Premiul *Strega*, cel mai important premiu național italian acordat unui volum de proză.



Splendi come vita este o poveste adevărată, pe care eroina sa are curajul să o spună lumii acum, la câteva decenii distanță de la desfășurarea ei. În vara anului 2020, în tăcerea pe care coronavirusul o așezase peste Italia și peste întreaga lume, Maria Grazia Calandrone se hotărăște să scrie despre durerea, și, în același timp, marea iubire din viața sa, iar faptul că o editură acceptă și publică repede volumul face ca această mărturisire să vadă lumina tiparului, altfel, cu o mare probabilitate, s-ar fi răzgândit în privința aceasta, după cum a declarat recent într-un interviu. Nu m-am gândit niciodată că voi citi cu atâta nerăbdare, cu dicționarul alături, absorbită complet de poveste, o carte în limba italiană pe care îmi propusesem să o răsfoiesc doar, din politețe pentru gestul făcut de autoare atunci când mi-a trimis-o. E imposibil însă, deschizând cartea, să nu te șocheze decupajul dintr-o veche publicație (*Paese Sera*, 10 iulie, 1965) care înfățișează o femeie zâmbitoare în timp ce susține o copilă de brațe, în încercarea de a o învăța să facă primii pași, deasupra căreia tronează un titlu cu litere modeste care anunță că mama a



Wolfgang Nieblich

Atenție cărți! (1988), instalație pe perete

lăsat-o și apoi s-a sinucis, după care vine un al doilea titlu, de data aceasta opulent, care spune că acum nu mai este abandonată. Din textul de sub fotografie aflăm că această copilă se numește Maria Grazia și că a fost abandonată în grădinile din *Villa Borghese*, la Roma, de către mama care s-a sinucis apoi, aruncându-se în Tibru. Fetița a fost adoptată de familia Calandrone, femeia din imagine fiind noua mamă a micuței. Un al doilea decupaj de ziar, în pagina 84 a cărții, spune pe scurt și răvășitoarea poveste a tinerilor părinți naturali, fugiți să-și trăiască dragostea la Milano și Roma. Tânăra femeie, de 29 de ani, lăsase în urmă un soț care a acuzat-o apoi de concubinaj și părăsirea domiciliului conjugal. Rămasă însărcinată și neavând resurse să întrețină copilul, nici ea și nici bărbatul de care se îndrăgostise, cu o conștiință încărcată și fără să întrevadă o rezolvare a situației, abandonează copila la doar opt luni de la naștere. Câteva zile mai târziu, două cadavre sunt scoase la mal din apele Tibrului...

Fie și doar atât, informația din aceste două șocante știri de presă, evidente dovezi ale legăturii cu autoarea cărții, și tot ar fi suficient pentru ca cititorul să fie iremediabil acaparât. Stilul particular, însă, în care este scris textul, atrage cel puțin la fel de mult. Pentru că deși pe copertă citim „romanzo”, înăuntru găsim un lung și emoționant poem dedicat mamei adoptive, sau, altfel spus, o proză poetică de o frumusețe și sensibilitate aparte. În unul dintre interviurile acordate după nominalizarea cărții pentru *Premiul Strega*, autoarea cataloga textul său ca fiind o „proza musicală”, evocând discuțiile avute cu reprezentanții editurii care s-au simțit obligați să menționeze, într-o notă de la începutul volumului, că anumite exprimări și titluri reprezintă voința expresă a autoarei, care, spune ea, a căutat „un limbaj capabil să sune universal, precum acela pe care dorește să-l utilizeze în poezie”. Capitolelor concentrate, calupuri de text așezate uneori în centrul paginii albe, alteori în paragrafe distincte care acoperă foile în întregime, li se adaugă câteva fotografii și desene, toate purtând patina timpului. Despre această economie a spațiului autoarea spunea că a fost gândită în jurul mesajului transmis, care trebuie să „respire”, „greutatea specifică a narațiunii fiind atât de mare încât are nevoie să fie scufundată într-un spațiu”.

Și cum altfel dacă nu „grea” poate fi confesiunea care, încă din primele pagini, anunță sec și dureros, ca o a doua lovitură halucinatorie pentru cititor după știrea decupată din ziarul vechi, „Sono caduta nel *Disamore* a quattro anni, quando Madre rivelò Io non sono la tua Mamma Vera”. Căderea în *Disamore*, un termen evident inventat de autoare pentru a sugera izgonirea extrem de timpurie din Paradisul copilăriei, la doar patru ani spunându-i-se că a fost adoptată, reprezintă factorul declanșator pentru fobia care-i va marca tot restul vieții, o suferință specifică și comună tuturor orfanilor: teama de lipsa afecțiunii, de „căderea în deziubire”. *Disamore* este sentimentul care-i afectează doar pe neiușiți, pentru că aceștia nu plâng, nu au pe cine chema cu plânsul lor: „I bambini non amati non piangono/Chi chiamerebbero, con loro pianto?”. Tulburătoare imagine, precum aceea în care mama adoptivă repetă, de fiecare dată când este dezamăgită de copilul pe care l-a ales să-l crească și să-i modeleze viața, că nereușitele au una și aceeași cauză și anume că ea nu-i este mamă biologică, iar copilul speriat de *Disamore* întreabă rugător: „Mamma, perché te lo ricordi sepre?... (chiar așa, de ce trebuia să-și amintească mereu...?)”.

Franco Buffoni, criticul care a propus volumul pentru a candida la *Premiul Strega* în 2021, spune,



Wolfgang Nieblich

Biblioteca itinerantă (1988), cutie obiect

în motivația sa, că *Splendi come vita* este o lungă scrisoare, compactă din punct de vedere stilistic - chiar dacă este alcătuită din pagini de jurnal, episoade povestite la persoana întâi, amintiri stricte, răni niciodată vindecate - scrisă de autoare către mama sa adoptivă. Că este, de asemenea, o poveste de dragoste și de ură (sau lipsă de iubire, după cum o definește autoarea) vis-à-vis de comportamentele materne, care degenerază în timp. Părere împărtășită și de alți comentatori, printre care am întâlnit și opinia conform căreia mama adoptivă se distanțează de Maria Grazia pe fondul evoluției unei „boli mentale îmbrăcate în lipsă de dragoste”. Cert este că moartea prematură a tatălui adoptiv, cu care fetița avusese o relație apropiată, adâncește falia căscată între cele două, mamă și fiică, temerile mamei, pe care o desparte și o mentalitate de aproape jumătate de veac de fiica adoptivă (o femeie născută în 1916 nu poate înțelege comportamentul unei adolescente din anii '70, spunea undeva autoarea), temeri conform cărora fata nu ar avea reacții și obiceiuri normale, se transformă în obsesii. Sunt tot mai dese reproșurile, acuzele, injuriile, chiar măsurile dure luate în educația copilului. Reprezentativ în acest sens este capitolul intitulat *Ir,ferno*.

Pe de altă parte, Maria Grazia Calandrone, în prezentarea pe care o face cărții sale, arată că, înainte de toate, *Splendi come vita* este o scrisoare de dragoste către mama sa adoptivă, povestea unei căderi nevinovate în *Disamore*, așadar a unei expulzări dintr-un Paradis prea repede pierdut, insistând asupra faptului că nu este vorba despre povestea unei lipse de dragoste ci despre povestea unei pierderi. Accentuează, de asemenea, ideea că autoarea acestui roman este un copil adoptat care își iubește mama enorm, în ciuda rupturii intervenite la un moment dat în viața lor, și care se va adânci apoi până la catharsisul ultimelor pagini. Distanța, în timp, la care autoarea se încumetă să-și spună povestea, îi conferă acesteia capacitatea de a-și putea vedea mama adoptivă ca pe o ființă separată de imaginea de mamă. O ființă cu temeri la fel de mari față de rolul pe care și l-a asumat, și față de consecințele care decurg din acesta, precum spaimele copilului disperat după iubirea părintească. „Atâta

timp cât suntem copii, nu ne dăm seama că părinții au o viață care ne depășește. Totuși, crescând, începi să-l vezi pe celălalt ca persoană. Când am terminat de scris cartea, mi-am dat seama că durerea de a nu fi mama mea biologică era o reacție naturală și nu o caracteristică personală. Toți părinții adoptivi au această durere, se simt vinovați, lipsiți” - a spus Maria Grazia Calandrone într-un interviu. Autoarea trece așadar de partea cealaltă a baricadei, analizând din punct de vedere psihologic cealaltă fațetă a adevărului. Ceea ce, raportat la toate suferințele descrise în roman, la toată durerea expusă în cel mai nud mod cu putință, mă face să apreciez o dată în plus curajul extraordinar al autoarei de a-și expune viața privată disecției publice, într-un moment în care cariera sa publicistică nu avea nevoie de un asemenea imbold. Motivația scrierii și publicării poveștii ține însă de alte resurse, după cum spune scriitoarea în același interviu din care citam mai sus. „Astăzi sunt o persoană calmă, nu am nicio treabă neterminată și am putut scrie această carte tocmai din acest motiv. Sunt recunoscătoare pentru existență și îmi dau seama cât de norocoasă sunt”.

„Totul se vindecă fără știrea noastră” („Tutto cicatrizza, a nostra insaputa”, p.12) - un alt mod de a spune, atât de frumos!, că timpul are grijă de toate rănilor noastre. Iar cele care se vindecă prin poezie, precum în poemul (de data aceasta cu adevărat un poem) care închide cartea, „Lei che sembra sognata”, se transformă în relicve adorate. Și cum altfel putea Maria Grazia să se despartă de icoana mamei, a femeii care i-a dăruit poezia, profesora de literatură fiind, decât prin vers: „Faticavo a raggiungerti, alla fine. Ma eri vita/accessibile, vita dovuta e vita che ho dovuto/lasciar andare. Addio, Mamma. Addio,/professoressa.”

Note

1 Maria Grazia Calandrone, *Splendi come vita*, Editura *Ponte alle grazie*, Milano, 2021

2 Explicațiile citatelor originale sunt interpretări personale care servesc argumentărilor din textul de față, nu sunt și nici nu se doresc a fi traduceri fidele ale fragmentelor din limba italiană.

Dincolo de binomul colaborativ, fenomenele de grup

Radu Bagdasar

Contaminările și transferurile de tropisme genetice nu pot fi sub nici o formă limitate la amicitii în binom. Dar relațiile în cadrul unui grup, chiar dacă în general generate de prietenie, pot aluneca către interese intelectuale meschine – a se vedea declarația cinică a lui Gogol în această privință – și chiar către oportunități de joasă speță (combinată cu o doză de hazard).

Un adevăr uman general prezidează acest tip de asocieri: „Munca nu se realizează niciodată mai bine decât în echipă, fiecare eliberându-se de angoasă, de orgoliul solitudinii și profitând de munca celorlalți.” (Guitton, 1986, 19) Generalitatea acestui tip de afirmații, adevărate, trebuie concretizată însă prin contextualizare: brainstormingul de grup este util în fazele preliminare ale elaborării unui proiect când viziunea creatorului nu este încă stabilizată, iar autorul caută deschideri, optimizări, încarnări concrete de detalii inexistente sau superioare celor pe care le-a imaginat deja. Sinteza finală se realizează însă într-o solitudine cvasi monahală. Montaigne, Chateaubriand, Balzac, o lungă filieră de scriitori până la Soljenițin sau Roald Dahl au resimțit această nevoie și au practicat solitudinea în fazele de sinteză ale proiectului.

Sub raport organizațional-topografic grupurile, bazate pe afinități și centre de interes comune, se pot constitui sub o multiplicitate

de forme istorice: saloane, academii, redacții, cafenele, mănăstiri, în orice loc unde hazardul face să se întâlnească creatori.

Agregat de cele mai multe ori spontan, grație hazardului, grupul literar este o adunare de oameni care se apreciază intelectual și eventual se simpatizează, o (semi)prietenie care presupune o osmoză genetică orală între membri: cei șase *university wits* care se reuniau în cărciuma Shoreditch din Londra, saloanele secolului XVII, XVIII, XIX și XX din Franța, de la salonul marchizei de Rambouillet la cel al Annei de Noailles sau Edith Wharton, restaurantele și cafenelele în genul Maison d'Or, sau Dorée care se găsea la unghiul dintre *boulevard des Italiens* și *rue La Fayette* (demolat astăzi), naturaliștii reuniți în jurul aceleiași mese la Café de la Paix, grupul dada de la Zürich, suprarealiștii aglutinați la Paris în jurul lui André Breton sau cei din jurul „pontifului” Apollinaire, inventatorul epitetului de „suprerealist” pentru a-l opune unui simbolism trecut de modă într-un articol din 1917 și publicat în *L'intransigeant*.

La Maison d'Or se regăsea „le *Tout-Boulevard*” parizian al epocii: Balzac „[...] pălăvrăgind cu Musset în redingotă plisată, Hugo în pantalon gri-perlă și vestă de astrahan, Dumas lansând moda cămășilor de batist plisate și brodate.” (Courtine, 2019) Mai târziu, o altă generație de personalități magnetice atrage la *Flore* tineri și mai puțin tineri: Remy



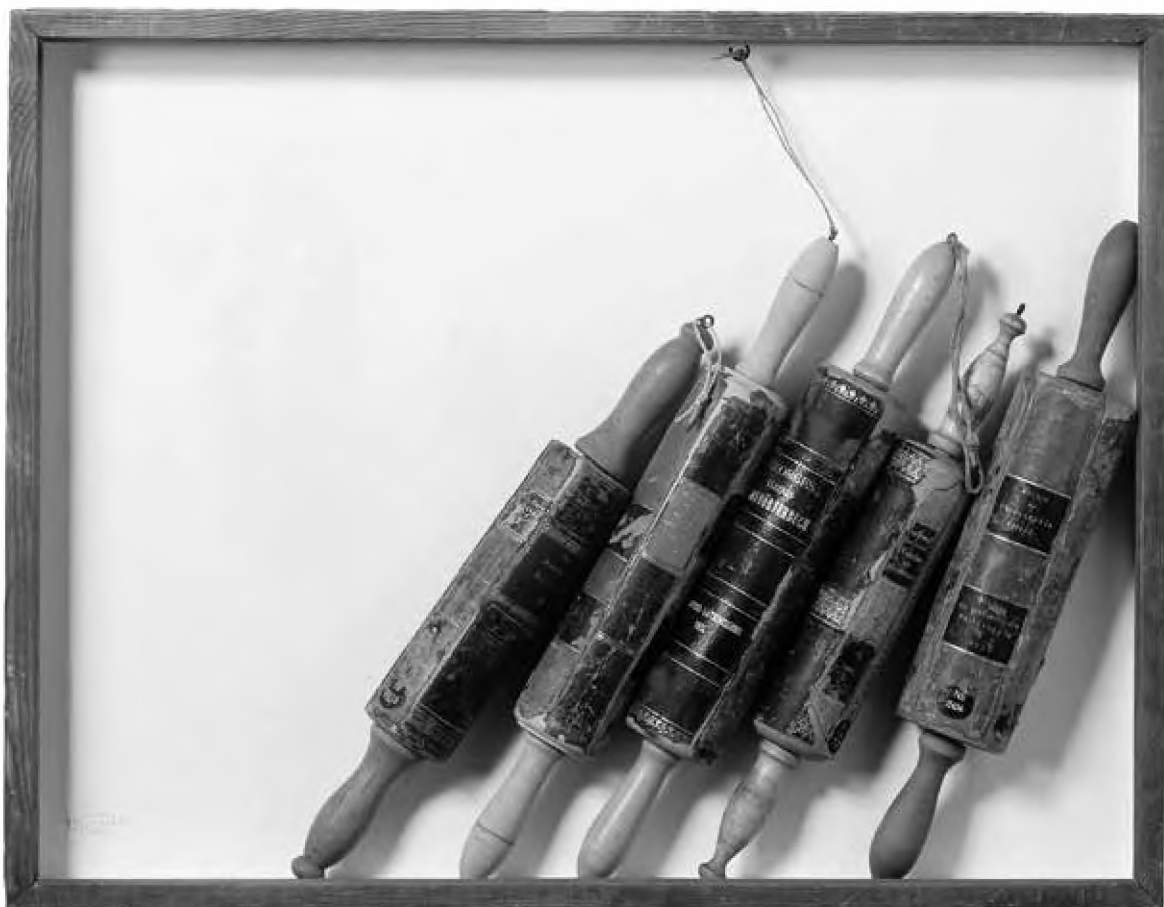
Wolfgang Nieblch Biblioteca de referință (1990), obiect

de Gourmont, Charles Maurras, André Breton, Philippe Soupault, Pierre Reverdy, Max Jacob, Blaise Cendrars, Francis Carco, Raoul Dufy, mai târziu generația beat de la Greenwich Village din New York unde băntuia spiritul lui Eugene O'Neill, cel al poetului Maxwell Bodenheim, alături de pictori, muzicieni, artiști de tot felul, iar încă mai târziu grupul OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle). La Paris, localurile de marcantă intelectualitate sunt istoricește legate de rafinata gastronomie franceză.

Naturile relațiilor dintre membrii grupurilor pot fi diferite dar este cert că ele influențează sub o diversitate de forme actele genetice. Orelle petrecute în dense schimburi orale de bușau asupra unui fel de interosmoză: fiecare îi influența pe ceilalți iar ceilalți îi influențau pe fiecare. În masuri diferite firește în raport cu carisma, vârsta și împlinirea artistică a fiecăruia. Grupul lasă o marcă, nu absolut identică, în spiritele participanților, își pune amprenta pe genezele lor ulterioare. Gogol mărturisea de altfel, nu fără un oarecare cinism, că nu contracta relații sociale dacă acestea îi erau utile în creație. Henry James era vestit pentru metoda sa de „culegător de folclor” de cafea sau de salon pe care o utiliza la modul sistematic în declanșarea noilor proiecte sau, și mai straniu, „[...] nu trăia, observa viața de la fereastră și prea adesea era înclinat să se mulțumească de ceea ce amicii săi îi spuneau a fi văzut, și ei, de la fereastră lor.” (Maugham 1915, 238) În realitate, James nu căuta decât „declanșori” sau completări ale propriilor sale acumulări interioare.

Putem vorbi de *grupuri în contact*, marea majoritate, dar există și *grupuri constituite la distanță*. Heinrich von Kleist (1964), figură majoră a clasicismului german, întreține o corespondență susținută cu o serie de sfătuitori: Goethe, August Rühle von Lilienstern, Ernst von Pfuel, Friedrich de la Motte-Fouqué în ce privește piesele de teatru pe care le are în șantier. Influența prietenilor este atât de marcantă încât, relatează von Kleist (Kleist>Marie von Kleist, sfârșit de toamnă 1807), comentând geneza piesei *Penthesilea*: „Este o piesă scrisă de la un capăt la celălalt pentru sufletul războinic al lui Pfuel. Când mi-am părăsit camera cu pipa în mână pentru a intra în cea a lui și a-i anunța: acum ea este moartă, două lacrimi mari au căzut din ochii săi. Cunoașteți minele lui à l'antique: când citește ultimele scene, se vede moartea pe fața sa. Asta mi l-a făcut atât de drag și atât de uman!” (Kleist 1964)

Lui Heinrich von Collin din Viena, von Kleist îi confiază manuscrisul *Mica Cahtherine*



Wolfgang Nieblch

Requiem pentru cinci sucitoare (1988), cutie obiect

de Heilbronn pentru a o scurta și a o adapta teatrului și, lucru uimitor, fără ca el însuși s-o mai revadă după aceea. Uimitor și revelator pentru calitatea protagoniștilor implicați, încrederea care domnea între ei și calitatea relației însăși. Astăzi așa ceva ar fi inimaginabil.

Între istoricii și sociologii literari care au atins chestiunea, nimeni nu și-a pus la modul sistematic și aprofundat problema funcționării grupurilor de artiști și creatori, dincolo de consemnarea seacă a existenței lor și o cantitate impresionantă de anecdotică brută. Dar despre felul lor de a se închea sub raport uman, felul în care funcționau genetic motivele care le asigurau durabilitatea, nu avem cunoștințe. Câteodată implicarea colaboratorilor este atât de profundă - cazul lui Auguste Maquet pe lângă Dumas - încât se ridică la nivelul autorului principal. Ei poartă greul conceperii scheletului de ansamblu. În rest, mâna finală, pe care o asigură Dumas, este, în opinia noastră, o chestiune subalternă de îndemânare expresivă. Este mult mai ușor să ameliorezi o construcție gata și bine făcută decât s-o imaginezi și să-i realizezi liniile principale, esențialul. Am recitat o parte dintre romanele semnate de Dumas după încetarea colaborării cu Maquet: sunt prolix, plicticoase, năpădite de o peltea dialogală interminabilă, fără prospețimea narativă și diversitatea surprinzătoare a episoadelor care se succed în cascadă și țin cititorul cu suflul tăiat. Lui Maquet i s-a atribuit o imagine de șoarece de bibliotecă, de individ limitat, fără imaginație. Este ea oare adevărată? Fapt este că marile romane semnate Dumas - observație tulburătoare - aparțin fără excepție perioadei de colaborare cu Maquet. Observația interpelează. Există doi Dumas în opera lui Dumas: cel din perioada colaborării cu Maquet care este genial, situat la zenitul virtuozității narrative, și cel de după această colaborare care este un Dumas mediocru, banal și plicticos. Eugène Sue sau Théophile Gautier, contemporanii și competitorii săi în spațiul romanului istoric, îl surclasează. Or faptul suscită o serioasă problemă de paternitate și de proprietate intelectuală. Cu atât mai mult cu cât, prin natura sa de individ atipic și antiparadigmatic, creatorul ar trebui să fie în principiu mai degrabă un insuportabil orgolios solitar. În momentul, însă, în care acceptă o situație de gregaritate, înseamnă că există o motivație mai puternică decât solitudinea lui structurală: dorința de perfecțiune, de plenitudine artistică, de rapiditate, notorietate și venituri în cazul lui Dumas, mai mult decât cea de autenticitate. Nu evoca Keats hotărârea de a nu scrie niciodată pentru plăcerea de a scrie, sau de a compune un poem ci „numai când va deborda puținul savoar și de experiență pe care mulți ani de reflecție mi-ar fi permis să achiziționez. Dacă nu voi rămâne amuțit.” (Keats>Haydon 19 mar. 1819)

Înaltă atitudine goetheană. Or, această motivație este, de cele mai multe ori, de ordin genetic și relevă de orologiul interior. Cum tipologia și dinamica internă a grupurilor este relativ diversă, fiecare tip de grup are rădăcini motivaționale diferite, evoluții diferite, ni se pare judicios să le trecem în revistă pe criteriul subtipurilor.

Primul Război Mondial oglindit în literatură (III)

Iulian Cătălui

Întunecare (1927-1928)

Întunecare este, din punct de vedere cronologic, unul dintre primele romane românești consacrate Primului Război Mondial¹, iar autorul lui, Cezar Petrescu, a fost obsedat de tema războiului începând din 1919 când a scris povestirea *Sângele*, în care protagonistul era un ofițer român pe nume Comșa², ca și în romanul său efigie menționat, iar motive care vor fi uzitate în crearea acestui roman au apărut în unele schițe și nuvele din volumul petrescian de debut *Scrisorile unui răzeș* (1922) precum „Prietenul meu Jan”, „Întoarcerea eroului”, „Lângă o piatră veche de hotar”, „Pe Arieș în sus” și „Fugarul”³. Criticul Al. Piru presupune că Cezar Petrescu nu ar fi citit romanele străine dedicate Marelui Război, evidențind originalitatea *Întunecării*⁴, dar istoricul literar Mihai Gafița precizează că scriitorul român avusese lungi discuții la Paris în 1922 cu autorul rus Aleksei Tolstoi cu privire la situația post-1918 și la necesitatea reformării societății europene⁵, astfel, Cezar Petrescu cunoștea sigur, potrivit lui Gafița, primul volum din trilogia *Calvarul* a lui Tolstoi.⁶ Problematika Primului Război Mondial apare nu numai în proza lui Cezar Petrescu, ci și în numeroase articole publicate în presa post-1918, străbătute de tristețe și de un pesimism quasi-spenglerian cu privire la destinul societății întregi.⁷

În romanul *Întunecare*, Petrescu realizează o largă și pretențioasă frescă socio-istorico-politico-morală a societății și mentalităților românești din perioada Primului Război Mondial și post-război, punând accent pe dezamăgirea profundă a participanților la conflagrație în fața conservării postbelice a aceleiași organizări sociale și a acelorași apucături egoiste ce contribuiseră la declanșarea conflictului planetar.⁸ Romanul prezintă criza de identitate a tânărului avocat Radu Comșa produsă de confruntarea cu amarnica realitate a Marelui Război, precum și dramele existențiale trăite de exponenții unei „generații pierdute”⁹, ca să amintim de scriitorii americani post-1918. Prin personajul său principal, autorul își exprimă o adevărată derută cu privire la sensul și semnificațiile războiului, derută convertită la Cezar Petrescu în revoltă, aunci când el, o dată cu generația sa, realizează lucid dar nervos și furios că se înșelase amarnic.¹⁰ Deși avea o carieră promițătoare la momentul intrării României în război, adică în 1916, protagonistul pleacă voluntar pe front, crezând naiv-idealist că războiul „va purifica și însănătoși moral” societatea postbelică.¹¹ În acest sens, Radu Comșa exprimă, la început, o opinie, o viziune etică, pozitivă, cu privire la forța purificatoare a războiului: „(...) și eu cred în forța morală a războiului... (...) Eu cred (...) că toți au venit de bunăvoie... Fiindcă omul are încrederea nestrămutată că sacrificiul lui din acest război va răscumpăra pacea pentru copiii, nepoții și strănepoții noștri, împiedicând orice alte războaie viitoare. De fapt, luptă fiecare pentru pace... (...) Războiul a apărut să scoată din lumea aceasta

veche, obosită, nesatisfăcută, noțiuni noi, pentru un veac de acum înainte”¹².

Toate aceste iluzii colective și idealuri înălțătoare ale intelectualilor care au luptat în tranșee se vor spulbera în primii ani de după război¹³, odată cu conștientizarea foților luptători că nu au fost în definitiv decât o mare masă de manevră¹⁴ și că fac parte dintr-o „generație pierdută”. Mult-visata purificare etică și morală nu se produce, iar societatea românească post-1918 va fi fost dominată de „mulțimea zgomotoasă de furnizori lacomi, de cocote luxoase, de politicieni venali, pletora aceasta de paraziți cari furnica pe străzile neîndestul de încăpătoare, alergând târâtă de viciile, de plăcerile, de pasiunile ei, avidă și nervoasă...”¹⁵ Neputința cronică a personajelor de a schimba rânduiala socială se datorează asumării de către intelectuali a unei condiții marginal-periferice, care a contribuit la izolarea lor pe plan social.¹⁶ Cezar Petrescu afirma pesimist că Radu Comșa este un „om de prisos” (tip uman frecvent întâlnit în literatura rusă, îndeosebi în creațiile narrative ale lui Ivan Turgheniev), adică un om izolat din cauza faptului că se afla în dezacord cu societatea vremii, și-și mărturisese propria neputință de a-i oferi o soartă favorabilă: „lipsit de orientare ca și acest intelectual, n-am fost în stare să-i găsec, ca scriitor, soluția salvatoare. N-am știut să-l izbăvesc. M-am mulțumit să-l zugrăvesc și să încerc a-l explica”¹⁷.

În cele din urmă, protagonistul romanului *Întunecare*, Radu Comșa este grav rănit și chiar oribil desfigurat, rămânând cu cicatrici dezgustătoare după ce fusese transfigurat de începutul războiului, dar întors acasă el trebuie să lupte pe alt front, cel intern, post-1918, de reintegrare în societate, dar și de confruntare cu noua lume, în care nu mai acceptă să fie o marionetă. Fostul combatant se retrage în cea mai desăvârșită liniște la mănăstirea Agapia, unde tineretul voios din zonă îl poreclește „Morocănilă” și „Radu de la Afumați”¹⁸. Conștientizarea faptului că societatea nu s-a schimbat cum ar fi dorit el și alți intelectuali ai generației sale, coroborată cu despărțirea de logodnica sa Luminița Vardaru, cauzată de desfigurarea din război, zdruncină puternic și doboară psihicul labil, „naturelul simțitor” al eroului și-l catapulțează către sinucidere.

Cum era de așteptat, autorul aruncă pe piața literară o viziune pacifistă, vine cu un fel de manual al pacifismului, concepție aflată în *trend* în acea vreme în presa de stânga, socialisto-comunistă din Europa. După, Ortega y Gasset, există multe forme de pacifism, dar „singurul lor lucru comun este ceva foarte vag: credința că războiul este un rău și aspirația de a-l elimina ca mijloc din relațiile interumane”¹⁹. Însă, pacifiștii se deosebesc între ei imediat ce fac pasul următor și se întrebă până la ce punct este absolut posibilă dispariția războaielor, disputa atingând climaxul atunci când încep să se gândească la mijloacele pe care le revendică instaurarea păcii pe această foarte belicoasă planetă.²⁰ De exemplu, bolșevicii au dorit

să încheie cât mai rapid Primul Război Mondial și să înstăureze comunismul în Rusia. În romanul *Întunecare*, se afirmă că Regatul României are nevoie de o revoluție, bineînțeles de tip bolșevic, după terminarea războiului, revoluție care s-ar afla pretutindeni în aer, după Rusia urmând Franța, Germania, Austria, iar cea mondială este tot mai aproape.²¹

Evoluția societății românești este descrisă în contextul războiului ce a determinat schimbări de mentalitate ale persoanelor ce au traversat acea perioadă teribil-tumultuoasă.²² Criticul Al. Philippide opina că: „Aș fi dispus să afirm că personajul principal din «Întunecare» este războiul, care trăește și evoluează în sufletul tuturor personajilor din roman. (...) Cezar Petrescu (...) a condus timp de zece ani (între 1916 și 1926) soarta a zeci de personaje, trecându-le pe toate prin războiu și deformându-le pe toate cu ajutorul războiului, lăsînd, mai bine zis, războiul să le transforme și să le deformeze”²³.

În incipitul romanului, se discută despre stoparea ofensivei lui Brusilov din 1916, mizeria din Cadrilater și intrarea în Primul Război Mondial a României, care, în opinia deputatului Alexandru Vardaru trebuia declanșat pentru Ardeal, „pentru drepturi și dreptate românească”²⁴. Intrarea micuțului Regat al României în Marele Război aduce schimbări în viața personajelor²⁵, iar avântul patriotic sincer al celor care susținuseră politica intervenționistă se zdrobește în primele luni ale războiului, inclusiv de lanțul Munților Carpați și de Dunăre, pe măsură ce luptele devin sângeroase și produc moartea sau mutilarea unui număr tot mai mare de militari români.²⁶ Autorul înfățișează jurnalistic prezintă numeroase fațete tragice ale conflagrației mondiale: moartea, mutilarea de tot felul, pîrdalnicele boli și epidemii ce-i extermină pe refugiați, deplasările chinuitoare ale armiiilor dezorganizate și refugiul mai mult decât umilitor din calea invadatorilor și forțelor de ocupație ale Puterilor Centrale.

În prima parte a cărții putem întâlni multe fragmente care prezintă în mod realist viața grea și pauperă a populației cauzată de Marele Război, ca de pildă, în capitolul plastic-pitoresc intitulat „Avuzul cu pești japonezi” din Cartea I, care evocă uneori patetico-retoric drumul istovitor și îngrozitor al refugiaților către Moldova, singura provincie din Regatul României care rămăsese neocupată de către Puterile Centrale: „*Toată bă-tătura dinaintea cărciumii gemea de căruțe, trăsuri de oraș cu cuferi legate la spate, hulube ridicate în sus ca la bălciuri; caii cu botul în fân, cu urechile pleoștite în țărâiala ploii. Oameni legând a doua oară boccelele desfăcute. Pasări cărâind, cotcodă-cind, gâgâind, măcăind în cuști. Înjurături și femei bocindu-se. Peste toate: stoarcerea neistovită din bureții norilor. Niciodată nu se văzuseră strănși laolaltă oameni din lumi atât de pestrițe: țărani și târgoveți, soldați de toate armele, răniți și sănătoși, ciobani cu glugile acoperind ochii, femei și haine popești; chipuri întunecate, obraze îndobitocite, ochi goi cătând la fiecare cinci minute către cerul dinspre apus, care în neguri se aprindea pe măsură ce se apropia noaptea. Și pe șoseaua din față, scurgându-se în scârțâit fără istov, bejănia. Prizonieri între soldați, mușcând din pâini negre, ude de apă, privind indiferenți la tot ce se petrece împrejur. Trecu un brec încărcat de copii. Apoi iar căruțe cu ciobăie și cuști, perne acoperite cu țoale, porcul gu-ițând în codârlă și căinele legat cu frânghie, schiopătând alături. Vehicule de toate neamurile: care de fân și trăsuri hârbutite, briști și docare, furgoane*

militare și chesoane, câte o baterie cu tunurile trase din greu de opt cai, apoi un escadron de tren, infanteriști și cărduri de vite, dar mai cu seamă căruțele cu strănii și clătinate arhitecturi de bagaje, menținându-se prin minune în echilibru; mobile și lăzi, cuști și leagăne de copii, oale de bucătărie și lăvicere learcă de apă, spălându-și vâpselele: iar în vârful acestora, zbierând zgribuliți copiii, femeile alăptând prunci. Printre toate, străbăteau înaintând grăbit camioanele care zguduiau pământul; câte-o trăsură de oraș cu cauciuc, un automobil la geamul căruia mârâia un cățel mic cât un pumn și arogant ca un grc.f”²⁷.

Autorul acordă romanului o anumită forță critică, de pe poziții socialist-comuniste, din păcate, pseudo-idei aplicate la noi după cel de-al Doilea Război Mondial, pe care le-am trăit pe propria piele între 1945-1989, dezvăluind incapacitatea societății post-1918 de a-i reabsorbi în cadrul ei pe foștii combatanți ai Primului Război Mondial, deși România își dublase teritoriul și resursele de tot felul, și de a se „purifica moral”, în stilul polemic-pamfletar al jurnalistului Cezar Petrescu, cu accente sămănătoriste. Autorul, prin vocea protagonistului Radu Comșa crede, la început, în forța morală a războiului, dar nu în forța de purificare a acestuia, și schițează o teorie exaltant-idealistică, potrivit căreia războiul a apărut ca să scoată din lumea aceasta veche și obosită, „noțiuni noi”, pentru un secol de acum încolo, sentimentul fiind unul general.²⁸ De asemenea, *războiul general* ar coincide cu o revoluție care așteaptă să se dezlănțuie în afară, în milioanele mulțimilor, cât și în fiecare om, iar un singur ceas de război conține atâtea fapte și evenimente, câte ar fi ajuns odinioară să umple o întreagă viață de om, totul ducând la un război care va pune capăt războaielor.²⁹

După această etapă idealistă și filosofică despre război, urmează prezența pe front care metamorfozează numeroase personaje: un colonel de operetă ca Pol Vardaru (ce plecase de acasă cu proviziile de cafea și de coniac franțuzesc) se comportă vitejește pe frontul de sud, în timp ce adolescentul alintat Mihai Vardaru, care susținea că „războiul nu e ură” și nici moarte, ci e „viață latentă” care se eliberează, „paroxismul vieții”³⁰, își descoperă și o tărie de caracter nebănuită, plecând voluntar la marele conflict, jertfindu-și viața, fapte neverosimile, ilogice și nerealiste, în opinia mea. Abia pe front combatanții au înțeles tragicul adevăr, și anume că războiul este o singură realitate: „*toți care-au ucis n-au să uite aceasta niciodată*”³¹

Ulterior, sfârșitul războiului îi aduce protagonistului Radu Comșa speranța că societatea se va schimba, iar mutilatul Radu Comșa se înscrie, alături de alți foști combatanți, în „partidul României mari care vrea să devină Românie nouă”, organizația centrală a formațiunii politice hotărându-i o candidatură pe listele din Iași, decamdată de încercare sau „de-un moff”³². Destul de repede el este „lucrat” și pus pe listă la urmă fără șansa de a fi ales deputat și ulterior realizează că moravurile politice nu s-au schimbat, iar idealurile imaginate în tranșee au rămas doar vise înaripate și ulterior zburătăcite. În ciuda speranțelor spontane care-și făceau vad în popor după război, de reînnoire totală a României post-1918, vechea societate antebelică se reface repede, iar oamenii își reiau apucăturile egoiste și egotiste de dinainte de Marele Război³³, goana după înavuțire reîncepând mai capitalist-sălbatică decât înainte. La sfârșitul romanului, autorul devine de-a dreptul vizionar, profetind un război viitor ca pe o fatalitate ineluctabilă și inbranlabilă, care va duce la

exterminarea în masă a oamenilor, pe lângă care Primul Război Mondial va fi rămas o joacă de copil, și la crepusculul rasei albe.³⁴

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război (1930) de Camil Petrescu

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război al lui Camil Petrescu este un roman psihologic, ce tratează, printre altele, nesiguranța intensă, angoasantă și obsedantă a lui Ștefan Gheorghidiu, protagonistul cărții, în ceea ce privește relația cu soția sa, presupunând că aceasta îl înșală. Romanul este divizat în două părți, cu titluri semnificative: „Ultima noapte de dragoste”, care simbolizează idealul cvasi-imposibil al realizării într-o iubire absolută și „întâia noapte de război”, care reprezintă indubitabil războiul tragic și absurd, ca vestire a morții sau apocalipsei. Petrescu precizează în prefața romanului său că partea întâi este o fabulație, fiind născocită de un autor care nu era însurat și nici nu avea o familie pe vremea aceea, rezultând că protagonistul, Ștefan Gheorghidiu și soția lui Ela reprezintă pură ficțiune, în timp ce partea a doua este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot, eroului. Cartea este relatată de un narator homodiegetic, omniprezent, care este parte a povestirii, istorisind povestea la persoana întâi singular, personajul-povestitor identificându-se în partea a doua cu însuși autorul. Relatarea participării în Primul Război Mondial se găsește mai mult în această a doua parte a romanului, scriitorul fiind ofițer al armatei române, în timpul primului război mondial, iar personajul principal, intelectualul, filozoful Gheorghidiu fiind combatant în prima linie a frontului.

Romanul are în incipitul său, în primul capitol „La Piatra Craiului, în munte”, prezentarea lui Ștefan Gheorghidiu, ca proaspăt sublocotenent, „întâia dată concentrat”, în primăvara anului 1916, cu un regiment de infanterie din București, participând la fortificarea Văii Prahovei, mai concret în zona cuprinsă între Bușteni și Predeal.³⁵ Aici, întâlnim o sfichiuitoare și malițioasă ironie cu privire la aceste fortificații: „*Niște șanțulețe ca pentru scurgere de apă, acoperite ici și colo cu ramuri și frunziș, întărite cu pământ ca de un lat de mână, erau botezate de noi tranșee și apărau un front de vreo zece kilometri. În fața lor, câteva dreptunghiuri de rețele și ‘gropi de lup’ erau menite să apere fortificațiile noastre. (...). Zece porci țigănești, cu boturi puternice, ar fi rămat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe Valea Prahovei*”³⁶. Pe 10 mai 1916, Gheorghidiu este mutat în regimental XX, care de peste un an se afla pe frontiera României cu Austro-Ungaria, deasupra Dâmbovicioarei în munți, “tot pentru acoperire și fortificații”³⁷. Și aici, el constată precaritatea acestor „tranșee-jucării” care erau, chipurile, menite să exemplifice „principiile tactice ale armatei române de neînvinși”³⁸. Astfel, soldații români fortificaseră vreo trei sute de metri de tranșee, dar fără gropi de lup, astfel încât cineva care s-ar fi rătăcit în această zonă „să vadă” întăriturile românești, ar fi fost arestuit și „probabil executat ca un spion”³⁹. Stilul ironic camilpetrescian continuă, astfel, instruirea soldaților se făcea într-o poiană mai mărișoară, cu asalturi eroice, care nu erau departe de jocurile de copii din mahalaua Oborului din București, când aceștia se împărțeau în două tabere, români și turci, și

năvăleau urlând ca apucații unii la alții.⁴⁰ Autorul nu ironizează doar lipsa de calitate a fortificațiilor, ci și clasa politică, Parlamentul Regatului României care dădea atunci asigurări că „suntem bine pregătiți”, că în doi ani de neutralitate „armamentul a fost pus la punct”, iar anumite persoane își luau răspunderea afirmării că suntem gata „până la ultimul nasture, până la ultimul cartuș”, iar cu știința luptei până la cucerirea oricărei poziții, fie ea socotită ca inexpugnabilă.⁴¹ Dacă pentru ceilalți înrolați în război, acea vilegiatură militară n-ar fi fost prea mult dezagrează, pentru sublocotenentul Ștefan Gheorghidiu această concentrare era o lungă deznădejde, din cauză că, de multe ori seara, la popotă, era destul un singur cuvânt ca să-i trezească „răscoliri” și să-i întărească „dureri amorțite”⁴², protagonistul petrecându-și nopțile în „lungi insomnii, uscate și mistuitoare”, totul având legătură cu soția sa Ela, colegă de la Universitate despre care bănuia că îl înșală.

Experiența războiului este prezentată clar și expresiv în a doua parte a romanului camilpetrescian, atât tragic, cât și comic, pe alocuri, prin zeflemisirea și satirizarea eroicului, cu toate că acesta are în incipit adunarea militarilor români într-o tabără de lângă graniță, ea fiind folosită doar pentru a crea conjunctura prielnică istorisirii angoasei geloziale a protagonistului Ștefan Gheorghidiu. Acesta nu este torturat de dilemele naționaliste ale unui Apostol Bologa care dorea să dezerteze din armata austro-ungară și să treacă la cea română, ci de supoziția de a fi fost înșelat de soția sa, orgoliul lui Gheorghidiu fiind pus la încercare și în alt mod. Astfel el medita asupra ideii că nu putea să dezerteze, deoarece n-ar vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o va face, de la care să lipsească ori să lipsească ea din întregul lui sufletesc.⁴³ De asemenea, conștiința sa care-i permitea săucidă, să se judece deasupra legilor, pentru că nu avea să-și reproșeze nimic în sistemul lui sufletesc, dar aceste idei pseudo-nietzscheene nu-i îngăduiau „lașitatea de a evita un pericol, pe care soldații cei mai mulți nu-l puteau evita”⁴⁴. Idealist, lipsit de talent și ateu, Gheorghidiu nu credea în Dumnezeu, nici atunci când se scâldea în moarte, dar a încercat să se realizeze într-o „dragoste absolută”⁴⁵. Deja înaintea izbucnirii ostilităților, sublocotenentul Ștefan Gheorghidiu se gândea la măcelul și carnagiul care va fi în curând, și care, din păcate, se va adevăra la nivel mondial, închipuindu-și „cranii sfărâmate de paturi de armă”, „trupuri străpunse și prăbușite” sub picioarele soldaților care vin din urmă, „facile și urlete”, „explozii de obuze care să doboare rânduri întregi”⁴⁶.

Urmează campania victorioasă din zona Branului, apoi înaintarea în Transilvania, care făcea parte din Austro-Ungaria, fiind relatată într-un capitol scurt traversarea Oltului, trecere care este văzută ca o piedică și în urma căreia personajul principal previzionează că se vor înregistra mii de pierderi umane: „Mă întreb cum vom trece apa adâncă și vijelioasă a Oltului, sub focul mitralierelor. Am anticipat viziunea miilor de morți, a uraganului de obuze, a trupurilor zvârlite în aer”⁴⁷. Cu puțin timp înainte, la Vulcan, sublocotenentul Gheorghidiu primise ordin să plece în sat să facă poliție și anchetă, românele de acolo plângându-se că imediat după ce localitatea a fost părăsită de unguri, casele au fost jefuite de țiganii care locuiau la periferie, prilej cu care soldații români percheziționează bordeiele minorității amintite.⁴⁸

Câteva zile mai târziu, trupele Regatului României se aflau la 10 kilometri peste dealurile



Wolfgang Nieblich

Spălarea memoriei (1991), instalație

de dincolo de râul Olt, în Cohalm, actualmente Rupea, „un orașel sășesc cu străzi rural de largi, cu case sășești, cu porți înalte, închise și cu ferestre ca de cetate”, unde în fiecare zi erau „încăierări de avanposturi”⁴⁹ și unde românii află vești despre bătălia-dezastru de la Turtucaia, care avusese loc între 1 și 6 septembrie 1916, între trupele române și cele bulgare și germane, bătălia încheindu-se cu înfrângerea trupelor române, care apărau capul de pod. La un moment dat, Gheorghidiu discută cu alți ofițeri despre lupta de la Olt care este comparată cu bătălia de la Verdun de pe frontul de vest, opiniile fiind contradictorii, unii considerând că nu se pot face comparații între cele două, la Verdun fiind mult mai multe victime, iar alții, printre care și protagonistul, afirmă că la nivel mai mic, de companie sau de patrulă, cele două confruntări au fost egale. Totuși, militarii își dau seama de absurditate, iar personajul-combatant Tudor Popescu îi denunță căpitanului pe cei care au susținut absurditatea și consideră că „războiul nu e prea grozav” și că „viziunea de sânge și foc”, miile de cadavre stivuite în grămezi, „ca lemnele în depozit”, luptele teribile și confuze, apele înroșite de sânge de pe frontul de vest, de la Verdun, nu au fost întâlnite în micile bătălii de la Bran, de pe Olt, de la Cohalm etc. Urmează, însă, campania de cucerire a Sibiului, aici, diviziile românești purtând o bătălie crâncenă și sângeroasă și suferind succesive înfrângeri, bătălie care este prezentată amănunțit de autorul povestitor. Acum este arătată adevărata față a războiului, rezumată scurt și cutremurător, de mai multe ori, ca un blestem ancestral, de fraza-basorelief: „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu”⁵⁰. Narratorul crede că bătălia dovedește incapacitatea conducerii militare românești, care a ignorat „un principiu esențial al războiului: niciodată nu trebuie să desfășori, în câmpul tactic, mai multe trupe decât inamicul”⁵¹.

Dacă operațiunile inițiale din campania armatei Regatului României pe frontul din Transilvania, unde se afla și autorul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, au fost încununate de succes, obligând forțele austro-ungare la o retragere generalizată, operațiile au fost oprite temporar la 10 septembrie 1916, ca urmare a deciziei de executare a operațiunii de

la Flămânda, căci în urma insuccesului acesteia și a sosirii pe frontul din Transilvania a 4 divizii germane, la 26 septembrie 1916 s-a luat decizia de oprire a ofensivei și trecerea la apărarea strategică pe linia Munților Carpați.⁵² Realitatea crudă a demonstrat că oprirea ofensivei a fost o „eroare strategică care a influențat decisiv soarta campaniei”, astfel, generalul german Erich Ludendorff, considerat mai nou a fi fost „primul nazist”, recunoștea în memoriile sale că o înaintare rapidă a românilor în interiorul Transilvaniei ar fi condus nu numai la învăluirea grupării de forțe a Puterilor Centrale, „dar drumul ar fi devenit liber pentru a merge către inima Ungariei și împotriva comunicațiilor cu Peninsula Balcanică [...] Am fi fost învinși”⁵³. Totodată, bătălia de la Sibiu nu a fost atât câștigată de partea germană cât a fost mai degrabă pierdută de partea română, deoarece o conducere de-a dreptul idioată și incompetentă, atât a Corpului 1 Armată comandat de generalul Ion Popovici zis „Provincialul” – „cîțer ce rămăsese cu apucăturile unui grad inferior”⁵⁴ – cât și a Armatei 2 comandată de un general „dezastruos” – Grigore Crăiniceanu⁵⁵, „au pus trupele încă de la început într-o situație tactică disperată”⁵⁶. Acest fapt a fost recunoscut și de comandantul Armatei 9 germane care arăta că pentru a-și asigura victoria a fost nevoie să-și angajeze toate forțele, într-o situație pe multe de cuțit, din care, dincolo de manevra brilliantă de învăluire a Corpului Alpin sau vitejia cavaleriștilor lui von Schmettow, a ieșit cu bine doar deoarece „comandamentul român a acționat extrem de șovăitor și de nesigur”⁵⁷.

Pentru Ștefan Gheorghidiu, aceste evenimente și, mai ales, înfrângerea de la Sibiu, sunt unele de autocunoaștere, de meditațiune abisală, astfel că, la un moment dat, stăpânit de demoralizare, acesta se întreabă nietzscheiano-gobineauian: „Sunt dintr-un neam inferior? Ce aș fi făcut dacă aș fi fost la Verdun, sau dacă aș fi pe Somme, în uraganul de obuze unde trag mii de tunuri odată? E aceasta inferioritate de rasă? Ei nu sunt din carne și nervi ca noi? Ce suflet au, de pot avea tăria să îndure atâta? Există, pe drept cuvânt, vreo rasă aleasă care poate suporta ceea ce noi nu putem suporta?”⁵⁸. Aici, Camil Petrescu adaugă o notă de subsol,



în care menționează două romane esențiale despre Primul Război Mondial, *Nimic nou pe Frontul de Vest* de Erich Maria Remarque și *Furtuni de oțel* de Ernst Jünger (este redat un fragment de două pagini, fiind considerată o carte cu intenții războinice), și eseul *Martori* al scriitorului francez Jean Norton Cru. Autorul român îi dă dreptate lui Cru, în detrimentul războinicului Jünger, fostul combatant francez al Marelui Război tăgăduind că au existat în această conflagrație „scene de eroism grandilocvent”, dar demonstrând că n-au putut exista, de asemenea, nici „mormane de cadaver” și nici „râuri de sânge”, pe care le declară o creație de gust îndoielnic a autorilor de romane senzaționale despre război: „Am văzut puțin sânge la Verdun sau aiurea”⁵⁹. Pentru Gheorghidiu, care nu credea nici măcar în Dumnezeu, războiul i-a arătat limitele voinței și ale personalității în comparație cu alții, dovedindu-i o „inferioritate de epavă”⁶⁰.

În romanul lui Camil Petrescu, războiul este portretizat din perspectiva de zi cu zi, dură a soldaților și ofițerilor, a participanților la marele conflict, (ca într-o carte despre mentalități a Școlii Analelor din Franța, de un Fernand Braudel, de pildă) astfel, sunt înfățișate conversațiile mai mult sau mai puțin intelectuale ale ofițerilor, inclusiv despre femei, iubire și gelozie, ocupațiunile soldaților de rând, din popor, dar care, din când în când, mai și mor, desigur, pentru patrie. Cu toate că războiul este prezentat în acest fel, latura dramatică și tragică a marelui conflict este evidențiată de multe ori, autorul *Doctrinei substanței* susținând că drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cât o permanentă verificare sufletească, un „continuu conflict al eului”⁶¹. Totodată, scriitorul bucureștean sugerează că ororile și grozăviile războiului sunt cel mai bine pictate, zugrăvite prin relatarea fațetei banalului acestui mare și tragic eveniment,

banalitatea arendtiană a răului, și nu prin latura eroicească, așa cum face Ernst Jünger în romanul *Furtuni de oțel*. În literatura despre Primul Război Mondial, se poate observa acest *pattern* în menționatul, și de către Camil Petrescu, roman al scriitorului tedesc Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe Frontul de Vest*, unde este înfățișată viața cotidiană a unor camarazi de front germani, care, în final, își pierd toți viața. Prin prezentarea celor două fațete ale Primului Război Mondial, pozitivă și negativă, eroică și non-eroică, se imprimă o nuanță umană, realistă a războiului, în situația în care întâlnim numeroase „descrieri convenționale ale războiului”⁶².

Înspre finalul cărții, într-un dialog aprins, cvasi-filosofic, cu menționarea lui Kant și a lui Conta, în limba lui Voltaire și Rousseau, cu un prizonier... german, profesor, dintr-un regiment prusac, naratorul dezvăluie că pentru el faptul de a fi fost pe front era un soi de prezență *moralmente necesar* și doar atât, și nici nu ține de ideea de patrie, care în concepția sa nu se confundă cu cea de stat în tendințele de cucerire economică, dar nici ideea de administrație germană, nu l-ar fi făcut să lupte active, să dorească să ucidă.⁶³ De altfel, în multe momente, viziunea camilpetresciană este una lipsită de eroism, anti-jungeriană, de exemplu, fiind întâlnite atitudini punctuate ineluctabil de frică și lașitate, însă, protagonistul-povestitor a fost marcat de un singur lucru, îmbolnăvindul și provocându-i furie, respectiv faptul de a fi considerat inferior ca român în virtutea unei „globale superiorități de rasă”⁶⁴.

Note

- 1 Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963, p. 94.
- 2 *Ibidem*, p. 93.
- 3 *Ibidem*, pp. 93-94.
- 4 Alexandru Piru, „Cezar Petrescu, azi”, 1985, p. XII.
- 5 Mihai Gafița, *Cezar Petrescu*, 1963, pp. 94-95.

6 Mihai Gafița, *op. cit.*, p. 95.

7 Mihai Gafița, „Prefață” la vol. Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1966, pp. V-XXIX.

8 Octav Botez, *Recenzii. Cezar Petrescu: Simfonia fantastică*, în *Viața Românească*, București, anul XXI, nr. 7-8, iulie-august 1929, p. 200; D. Murărașu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, ediția a III-a, 1942, p. 384 și Aurel Sasu, *Dicționar biografic al literaturii române M-Z*, vol. II, București, Ed. Paralela 45, 2004, p. 345.

9 Eugen Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, vol. V: P-R, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 202.

10 Mihai Gafița, „Prefață” la vol. Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. X.

11 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, 1972, pp. 318-319 și Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 1001 Gramar, 2001, p. 209.

12 Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 391-393.

13 D. Murărașu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, ediția a III-a, 1942, p. 384.

14 Mihai Gafița, *Prefață*, 1966, p. XIII.

15 Cezar Petrescu, *Literatura de după război*, în *Hiena*, anul I, nr. 3, 3 februarie 1919, p. 14.

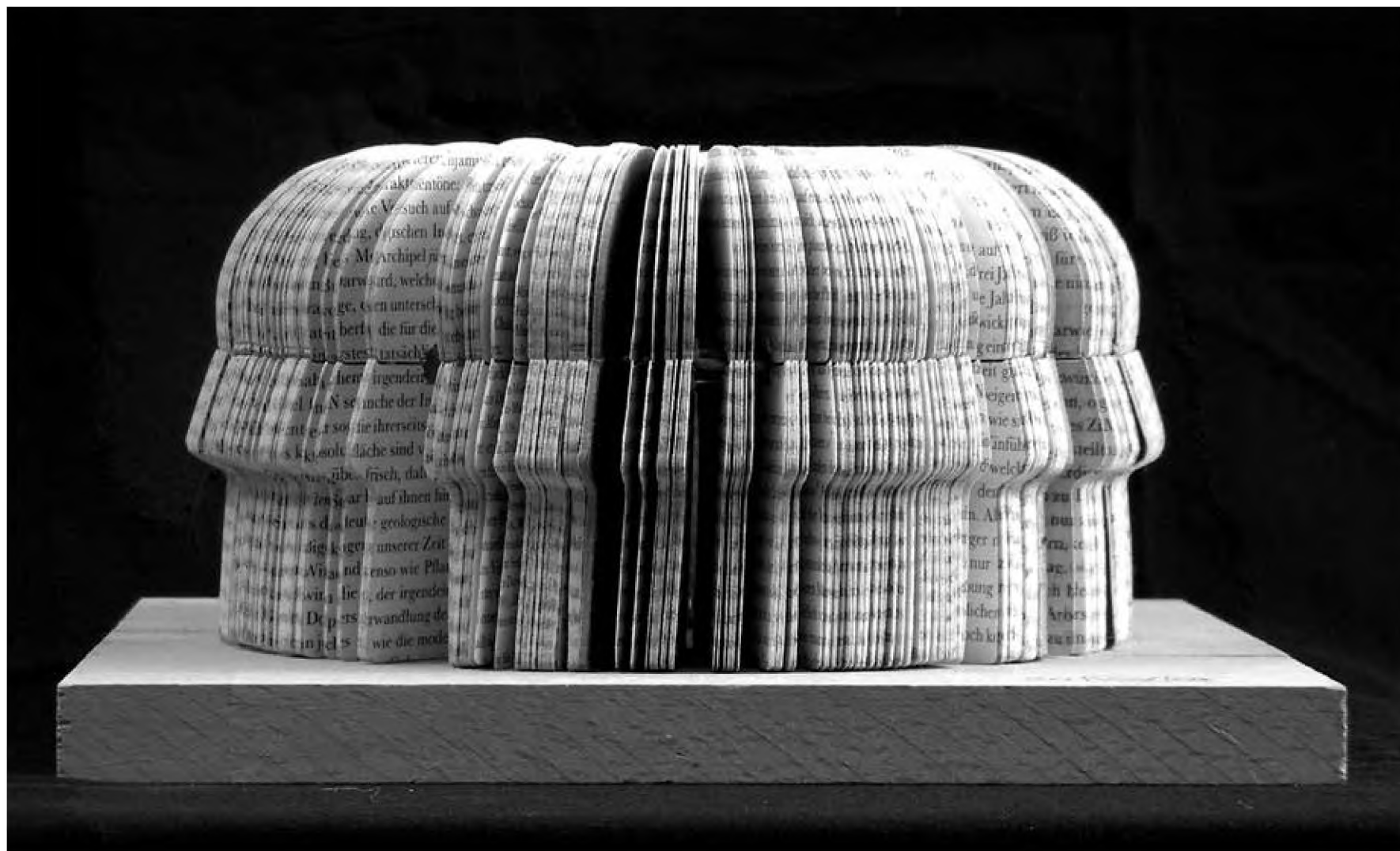
16 Mircea Eliade, *Memorii (1907-1960)*, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 1997, p. 263 și Ioan Stanomir, *Ochii strigoiului*, în *Revista 22*, 31 ianuarie 2012.

17 Cezar Petrescu, *Cuvînt înainte la ediția a noua*, 1959, p. 8.

18 Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 376 și 377.

19 José Ortega y Gasset, *Revolta maselor*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 215.

20 José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 215.



Wolfgang Nieblich

Cerc literar (2005), obiect

21 Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 172 și 173.

22 Pompiliu Constantinescu, *Cezar Petrescu: Scrisorile unui răzeș*, *Întunecare, cartea I (Acolo șezum și plânsem)*, [1927], 1957, p. 51.

23 Al. A. Philippide, *Cronica literară: Întunecare, roman de Cezar Petrescu*, în *Viața Românească*, anul XXI, nr. 2-3, februarie-martie 1929, pp. 269-271.

24 Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 14.

25 Izabela Sadoveanu, *Cezar Petrescu: Întunecare*, în *Adevărul literar și artistic*, anul IX, nr. 9, 3 martie 1929, p. 5.

26 Al. Bădăuță, *Cronica literară. Cezar Petrescu. Note cu prilejul apariției romanului Întunecare*, 1929, pp. 106 și 266 și Mihai Gaftă, *Prefață*, 1966, pp. XII-XIII.

27 Cezar Petrescu, *Întunecare*, vol. I, București, Editura pentru Literatură, 1966, pp. 199-200.

28 Cezar Petrescu, *cp. cit.*, pp. 391 și 393.

29 *Ibidem*, p. 393.

30 Cezar Petrescu, *cp. cit.*, vol. I, p. 258.

31 Cezar Petrescu, *cp. cit.*, vol. II, p. 31.

32 *Ibidem*, vol. II, pp. 200 și 203.

33 Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, 1972, p. 319.

34 Cezar Petrescu, *cp. cit.*, vol. II, pp. 414-415.

35 Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura 100+1 Gramar, p. 7.

36 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 7.

37 *Ibidem*, p. 8.

38 *Ibidem*, p. 8.

39 *Ibidem*, p. 8.

40 *Ibidem*, p. 8.

41 *Ibidem*, p. 8.

42 *Ibidem*, p. 8.

43 Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 151.

44 *Ibidem*, p. 151.

45 *Ibidem*, p. 151.

46 *Ibidem*, p. 153.

47 *Ibidem*, p. 134.

48 Camil Petrescu, *op. cit.*, pp. 171-172.

49 *Ibidem*, p. 184.

50 *Ibidem*, p. 212.

51 *Ibidem*, p. 203.

52 Jean-Noël Grandhomme; Michael Roucaud; Thierry Sarmant, *La Roumanie dans la Grande Guerre et l'effondrement de l'armée russe: Édition critique des rapports du général Berthelot chef de la mission militaire française en Roumanie (1916-1918)*, L'Harmattan, 2000, pp. 20-22.

53 Erich Ludendorff, *Souvenirs de guerre (1914-1918)*, Tome I, Paris, Payot, 1920, p. 272, apud *Istoria militară a poporului român*, vol. V, București, Editura Militară, 1989.

54 General Radu R. Rosetti, *Mărturisiri, (1914-1919)*, București, Editura Modelism, 1997, p. 129.

55 General Radu R. Rosetti, *op. cit.*, p. 112.

56 Constantin Kirițescu, *Istoria războiului pentru întregirea României*, vol. I, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 271.

57 Erich von Falkenhayn, *Campania Armatei a 9-a împotriva românilor și a rușilor*, București, Atelierele Grafice Socec & Co S.A., 1937, p. 60.

58 Camil Petrescu, *cp. cit.*, pp. 218-219.

59 *Ibidem*, p. 220.

60 *Ibidem*, p. 220.

61 *Ibidem*, p. 233.

62 Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Chișinău, Editura Litera, 1998, pag. 283.

63 *Ibidem*, p. 237.

64 *Ibidem*, p. 237.

Nulitatea actului juridic

Ioana Maria Mureșan

Qui contra legem agit nihil agit!

Încheierea valabilă a unui act juridic presupune respectarea condițiilor de validitate prevăzute de lege: capacitatea de a contracta; consimțământ valabil și exprimat în cunoștință de cauză; obiect determinat și licit; cauză licită și morală și forma cerută de lege.

Nerespectarea oricărei dintre aceste condiții atrage nulitatea actului juridic, sancțiune de drept civil care constă în desființarea unui act – în tot sau în parte –, din cauza nesocotirii condițiilor juridice necesare pentru încheierea sa valabilă¹.

Pentru ca sancțiunea nulității să fie incidentă, se impune ca actul juridic să neglijeze condițiile cerute de legea în vigoare la momentul încheierii acestuia. Un contract perfectat cu nerespectarea unei cerințe prevăzute de legea în vigoare la momentul încheierii, nu va putea fi salvat de o dispoziție legală ulterioară care suprimă această condiție, precum un act care respectă toate condițiile de valabilitate cerute de lege, la momentul încheierii, nu va putea fi invalidat de dispoziții legale ulterioare.

Principalul efect al nulității constă în desființarea actului juridic cu efect retroactiv, acesta este considerat a nu fi fost încheiat niciodată, părțile fiind ținute să restituie prestațiile primite în temeiul acestuia.

Să presupunem că Primus încheie cu Secundus un contract de vânzare având ca obiect un autoturism. Primus primește prețul iar Secundus autoturismul. Ulterior, se constată nulitatea contractului, iar acesta este desființat, respectiv este șters din existența sa juridică. Ca urmare, Primus va fi ținut să restituie lui Secundus prețul primit, iar acesta din urmă autoturismul.

Nulitatea nu este singura sancțiune care anihilează efectele actului juridic. Aceleași efecte, desființarea actului juridic cu efect retroactiv, se produc și în cazul rezoluțiunii, care intervine în cazul în care una din părți nu execută obligațiile contractuale asumate. Însă, spre deosebire de rezoluțiune, care presupune existența unui contract valabil încheiat, nulitatea intervine în ipoteza în care actul juridic nu este încheiat în mod valabil, nepunându-se problema executării acestuia, o parte nepunând fi constrânsă să execute un act juridic care nu respectă condițiile de valabilitate.

Pentru a produce efecte, se impune ca nulitatea să fie invocată, iar mai apoi declarată sau constatată de instanța de judecată, căci un contract, chiar afectat de un caz de nulitate poate produce efecte juridice cât timp sancțiunea nu este aplicată.

Regulile privind modul de invocare a nulității intră în conținutul regimului juridic al nulității, care, presupune condițiile în care aceasta poate fi invocată, respectiv de către cine și în ce limite temporare, precum și dacă există sau nu posibilitatea confirmării actului juridic.

Din perspectiva regimului juridic prezintă relevanță distincția nulitate absolută-nulitate relativă.

Nulitatea absolută intervine în cazul în care este încălcată o normă care ocrotește un interes general, cum ar fi respectarea formei autentice cerută de lege pentru încheierea unui contract de donație.

În schimb, dacă la încheierea actului juridic este

nesocotită o normă care ocrotește un interes particular, cum ar fi încheierea unui contract de vânzare sub imperiul unei erori esențiale, sancțiunea incidentă va fi nulitatea relativă.

Nulitatea absolută poate fi invocată de orice persoană interesată sau chiar de instanță din oficiu, chiar și în situația în care nu este invocată de niciuna din părțile actului juridic.

Nulitatea relativă este incidentă dacă sunt nesocotite norme care ocrotesc un interes particular, astfel, este firesc ca nulitatea să poată fi invocată doar de persoana al cărei interes este ocrotit, nepunând fi invocată de partea adversă sau de instanță din oficiu.

De asemenea, nulitatea relativă trebuie invocată în termenul de prescripție prevăzut de lege, respectiv în termen de 3 ani.

Un act juridic anulabil poate fi confirmat expres sau tacit, fiind stopate astfel efectele nulității.

Să presupunem că Primus încheie cu Secundus un contract de vânzare având ca obiect un imobil, despre care Secundus are falsa reprezentare că este situat în municipiul Cluj Napoca. După un timp, cumpărătorul află că imobilul este situat administrativ în comuna Florești.

Pentru a obține restituirea prețului plătit, se impune ca primus să formuleze o cerere de chemare în judecată prin care să solicite instanței să declare nulitatea contractului – să invoce nulitatea. Cererea de chemare în judecată trebuie să fie formulată și înregistrată pe rolul instanței de judecată în termen de trei ani de când Secundus a cunoscut cauza anulării, însă nu mai târziu de 18 luni din ziua încheierii actului juridic. Presupunând că părțile au încheiat contractul de vânzare la data de 01.01.2000, iar la data de 01.06.2020 Secundus află amplasamentul real al terenului, termenul de prescripție pentru formularea cererii de chemare în judecată având ca obiect nulitatea contractului începe să curgă cel mai târziu la data de 01.06.2001, dată la care se împlinesc 18 luni de la încheierea actului juridic, iar ultima zi în care poate formula cererea de chemare în judecată este 01.06.2004, o cerere formulată după acesta dată se va respinge ca fiind prescrisă, chiar dacă parte a aflat ulterior despre cauza nulității.

Astfel, chiar dacă este incident un caz de nulitate care afectează valabilitatea contractului, acesta va continua să producă efecte asemeni unui act valabil în lipsa invocării nulității în condițiile legii.

De asemenea, nulitatea relativă va putea fi invocată oricând pe cale de excepție în cadrul unui proces.

Dacă Secundus, descoperind că terenul nu are amplasamentul dorit, refuză să plătească prețul convenit, iar Primus formulează cerere de chemare în judecată prin care solicită obligarea lui Secundus la plata prețului, acesta din urmă se va putea apăra invocând nulitatea relativă a contractului. Reținând apărarea formulată, instanța va respinge formulată de Primus.

De asemenea, chiar aflând că terenul nu este amplasat în zona în care credea, Secundus poate decide să păstreze terenul și să plătească prețul convenit, actul juridic fiind astfel confirmat tacit.

În schimb, Primus nu va putea invoca acest caz de nulitate, eroarea în care s-a aflat partenerul său contractual la încheierea contractului, pentru a justifica refuzul de a preda terenul.

Spre deosebire de nulitatea relativă, nulitatea absolută poate fi invocată de orice parte interesată, chiar și de instanță din oficiu, fără a fi ținut de termenul de prescripție prevăzut de lege, iar actul juridic lovit de nulitate absolută nu este susceptibil de confirmare.

Revenind la exemplul dat, dacă actul juridic încheiat de Primus și Secundus nu respectă condiția formei autentice, acesta va fi lovit de nulitate absolută.

În acest caz, nulitatea contractului va putea fi invocată de Secundus prin formularea unei cereri de chemare în judecată sau pe cale de apărare. Spre deosebire de nulitatea relativă, acest caz de nulitate absolută va putea fi invocată și de Primus, prin aceleași mijloace procedurale – pe cale de acțiune sau pe cale de excepție.

Mai mult, acest caz de nulitate va putea fi invocat și de instanță din oficiu. Sesizată cu o acțiune în pretenții, prin care Primus solicită lui Secundus să plătească prețul convenit, instanța va respinge cererea formulată reținând că actul juridic nu respectă forma autentică cerută pentru valabilitatea actului juridic.

De asemenea, nulitatea absolută va putea fi invocată de orice persoană interesată. Acesta nu înseamnă că nulitatea poate fi invocată de orice persoană străină de contract, ci doar de aceea care justifică un interes, cea care urmărește un folos practic prin invocarea și declararea nulității. Revenind la exemplul dat, nulitatea contractului de vânzare încheiat de Primus și Secundus nu va putea fi invocată de vecinul lui Primus, care vrea să îl aibă în continuare vecin pe vânzător, însă va putea fi invocată de creditorii lui Primus, care la rândul lor nu sunt parte a contractului de vânzare, pentru ca aceștia din urmă să împiedice ieșirea bunului din patrimoniul vânzătorului în vederea realizării creanței.

Încheierea unui act juridic se face cu scopul de a produce efecte juridice, efecte care se produc, de regulă, odată sau la scurt timp după încheierea acestuia. De exemplu, în temeiul contractului de vânzare, Secundus a dobândit dreptul de proprietate asupra terenului, iar Primus a primit suma de bani convenită cu titlu de preț. Cum circuitul civil este caracterizat prin dinamică, se poate întâmpla ca până la declararea sau constatarea nulității Secundus să fi înstrăinat bunul lui Tertius.

Odată constatată sau declarată nulitatea, absolută sau relativă, efectele acestei sancțiuni se produc în mod retroactiv, actul juridic fiind considerat a nu fi fost încheiat niciodată, fiind șters din ordinea juridică. Concomitent cu actul juridic sunt șterse și efectele produse de acesta, căci *quod nullum est, nullum producit effectum*.

Se pune astfel problema, care va fi soarta prestațiilor efectuate de părți în temeiul actului juridic anulabil, precum și a drepturilor dobândite de terți. Căci, prin desființarea actului juridic, a dispărut fundamentul juridic al prestațiilor efectuate. Neexistând un contract de vânzare nu a existat nici transferul dreptului de proprietate, iar prețul plătit în scopul dobândirii proprietății, devine o plată nedatorată. Mai mult, nefiind niciodată proprietar al terenului, la rândul său Secundus nu avea un drept pe care să îl transmită lui Tertius.

Retroactivitatea efectelor nulității decurge din principiul legalității², care impune înlăturarea efectelor juridice produse de un act juridic încheiat cu nerespectarea dispozițiilor legale. Dacă efectele nulității s-ar produce doar pentru viitor, acest aspect ar echivala cu lipsa de utilitate practică a acestei sancțiuni. Desființarea contractului de vânzare, încheiat de Primus și Secundus, doar pentru viitor nu ar produce consecințe practice din moment ce bunul a fost predat iar prețul a fost plătit, fiecare parte păstrând prestația primită nu ar fi afectată de desființarea actului juridic.

Nulitatea ar fi astfel lipsită, în concret, de funcția sa sancționatorie, părțile fiind libere să nesocotească orice dispoziție legală privind valabilitatea actului juridic, condițiile cerute de lege rămânând doar o chestiune de principiu.

În planul raportului dintre părțile contractante, Primus și Secundus, nulitatea și desființarea contractului, au ca efect obligația acestora de a restitui prestațiile primite: Primus va fi ținut să restituie prețul, iar Secundus imobilul.

De regulă, nulitatea atrage și desființarea actelor juridice subsecvente, fiind desființat astfel și contractul de vânzare încheiat de Secundus și Tertius.

Prin excepție, anumite acte juridice subsecvente pot fi păstrate, chiar și în ipoteza desființării actului inițial.

Astfel, vor fi menținute actele juridice de conservare, de exemplu efectuarea unor reparații urgente în lipsa cărora bunul ar fi pierit, căci astfel de acte prin efectele produse nu sunt păgubitoare, ele putând fi încheiate în mod valabil de orice persoană legitimă sau nelegitimă³.

De asemenea, nu vor fi desființate actele de administrare executate integral, fiind menținut un contract de locațiune încheiat cu privire la imobil și care a fost executat integral⁴.

Desigur, nulitatea poate afecta doar anumite clauze contractuale. De exemplu, în cadrul unui contract de împrumut se constată nulitatea clauzei privind dobânda. În acest caz restul dispozițiilor contractuale nu vor fi afectate, contractul continuând să producă efecte. Și în cazul nulității parțiale se poate pune problema restituirii, în măsura în care părțile au efectuat prestații în temeiul clauzelor contractuale anulate. De exemplu, dacă în executarea contractului de împrumut, creditorul a perceput dobânda în temeiul clauzei anulate, acesta va fi ținut să restituie dobânda primită.

În cazul nulității relative, dacă părțile doresc să mențină contractul, acestea pot confirma actul juridic, expres sau tacit, prin executarea prestațiilor. În schimb, dacă contractul este afectat de o cauză de nulitate absolută, părțile nu au posibilitatea de a confirma actul juridic, căci, în cazul nulității absolute este încălcată o normă care ocrotește un interes general și nu unul particular.

În cazul în care actul juridic încheiat de părți este lovit de nulitate, acestea au posibilitatea de a reface actul juridic, practic, acestea vor încheia un nou contract, în condiții și conținând clauze similare celui vechi, mai puțin viciile care atrag nulitatea, și care va produce efecte doar pentru viitor.

Un act juridic lovit de nulitate, nu va fi lipsit în toate cazurile de efecte juridice. Prin conversiune, acesta va produce efectele actului juridic pentru care sunt respectate condițiile de valabilitate, de fond și de formă. Astfel, contractul de vânzare încheiat de Primus și Secundus, în lipsa formei autentice nu va fi valabil ca un contract de vânzare și nu va transfera dreptul de proprietate, în schimb va fi valabil ca o promisiune de vânzare, având efect obligația de a vinde și de a cumpăra asumată de părți.

Note

- 1 Marian Nicolae, *Drept civil. Teoria generală. Vol. II. Teoria drepturilor subiective civile*, Editura Solomon, București, 2018, p.358
- 2 M. Nicolae, op. cit., p. 576
- 3 M. Nicolae, Op. cit., p. 583
- 4 *ibidem*



Wolfgang Niebllich

Mal-Zeit (1998), obiect

Poezia fără vârstă

Adrian Lesenciuc

Ionel Simota este un poet atipic literaturii de azi. Tipicitatea de generație sau curent literar, adică trăsătura privitoare la ceea ce este distinctiv și specific, în esență o trăsătură care individualizează scriitorul și, în special, ideologic, nu reprezintă neapărat un câștig. Ionel Simota scrie o poezie de factură păunesciană, amintind de *Fântâna somnambulă* din 1968, probabil cea mai frumoasă dintre cărțile poetului și organizatorului de evenimente muzical-cultural din Sângereii Basarabiei, dar scoasă din cotidian, extrasă din mundan și așezată într-un spațiu-timp absolut, al întâmplărilor mari, fără margini definitive și clare. În acest univers populat și cu personaje perene (dintre care nu lipsește mama), ideile, conceptele, senzațiile se materializează pentru a servi unor scopuri înalte ale unei poezii capabile să suporte întreaga încărcătură de emoție a cuvintelor. Rezultatul firesc este o poezie șlefuită, diafană, frumoasă în înțelesul clasic al termenului. Și cum poezia lui Ionel Simota este egală cu ea însăși, cu un evident vârf, încărcat de lirism și durere, *Capitol cu îngeri. Dintr-un volum Colectiv* (2016), este suficientă trimiterea spre ilustrare la cel mai recent dintre volumele autorului, *Poezii. Lecții cu fluturi. Sentimente cu păsări – Mirări*¹: „Ascultă, iubito, mestecenii cântă / a toamnă pe care cu păsări ți-o scriu. / tu ești cântarea cuvântului viu, / poem răstignit pe trupul de sfântă” (*Strigăt de toamnă*, p.156).

În ceturile influențelor, poezia lui Ionel Simota se trage, deopotrivă, și din alți doi mari moderniști târzii, Ana Blandiana și Nichita Stănescu, cel din urmă din volumele *Sensul iubirii* și din *O viziune a sentimentelor*. De la Adrian Păunescu se resimt și vagi ecouri ale poeziei ca răsfrângere socială, în dublul sens de import de motive de rezonanță socială și de expresie publică, de punere în lumina unei receptări ample. În ceea ce privește această ultimă deschidere, poezia lui Ionel Simota se ridică uneori la aceeași înălțime retorică la care se află poezia păunesciană. Ilustrativ este, în acest caz, chiar volumul care este vârful creației poetului din Miercurea-Ciuc, de altfel volumul pentru care i s-a acordat Premiul „Cartea anului” în Filiala Brașov a Uniunii Scriitorilor din România, *Capitol cu îngeri. Dintr-un volum Colectiv*². Gesticulația amplă a lui Ionel Simota este echilibrată de încercarea de închidere în reverberații interioare. Ceea ce fusese exprimat cu putere în exterior se estompează, se clarifică și se expune în lumea interioară, pe care o eliberează pe coordonatele conceptelor și sentimentelor absolute. Ansamblul instrumentarului liric variază între exuberanța declamației, a exploziei din poezia lui Adrian Păunescu, devenită cantabilă și măsurabilă în ritmul bătăilor din palme, și reverberațiile interioare ale sentimentelor din poezia Anei Blandiana. Rezultă, prin urmare, o formă de lirism angajat, pe care îl cultivă implicând dimensiunile civică și patriotică, pentru a adăsta ulterior, a germina în spațiul interior neperturbat de mundan. Pe de o parte se relevă tenacitatea poetului, dublată de libertatea asumată, declamată, de acțiunea programată, de interferența cu mulțimea, ceea ce conduce spre expresia unei

retorici a temperamentului, pe de alta candoarea sa. O admirabilă forță de seducție rezultă de aici, o forță care se opune erodării ca în cazul altor poezii rămase doar în câmp social. Pe de altă parte, prin extragerea din mundan și implantul în lumea conceptelor și sentimentelor absolute, discursul poetului pare suspendat într-un timp perpetuu, pare a nu își arăta vârsta.

Surprinzătoare este, în poezia lui Ionel Simota, punerea împreună a preferințelor autorului pentru expansiunea socială și pentru contragere, pentru expresia publică a versurilor și pentru bijuteriile bibliofile pe care le îngrijește. Cele două înclinații ale sale se produc natural, fără o trecere bruscă. Nu apare ruptura, chiar dacă „ultrasentimentele” poeziei sale lasă liberă curgerea lirică, într-o masă aparent amorfă, dar vie, tulburătoare. După limpezire, masa lirică se așază în forme de o transparentă ireală. Metrica se păstrează, ritmul este transferat dintr-o respirație poetică în alta. Se schimbă doar cadrul expunerii, se limpezesc conținuturile. Poezia angajantă, cu posibile rădăcini în lirica argheziană, cu certe urme în cea păunesciană, îl expune pe Ionel Simota drept poet implicat, care cultivă discursivitatea la confluența cu autohtonismul și cu vitalismul păunescian. E o poezie multiplă, una exprimată la „persoana întâia plural”, al cărei ecou, la persona întâia singular se răsfrânge curat, ingenuu: „În sânul ferestrei/ Stă ascuns copilul/ Ca în pântecul mamei greu/ Și așteaptă să ningă/ Ochiul curat al lui Dumnezeu...// Ploile au muțit/ Cu un felinar în brațe,/ Ca într-o biserică goală,/ Tăcerea copilului/ E cea mai frumoasă catedrală...// În ochii lui/ Vor prinde contur/ Două lucinde bucăți de cărbune/ Și mirarea, nefiresc de albă/ Pe fruntea zăpezii eu o voi pune...// Într-o dimineață va striga, bine știu,/ Omul acela de zăpadă e viu...” (*Desen pentru un copil*, p.57).

Precum celelalte volume, cel recent dezvăluie suflul curat al copilului perpetuu, pe care-l surprinde în creștere, într-un timp larg al extinderii, al mișcărilor ample, propice unei contemplări anuțate: „Apoi te mai las să mai crești,/ Fată frumoasă ce ești,/ Până-ntr-o zi/ Când inima ta,/ Miraculos, un alt poem va rodi...” (*Fată frumoasă*, p.7).

Discursul lui Ionel Simota se relevă ca tulburare și limpezire deopotrivă, în continuă reverberație interioară, ca formă a unui blagianism recurent care se produce în simplitatea dicțiunii. Discursul său este de o remarcabilă simplitate. Poate de aceea, păstrând caracteristici similare, printre care ritmul și lexicul îmbogățit prin încărcătura de semnificații, diferența dintre cele două aparent diferite dicțiuni nu se remarcă ușor, iar poezia interioară, cantabilă, produce același efect în rostire. Discursul lui Ionel Simota iese din închiderea unei rostiri pentru sine, iese din ipostaza sa taciturnă, pentru a produce un efect similar în public. Nu întâmplător, multe dintre poeziile sale sunt cântate de folkiști³.

Afirmam că poezia lui Ionel Simota este egală cu ea însăși. Este dificil să păstrezi aceeași înălțime a exigențelor și dicțiunii. În urmă cu șapte ani receptam poezia lui din volumul *Cântare și*



Wolfgang Niebllich *Cuțitul leagăn* (1982), obiect

*tăcere*⁴ și găseam identice trăsături, cu un mai pronunțat filon autohtonist, însă: „Există în poezia lui Ionel Simota o dublă răsfrângere, interioară și socială (aceasta din urmă puternic impregnată liric). Există, aici, o recuperare a unui parcurs eminent modernist, proiectat pe coordonatele nostalgiei unei copilării eterne – în care natură și om se împletesc, în care redarea e puternic influențată de receptarea primă, naivă, a copilului care începe să-și construiască lumile în limitele orizontului patriarhal: „Uneori, bunicii se ascund/ În umbrele respirabile ale copacilor/ Și copacii devin mai frumoși,/ Ei chiar întineresc,/ Mai viguroși și mai puternici devin. (...)// Uneori bunicii sunt acele tulpini/ În care noi zugrăvimuciderea”. (*Bunicii*, p.62). Ruptura de acest univers este gravă, adâncă, sângerândă: „Murea jocul în mine/ Și râul zgomotos mi se înecase în timp,/ Aveam mâinile pline de sânge,/ Ca și cum m-aș fi sugrumat în somn” (*Prematură*, p.48). Imaginile, construite ingenuu, devin tulburătoare, adânci, răscolitoare, în momentul în care universul redat în receptarea primă, se desprinde spre a dezveli o altă lume, mai dură.”⁵

Poezia recentă a lui Ionel Simota este decantată, aproape complet eliberată de factual, legată simbolic de fapte majore, acele fapte care ordonau un curs firesc al vieții într-un decor autohton anistoric: naștere, nuntă, moarte. Candoarea ei se datorează și încercării de recuperare a ingenuității unei vârste a creației, și menținerii într-o arie tematică universală, neschimbată a poeziei: iubire, moarte, istorie. Poezia lui Ionel Simota tinde spre poezia perpetuă.

Note

1 Ionel Simota. (2021). *Poezii. Lecții cu fluturi. Sentimente cu păsări – Mirări*. Sfântu Gheorghe: ArtPrinter. 170p.

2 Ionel Simota. (2021). *Capitol cu îngeri. Dintr-un volum Colectiv*. Sfântu Gheorghe: Editura Magic Print. 87p.

3 Ofer, spre exemplificare, poemul „Păsări spre soare” din volumul de debut, *Dialog în cer* (1995), devenit șlagăr al tinerei interprete de muzică folk din Galați, Iulia Gușatu.

4 Ionel Simota. (2014). *Cântare și tăcere*. Sfântu-Gheorghe: Editura Eurocarpatca.

5 Adrian Lesenciuc. (2015). Despre ingenuitate, altfel... *Vatra veche*. Nr.2(74), februarie. 43.

Un cititor de... călătorii

Constantin Cubleşan

Nu de puține ori sarcina (dacă poate fi vorba de o sarcină) de a citi și de a comenta, în așa zisul foileton de întâmpinare al criticului, pe marginea vreunei recente cărți, pentru a o recomanda și altora, poate părea, din multe puncte de vedere, o corvoadă. Uneori chiar un supliciu, desigur exagerând. Nu însă și pentru Radu Ciobanu, un veritabil prozator și încă unul de romane pe teme istorice, care ține cu regularitate profesionistă, din pură plăcere, o rubrică de comentarii pe marginea unor cărți, la alegere – acesta este marele său avantaj – în consistenta revistă, cu apariție lunară, de la Lugoj, *Actualitatea literară*. Este un lector pasionat și un rafinat degustător de literatură de bună calitate. Din când în când își reunește textele de acest fel în volume care sunt, evident, mai mult decât colecții de cronici literare; așa cum se prezintă și acesta intitulat *Magia drumului* (Editura Limes, Florești-Cluj, 2020). Se află reunite aici prezentările a nouăsprezece cărți din categoria impresiilor de călătorie, datorate tot atâtor autori (scriitori) români (George Topîrceanu, Romulus Rusan, Ana Blandiana, Virgil Nemoianu ș.a.) sau străini (Axel Munthe, Claudio Magris, Grégory Rateau ș.a.), asupra cărora stăruie nu neaparat cu exercițiul analizei critice, cât cu lejeritatea elegantă a unor paranteze eseistice pe tema călătoriei și a călătorului pasionat de drumeții, ele fiind, de altfel, excelente pretexte pentru asemenea reflexii în siajul temei alese. Și, poate cel mai important fapt este acela că se dovedește a fi un confesiv: „Am fost dintotdeauna un cititor pasionat al scrierilor acestui gen de ciudați – spune el într-un loc, lecturând cartea lui Sylvain Tesson, *În pădurile Siberiene – În tinerețe, din spirit de aventură; mai târziu, pentru că, sedentar cum mă aflu, îmi dau sentimentul stenic al spațiului nemărginit și al libertății depline, deși iluzorii*”. Cu aceste predispoziții se ambalează în lectura cărților, găsind în fiecare dintre ele provocări la frumoase divagații, de fiecare dată căutând a defini nu doar demersul autorilor respectivi ci însuși sensul călătoriei lor. Sunt paranteze, ca să zic așa, ce dau un farmec aparte lecturilor sale, încărcate mereu de conotații eseistice, nu neapărat teoretice cât sentimentale. „Întâia condiție a călătoriei frumoase este libertatea de mișcare (...) A doua condiție este detașarea de prejudecata că o călătorie trebuie pregătită prin însușirea unei «culturi turistice». Nicidecum. Cultura turistică se poate obține pe loc, oricând, din ghiduri sau de pe net”, important fiind căutarea „întotdeauna în preajma imaginilor frumoase, oameni, oamenii locului, cu specificul lor care-i personalizează, întrucât lumea lui Dumnezeu este o lume a diversității și nimic nu-l încântă pe un adevărat călător mai mult decât diversitatea”. Și imediat face trimitere la marii noștri călători ilustrați în istoriile literare: „Regăsim aici aspirația primilor noștri călători adevărați – Ion Heliade Rădulescu («Vreau să văd oameni, oameni vii»), George Barițiu («Oriunde ajung, doresc a cunoaște pe om»), Slavici se află la Veneția «ca să văd oameni și viața lor», Bolintineanu, Nicolae Filimon... (...) Și întocmai ca la aceștia, aspirația de a cunoaște oameni se asociază cu bucuria”. În acest sens face și deosebire între *turist* și *călător*: „Spre

deosebire de turist, care e dislocat de modă, de publicitate, de trendul voiajului consumerist asistat, călătorul se pornește după o prealabilă etapă neliniștită și dilematică, de-a lungul căreia aude chemarea inefabilă, poate chiar metafizică, a necunoscutului, a singurătății, a libertății în cele din urmă, așa cum e făgăduită ea de drumurile rar călcate și imprevizibile, care-și păstrează taina în afara rutelor consacrate. Pe măsură ce înaintează însă, călătorul descoperă că libertatea spre care aspiră are și ea un preț pe care și-l asumă cu uimire și respect. El trăiește astfel o experiență unică, însușindu-și niște cutume care-i conferă drept de liberă circulație pe drumuri rezervate doar celor chemați, cum și acord de liberă viețuire printre splendorile Creației”.

Călătorul și, de ce nu?, călătoria, devin astfel eroii pe care îi caută, îi află (și găsește) implicați anecdoticului relatărilor din textele altor autori ale căror cărți le savurează tocmai pentru că îi oferă șansa de a reflecta asupra lor. „Călătorul e propulsat de un geniu al deambulării – notează pe marginea volumului *Cartea de la capătul lumii* a lui Ioan T. Morar – n-are țintă, nici scop explicit și e animat de o stranie, irezistibilă chemare a depărtărilor. Reporterul, în schimb, merge în întâmpinarea unei realități prefigurată, pe care își impune s-o exploreze și căreia nu-i depășește limitele. El este, așa zicând, un călător cu scop precis, uneori chiar lucrativ (ceea ce nu e cătuși de puțin blamabil, cum cred unii, în viziunea cărora scriitorul trebuie să facă voluntariat, sufletism...)”.

Luând sub observație, fără o ordine precisă a datării apariției cărților de călătorie pe care le ia în înstăpânire critică, caută a descoperi (a investiga analitic) specificul fiecărui călător și a călătoriei acestuia, evidențiind tocmai diversitatea personalităților, originalitatea scrisului lor. Astfel, Ana Blandiana „pledează pentru călătorie ca mod de cunoaștere și înțelegere, cu prețul îngândurării

cititorului atunci când e povestită. Dar ce scriitor e acela care nu aspiră să-și îngâdureze cititorul?” (v. volumul *Soră lume*); în vreme ce Vd. Jon Krakeuer (v. volumul *În sălbăticie*), consideră că „ceea ce motivează dorul de ducă al acestor scriitori-călători este curiozitatea, nerăbdarea de a înfrunta nu doar necunoscutul geografic, ci și pe cel uman, aspirația de a-și cunoaște «departele», cum zicea domnul Noica, și de a și-l apropia, chiar afectiv, într-un elan de a căuta «un suflet pe-reche»”.

Nu insist asupra comentariilor dezvoltate pe marginea tuturor acestor volume lecturate de Radu Ciobanu, ci urmându-i decizia: „n-am să mă apuc acum să repovestesc eu ce a văzut” el în fiecare excurs de lectură în parte, voi reține doar ideea căutării și creionării de către el a unui portret generic al călătorului și al călătoriei, ca fenomen social, pe care îl identifică central de-a lungul acestor *jurnale* de călătorie, desigur apreciindu-i esteistica aplicată, dacă pot spune așa, pe care o cultivă culant, depășind rigorile stricte al criticii literare și trecând ușor spre o divagație sociologică, incitantă, a fenomenului actual al călătoriei. „La prima vedere s-ar părea că este o modă. Și până la un punct chiar e, dacă ne gândim la agențiile de turism specializate în a-și purta clienții în «sălbăticie», protejați în mașini, de tren și vegheați de ghizi și profesioniști în uciderea de animale doar din plăcerea de a ucide și a colecționa «trofee». Pentru parveniții snobi «sălbăticia» nu e o chemare, ci o modalitate *cool* de a-și disimula vidul interior și plictisul cronic, ca și un mod printre altele de a-și toca banii. Nu la aceștia mă gândesc acum și nici la turismul comun, întâlnit pretutindeni, ca musca, ci despre călătorul solitar, cel care nu vrea doar să viziteze și să privească, ci să vadă și să pătrundă într-o cât mai profundă comuniune cu natura și stihiiile ei, așa cum au fost lăsate dintru începuturi.” Ș.a.m.d.

Radu Ciobanu are plăcerea de a se delecta cu asemenea lecturi rezultate din însemnările de drum prin lume ale unor varii autori/scriitori. Comentariile sale nu sunt doar prezentări ale conținutului, insolit adesea, al acestor cărți, pe care le recomandă spre lectură tuturor cititorilor dornici a avea astfel o întâlnire de gradul doi (trei?) cu marele univers al Terrei și a feluriților ei locatari. Eseurile sale – căci de eseuri este vorba, mai presus de oficiul critic literar pe care îl îndeplinește – au darul de a capta interesul, prin eleganța divagațiilor și prin calitatea aparte a invitației la lectură odată cu provocarea cititorul la meditație asupra a ceea ce înseamnă călătoria și ca mod de cunoaștere de sine. În totul, așadar, o carte savuroasă, dacă știi și vrei s-o citești cu ochi romantici, lăsându-te condus de un cicerone culant, gata oricând să te avertizeze polemic asupra pericolului și gratuității surogatului călătoriei actuale, care ademeneste (!) prin oferta lui industriosoasă: „În această omenire atât de diversă care populează România de azi, călătorul distinge o categorie socială nouă, care-i suscită îndreptățite neliniști și reacții resentimentare. E vorba de «omul nou», dar nu de cel ratat de programele partidului comunist, ci de un om nou cât se poate de real, care se află identic peste tot, ca un neprevăzut și indezirabil element unificator, generat după 1989 de capitalismul sălbatic și de libertatea preluată fără componenta răspunderii și culturii”.



Wolfgang Nieblich Trusa de toaletă (1985), obiect

Portret al artistului la maturitate

Mircea Moț

De la discuțiile din poiana fierăriei lui Iocan nu pot lipsi Cocoșilă și, mai ales, Ilie Moromete, așteptat să comenteze cu inteligența unanim recunoscută știrile din ziarul adus anume pentru el.

Dar în poiana căreia i se poate atribui rolul unui adevărat „centru” al satului își mai face apariția un personaj semnificativ nu doar pentru protagonistul narațiunii, ci și pentru condiția romanului lui Marin Preda. Este vorba de Din Vasilescu, pe care îmi îngădui să-l socotesc un adevărat artist ajuns la maturitate, cel puțin după ce spune naratorul, care ne asigură că sătenii erau obișnuiți cu figurinele sale confecționate din lut („Nu se mira nimeni de el, îl cunoșteau că avea obiceiul să stea uneori și să facă din pământ fel de fel de figuri pe care le da apoi copiilor”).

Din Vasilescu intră în scenă cu ușor sesizabila timiditate a unui om care nu se simte în largul său între oamenii preocupați de politică: „Între timp venise și Marmorosblanc de peste drum, cu șapca lui jerpelită de ceferist, și mai venise cineva, un om pe care îl chema Constantin Vasilescu (i se spunea Din Vasilescu), care se așeză la margine, lângă cel care încercase să-și facă glasul auzit. – Ce mai faci, al lui Mii? îl întreabă Din Vasilescu pe cel lângă care se așezase. – Ce să fac, bine! tresări Ion al lui Mii de plăcere, chiar roșindu-se. Uite, mai venii și eu p-aici să vedem ce se mai aude. Nu-l întreba nimeni nimic și nu era învățat să fie luat în seamă și Din Vasilescu îi pusese întrebarea ca și când n-ar fi știut de acest lucru”. Un surâs îi trădează o anumită atitudine față de semenii, pe care îi percepe cu o bucurie cu totul aparte. Din Vasilescu tace lăsând impresia că nu se implică în cele din jurul său, în schimb ascultă, pare curios în fața lumii. Într-un fel este chiar izolat de ceilalți, pentru care, cu siguranță, el nu este atât de important încât să merite o atenție deosebită: „Din Vasilescu surâse. Se uita la Cocoșilă atent, cu o bucurie ciudată în priviri. Nu zicea nimic, stătea acolo pe marginea poienii, între Ion al lui Mii și Marmorosblanc, și asculta atent și liniștit. Nici pe el nu-l lua nimeni în seamă, dar el părea bucuros de acest lucru. În curând lângă grupul lor de trei se alătură un al patrulea, un om cu o înfățișare întunecată. Când acesta se așeză, Din Vasilescu parcă tresări, se strânse să-i facă loc pe butuc”.

Actul creației este pregătit cu mare atenție, implicând inocentul care trebuie să-i aducă artistului materialul dintr-un loc mai puțin accesibil, de sub podișcă, lutul din care modelase și divinitatea argheziană („Cătu-i Dumnezeu de mare/ N-are trei clase primare./ La citit se-mpiedică,/ Nu știe-aritmetică.// Știe-atât: numai să facă./ Ia oleacă, pune-oleacă./ Face oameni și lumină/ Din puțin scuipat cu tină,/ Și dintr-un aluat mai lung/ Scoate luna ca din strung”). Din Vasilescu nu are nevoie de scuipat, fiindcă pământul era înmuiat de

ploaie, aspect nelipsit de sugestii: „În acest timp Din Vasilescu se ridicase de pe butuc și se așezase pe vine ceva mai încolo, la marginea șanțului. Ploaia umpluse șanțurile și unul din copiii lui Iocan umbla cu picioarele prin apă. – Bă, peșoacă, ia vin încoace, chemă Din Vasilescu în șoaptă și, când copilul se apropie, Din Vasilescu îi arată ceva sub podișcă. Bagă tu mâna acolo, îi spuse, și dă-mi niște pământ de-ăla galben...”. Ca și pentru demiurgul arghezian, și la Din Vasilescu creația devine sinonimă jocului: „Din Vasilescu ținea în mână un bulgăre mare de pământ galben și moale pe care îl frământa parcă în joacă”. Creatorul însuși devine un copil a cărui jucărie se bucură de atenția adulților frământați de problemele cotidiene: „– Tu ce dracu tot faci cu huma aia, Dine?! schimbă Dumitru lui Nae discuția, uitându-se mirat la Din Vasilescu. Acesta tocmai ieșea din fierărie cu bucata aceea de lut galben în mână pe care o arse și o înnegrise la foaie. Lui Dumitru lui Nae i se păru ciudată forma pe care o avea acum huma. – Ia să văd și eu, Dine! ceru el și întinse mâna, iar Din Vasilescu se supuse ca un copil care e bucuros că jucăria lui stârnește, fie chiar și pentru câteva clipe, interesul oamenilor mari”.

Este interesant de reținut că în creația lui Din Vasilescu, fixată în timp și cu formele întărite sever prin flacăra cuptorului, sătenii îl recunosc pe Moromete, adică sunt încântați să descopere „dublul” său, un alt Moromete, cel din „oglinza” artei: „Se apropie și Marmorosblanc. Într-adevăr, pentru câteva clipe uită toți de ei. Dumitru lui Nae privea tăcut bucata de lut iar ceilalți stăteau împrăștiți la locurile lor. – Ce e asta, Dine? întreabă Dumitru lui Nae intrigat, cu un glas care de fapt nu se adresa lui Din Vasilescu, ci se întreba pe el însuși, încercând să înțeleagă. Auzindu-l întrebând astfel, vreo câțiva se ridicară și se apropiară și ei. – Moromete! strigă deodată cineva. – Moromete?! se miră altul, surprins. – Da, Moromete, descoperi în sfârșit Dumitru lui Nae cu glasul său mare, de astă dată uimit și copleșit de încântare”. Este, și aspectul se cuvine reținut, o „formă ciudată”, care „semăna a om”. Lumea artei mai păstrează forma și asemănarea cu umanul, dar și-a transformat în substanță proprie tot ceea ce-i fusese exterior.

În liniștea care se lasă în poiană, o liniște cuvenită întâlnirii cu arta, sătenii îl descoperă pe un Moromete trecut din realitate în planul artei. Moromete rămâne acum el însuși, în ceea ce are esențial, fiindcă universul artei nu reține circumstanțele. Este un Moromete singur, ca și cum, dintre toți, doar el ar fi avut acces la lumea imaginarului, un Moromete fără familie, fără prieteni și fără preocupările de politică: „Era capul unui om care se uita parcă în jos. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie, drept și scurt, cu ceva din liniștea gânditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de... Da, el

era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament. – Mă, Dine, zise Cocoșilă uitându-se în treacăt la Din Vasilescu, care părea să n-aibă nici o legătură cu toate astea. I-ai făcut fruntea prea mare, obiectă el”.

Produsul artistic îi este rezervat un loc în fierăria lui Iocan: „– Dă-mi-l mie, Dine, să-l pun coala pe poliță, zise Iocan și îl luă din mana lui Cocoșilă și îl puse deasupra ușii fierăriei”.

Este, fierăria, spațiul unui meseriaș care „apare ca un simbol al Demiurgului. Dacă e în stare să creeze cosmosul, nu este totuși Dumnezeu. Înzestrat cu puteri supraomenești, le poate exercita și împotriva divinității și împotriva oamenilor; din această cauză este de temut ca un mag satanic. Puterea lui este ambivalentă: poate fi malefică, dar și benefică” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1995, p. 48). În treacăt, amintesc ce scria Eliade despre cuptor și foc: „Isus Cristos (sau sfântul Petru, sfântul Nicolae, sfântul Ilie) joacă rolul unui făurar potcovar vindecând bolnavii (...) prin introducerea într-un cuptor încins” (Mircea Eliade, *Făurari și alchimiști*, București, Humanitas, 1996, p. 107). Un asemenea personaj ia în posesie creația lui Din Vasilescu, asociind în felul acesta fierăriei și atributele unui spațiu al artei.

Moromete însuși privește produsul artistic al lui Din Vasilescu, se privește pe sine cel trecut în lumea artei: „Moromete aruncă și el o privire spre poliță, dar își lasă iar fruntea în pământ, ca și când n-ar fi văzut nimic”.

Într-un volum autobiografic, *Errata*, George Steiner comentează cu multă subtilitate scena în care, necunoscut de ceilalți, Ulisse îl ascultă pe Demodocus povestindu-i faptele și izbucnește în plâns. George Steiner este incredințat că plânsul lui Ulisse nu este cauzat de patosul aducerii aminte, doar „pentru că i-au revenit în memorie poveștile destinelor triste ale foștilor tovarăși de arme”. Explicația „și mai cumplită”, este cu totul alta: „a făcut-o pentru că recitalul maestrului îl obligă pe Ulisse să-și recunoască «distrugerea», diseminarea propriei persoane. El pășise deja pe tărâmul nesubstanțialei nemuriri a ficțiunii. Fusese «golit» când intrase în legendă.” (George Steiner, *Errata O autobiografie*, București, Humanitas, 2008)

Moromete nu plânge asemenea lui Ulisse, dar gestul său, după ce privește „forma” lui Din Vasilescu, pare să dobândească semnificații apropiate: „Moromete aruncă și el o privire spre poliță, dar își lasă iar fruntea în pământ, ca și când n-ar fi văzut nimic”. Moromete nu vede „nimic” pecetluind inconsistența și iluzia care este lumea artei. Privirea lui Moromete nu întâlnește un obstacol real, care merită comentat în stilul specific al personajului. În același timp, în cazul lui Moromete, ca și în situația lui Ulisse, putem vorbi de o «golire» interioară a personajului, din momentul când el intră în „forma aceea ciudată, neobișnuită”, moment ce echivalează și în cazul țaranului din Siliștea Gumești cu distrugerea simbolică a propriei persoane, cu o moarte simbolică în ultimă instanță, reluând cea moarte sugerată deja prin tăierea dublului vegetal și întărind-o.

Traducerea lui Heidegger între claritate și aparența de perfecțiune

în el fiindărea-la-îndemînă. Privirea care se mulțumește să considere lucrurile doar „teoretic” este văduvită de înțelegerea calității-de-a-fi-la-îndemînă. Îndeletnicirea prin care lucrurile sunt utilizate și mînuite nu este însă oarbă, ci ea are propriul său fel de a vedea, care călăuzește mînuirea și îi conferă siguranța specifică. Îndeletnicirea cu ustensilul se supune multiplicității de trimeri ale lui „pentru-a”. Privirea care însoțește o astfel de adaptare la trimeri este *privirea-ambientală*.»

Tilincă (2001): «Însăși acțiunea de a bate cu ciocanul este cea care descoperă „maniabilitatea” specifică ciocanului. Acel gen de fiire a ustensilului prin care acesta se manifestă de la sine însuși îl numim [*fapt-de-a-fi-la-îndemînă* sau] *disponibilitate*. Doar pentru că ustensilul posedă acest „fapt-de-a-fi-de-la-sine” și nu survine doar ca ceva aici de față, doar de aceea el este în sensul cel mai larg maniabil și utilizabil. Atunci cînd o privire nu face decît să considere cu toată rigoarea „aspectele” ce evidențiază o calitate sau alta a lucrurilor, această privire nu poate descoperi fiindărea ca [fiind] disponibilă [sau la îndemînă]. Privirea care consideră doar „teoretic” lucrurile duce lipsă de o înțelegere a faptului-de-a-fi-disponibil. Dar uzanța care manipulează utilizînd nu este oarbă, ci ea are propriul ei fel de a privi care ghidează manipularea și îi conferă acesteia siguranța ei specifică. [Ca fapt de a proceda conform rostului], uzanța care privește ustensilul se subordonează varietății de referiri [la un scop] ale momentului „pentru a...”. Privirea care se pliază după o asemenea referire la finalitate este *privirea teleologică*.»

Înțeleg prea bine faptul că echivalarea lui *Um* din *Umsicht* prin *teleologic* sau *utilitar* nu e perfectă, dar ea exprimă mai bine intenția lui Heidegger decît *privire ambientală*, termen care nu sugerează nimic în acest sens, tot așa cum expresia *lume ambientantă* trimite mai degrabă la o împrejurime spațială în care s-ar afla omul. Heidegger tocmai că mizează pe ambivalența semantică a termenilor germani, iar prin expresia *Umwelt* el nu vizează nicidecum sensul obișnuit, spațial, de *lume ambientantă*. Dacă Heidegger ar fi gândit în românește, sunt convins că nici nu ar fi folosit un termen precum *privire-pentru*, neobișnuit în limba noastră, ci s-ar fi limitat poate la expresia *privire prealabilă* sau *anticipativă*. Căci acesta este sensul urmărit prin germanul *Vorsicht*, un alt termen ambiguu, - așa cum bine au sesizat și traducătorii variantei *Humanitas* - căci o echivalare prin „previziune” ar fi plină de echivoc, sugerînd eventual înțelesul de premoniție, ceea ce ar fi total eronat.

Acum să ne oprim asupra termenului de bază al oricărei ontologii, trecînd în revistă soluțiile de echivalare pentru *Sein*, îndeobște tradus în limba noastră prin *ființă*, cu toate neajunsurile lui implicite, căci *ființa* nu doar că pierde sensul activ al germanului *Sein* sau al francezului *être*, dar implică și o nuanță personificatoare, ca și cum *ființa* ar fi o instanță misterioasă. În plus, în vorbirea uzuală termenul *ființă* desemnează creatura, viețuitoarea ca fiind diferită de lucru. Prin *ființă* se subînțelege în mod curent o *ființă* vie, semnificația termenului limitîndu-se astfel strict la planul ontic. Dacă termenul *ființă* ar exprima într-adevăr doar faptul de a fi, atunci am putea folosi și expresia *ființă nevie*, care ar acoperi obiectele, expresie care însă sună strident în limba noastră și prin care s-ar înțelege mai degrabă o vietate ce nu mai este în viață. *Spiritul viu al limbii*

acționează aici în detrimentul net al conceptului ontologic; oricît ne-am opinti să forțăm acest concept, în plan ideatic corfuția este programată, chiar dacă aceasta nu se resimte într-un mod net la o primă vedere. Mai ales într-o scriere filosofică folosirea termenului *ființă* în dublul sens al cuvîntului apare ca o stridență ce se cere din capul locului evitată. Iar acest dublu sens apare chiar și în literatura filosofică, așa cum ne arată cele câteva exemple de mai jos. În „Studiu introductiv” la *Critica puterii de judecare* a lui Kant, Mircea Florian scrie: „Ființele vie nu pot fi comparate cu obiectele de artă...” (pag. 30), sau: „Scop în sine e numai o *ființă* care posedă proprietăți suprasensibile, rațiune și libertate, o *ființă* care își pune ea însăși scopuri - omul.”¹ Dar și C. Noica folosește în tratatul său *Devenirea întru ființă* acest termen cînd cu sens de realitate umană (*ființa rațională*), cînd în sens ontologic. Chiar dacă sensul ontologic este cel ce domină într-un tratat de ontologie, sensul de realitate umană apare adesea în text, ca de pildă „fiecare *ființă* moare” (pag. 184), sau ambele sensuri apar împreună la pagina 170: „neexistînd cale regală pentru a ajunge la *ființă*, așa cum există cale regală în geometrie. Calea rațiunii matematice este una pentru orice *ființă* rațională...” Chiar și în aceeași frază apar ambele sensuri la pagina 151: „În momentul cînd apare pe lume o *ființă* inzestrată cu rațiune, iese la lumină și *ființă*”. Cu toate că filosoful român aduce în discuție prin cuvîntul *fire* un termen alternativ, el rezervă acest cuvînt pentru totalitatea naturii în descrierea ei imediată. La pag. 77 se spune: „să încercăm, iarăși, cu titlul de sugestie, a-i descrie, în planul imediatului de gîndire, *firea*.”²

Așadar în afară de *ființă* ne mai stă la îndemînă pentru substantivarea infinitivului *a fi* și cuvîntul *fire* (adevăratul infinitiv lung al verbului). Însă spiritul limbii vine iarăși să contracareze și această soluție pentru echivalarea termenului ontologic. Ce-i drept, în expresia „e în *firea* lucrurilor” termenul exprimă starea de fapt și felul de a fi al unei situații conjuncturale, care ar fi și sensul atribuit de Noica acestei vocabule. Pe de altă parte, în expresia „are o *fire* blîndă” termenul exprimă felul de a fi al cuiva, dar în sensul de profil psihologic, ceea ce de pildă exprimă și germanul *Gemüt*. *Firea* a ceva acoperă mai mult o manieră de a fi conjuncturală, *firea* cuiva sugerează un gen de conduită a persoanei în discuție și nu pare a avea forța unui concept ontologic. Așadar, ce e de făcut spre a reda sensul ontologic al faptului de a fi în maniera în care o fac elinescul *on*, germanul *Sein* sau francezul *être*?

Gramatica este un sistem de reguli rezultat din uzul obișnuit al limbii. Atunci cînd gîndirea se exercită pe domenii ce depășesc uzul cotidian, construind punți către alte orizonturi, ea nu se poate lăsa încorsetată de regulile gramaticale, ci se vede nevoită să construiască ea însăși concepte suficient de sugestive pentru a acoperi mai bine decît vocabulele gramaticale „corecte” entitatea avută în vedere. Religiozitatea față de regulile gramaticale poate uneori să constituie un impediment pentru demersul gîndirii, iar a stagna în corsetul acestor reguli - de altfel utile în uzanța cotidiană a limbii - denotă comoditate și echivalează cu o abdicare de la sarcina genuină a gîndirii fundamentale.

Poate că ține de „spiritul” limbii noastre o anume tentă mitizantă, cu propensiunea de a personifica. De pildă, substantivarea lui *a merge* sub forma *mersul* (în loc de *mergere*), *a muri* sub forma *moarte* (în loc de *murire*, adică *Tod* în loc de *Sterben*), *a exista* ca *existență* (în loc de *existare*). Vedem că în acest tip de substantivare personificatoare se pierde caracterul procesual al verbului, dezvăluindu-se mai degrabă o instanță, de pildă moartea, existența. Cum oare

am putea forja pentru *a fi* o substantivare care să nu contravină simțului limbii, păstrînd totodată caracterul procesual al verbului? În general, substantivarea verbelor românești se face adăugînd rădăcinii infinitivului fie sufixul -*rea*, precum a gîndi - gîndirea, a vorbi - vorbirea, a muri - murirea, fie sufixul -*ință*, precum a crede - credință, a putea - putință. Vedem că verbele substantivate cu desinența -*ință* pierd mai degrabă valența procesuală ce vibrează în infinitivul lor. Însă verbul *a fi* poate fi substantivat cu ambele desinențe, ca *fi-re* și *fi-ință*, *firea* implicînd neajunsurile psihologizante menționate, *ființa* pierzînd total dinamica verbului.

După multă chibzuintă am optat pentru dublarea *i-ului* din *fire* sub forma *fiire*, termen care, debarasat de tenta psihologizantă, păstrează sensul activ al infinitivului *a fi*, fără a tulbura simțul limbii, integrîndu-se fără stridențe în limbajul discursului. Cu toate că unii grămatici vor găsi această soluție ca fiind „incorectă”, căci substantivarea infinitivului *a fi* prin adăugarea sufixului -*re* nu îngăduie integrarea unui „i” suplimentar, apare evident faptul că dublul „i”-subliniat printr-o pronunție care accentuează această dublare ca *fi-ire* - conferă cuvîntului o dinamică menită să accentueze procesualitatea faptului de a fi. Din păcate în limba noastră se renunță tot mai mult la infinitivul lung, ceea ce echivalează cu o pauperizare semantică a limbajului.

În germană *das Sein* nu cunoaște plural, căci existența este una, iar nu multiplă. Termenul *ființă* are un plural care compromite și mai mult funcția de operator ontologic: în expresiile *această ființă* și *aceste ființe* sensul de „creatură” apare cu o pregnanță sporită. O substantivare a infinitivului *a fi* sub forma de *fiire* are, ce-i drept, o formă la plural, însă expresiile *această fiire* și *aceste fiiri* nu sugerează nici o clipă sensul de vietate, ci faptul și felul de a fi. Așadar, dificultățile de redare în limba noastră a operatorului ontologic fundamental sunt evidente, semnificația echivocă a termenului *ființă* nu mai poate fi ignorată, iar confortabilul *laissez faire* favorizează această stagnare într-o ambiguitate fără ieșire. În acest context opțiunea necritică pentru păstrarea termenului „*ființă*” denotă fie comoditate mentală, fie obstinția nejustificată de a rămîne în planul tradițional, ignorînd simțul viu al limbii.

Dar dacă fidelitatea pentru utilizarea în continuare a cuvîntului *ființă* rămîne acceptabilă, de neînțeles este opțiunea variantei *Humanitas* în echivalarea lui *In-der-Welt-sein* prin *ființa-in-lume*. Întrucît pentru Heidegger omul există în măsura în care *are* lumea ca și „construcție mentală”, maniera lui de *a fi* fiind în concordanță cu această construcție hermeneutică numită *lume*, el aflîndu-se din capul locului plasat într-un complex de semnificații cu care este deja *familiarizat*, *firea* omului este întru *lume*. Nici o expresie nu ratează mai temeinic gîndul heideggerian decît traducerea lui *In-der-Welt-Sein* prin *ființă-in-lume*. Căci „biata *ființă*” omenească nu se află nicidecum în lume ca și cum s-ar afla în interiorul unui recipient spațial, ci maniera de a fi a omului, *fiirea* lui este *familiarizată* și în concordanță cu (deci întru) lumea pe care și-a construit-o metal ca interpretare a realității în care este și se mișcă fizical. Căci omul, văzut doar ca realitate fizicală și biologică, este în mod „obiectiv” o *ființă* vie aflată în acest univers îndeobște denumit „lume”, ca și cum el ar fi conținut în interiorul recipientului „lume”. Expresia *ființa în lume* conduce inevitabil și de o manieră reflexă la această semnificație: Biată *ființă* pierdută în lumea asta mare! Pe cînd formula *fiire-întru-lume* exprimă tocmai gîndul heideggerian, anume că omul are o *manieră de a fi familiarizat* respectiv în *concordanță* cu (deci întru) ansamblul hermeneutic

care la Heidegger se numește *lume*. Dacă echivalarea acestei concepții într-o limbă ratează pentru simțul limbii respective din capul locului acest sens, tocmai prin plasarea existenței omului în lume, atunci asistăm la o pervertire și mutilare a sensului urmărit de către autor. Căci un concept intră într-o limbă și deci în mintea cititorului prin sensul cu care „spiritul” limbii respective îl colorează *sine ipso*, iar nu printr-o formulă similară celor din fizică, necesitând ample note explicative. Altfel am putea să notăm termenii heideggerieni de pildă prin a, b, c, x, y, clarificând prin note de subsol cum că a=*Umwelt*, b=*Umsicht*, c=*Gerede* etc. De ce să complicăm sintaxa textului redând *in-sein* prin *ființa-în*, explicând apoi că vocabula înseamnă *fapt-de-a-sălășlui-în*, când echivalarea expresiei prin *faptul-de-a-fi-întru* o spune de la sine?

De altfel, cu toate că germana curentă nu dispune de întru, Heidegger găsește o asemenea semnificație al lui *in*, așa cum arată și artificiile de topică la care recurge, precum *in-sein* (a fi întru) care - spune el - nu este tot una cu *sein-in* (a fi în), apelând în acest sens la etimologii precum *innan* din germana veche: a zăbovi la, a fi familiarizat cu, a fi obișnuit cu ceea ce am în grijă. Pentru cineva care pretinde a fi înțeles sensul heideggerian al expresiei *In-der-Welt-sein* apare cel puțin stranie opțiunea pentru cel mai nepotrivit echivalent românesc sub forma *ființa-în-lume*. O explicație pentru această opțiune ar putea fi intenția de a face o diferență față de echivalarea propusă de mine prin expresiile *fiire-întru* sau *fapt-de-a-fi-întru-lume*.

Dacă în cele câteva exemple de mai sus este vorba mai mult de faptul că Heidegger mizează pe ambivalența unor termeni germani, traducătorul fiind chemat tocmai să găsească un echivalent care să sugereze intenția autorului, în exemplul următor este vorba de o expresie pe care filosoful de la Freiburg o folosește în sensul germanei curente, căreia însă traducătorii variantei *Humanitas* îi imprimă un sens obscur, astfel că în cele din urmă echivalentul pentru care au optat complică inutil înțelegerea textului. Este vorba de expresia *Sein-zum-Tode* și *Sein-zum-Ende*, pe care cei doi traducători îi redau prin *ființa întru moarte* și *ființa întru sfârșit*, expresii care în limba română cad greu înțelegerii cititorului. Mult mai simplu este aici a lăsa limba germană să vorbească printr-o traducere simplă, conform sensului curent al expresiei, fără a sugera prin formulări neuzuale un înțeles secret ce ar învălui termenul într-o aparență de mister. Căci *sein zu* înseamnă *fapt de a fi față de*, precum în expresia *die Kollegen sind gut zu ihm*, colegii se poartă frumos față de el, sau sunt buni în relația cu el. Această expresie nu ar putea fi niciodată tradusă prin „colegii sunt buni întru el” sau „colegii sunt familiarizați cu el, sau sălășluiesc în preajma lui” – sensuri pe care le sugerează prepoziția întru. *Sein zum Tode* nu vrea nicidecum să sugereze că omul ar fi în conformitate cu sau că ar sălășlui în preajma propriei morți, moarte care de obicei nici nu e iminentă, putând fi încă foarte îndepărtată temporal. Expresia vrea să spună doar că omul știe de moartea lui, iar prin aceasta are în *faptul lui cotidian de a fi un raport cu moartea*, nicidecum că aceasta i-ar fi familiară. Deci printre manierele de a fi ale omului se află și un fapt de a fi *relativ la* propria moarte, despre care nu știe nici când, nici în ce fel va surveni. Ca atare el nu poate fi familiarizat cu propria moarte, nu poate fi întru ea, ci are doar un raport față de moarte, despre care știe doar că va surveni cândva. În mod permanent, nicidecum doar în momente marcate de o stare sufletească de așteptare a sfârșitului iminent, el trăiește un raport față de acest sfârșit (*zum Ende sein*).

Soluția propusă de mine pentru echivalarea acestor expresii heideggeriene este *fiirea relativă la moarte* și *fiirea relativă la sfârșit*, ceea ce exprimă în mod curent și expresiile germane. O complicare a înțelesului acestor relații de ordin ontologic prin introducerea prepoziției întru nu-și are aici rostul, mai ales dacă se renunță la ea tocmai acolo unde utilizarea lui întru este clamată stăruitor tocmai de înțelesul expresiei *In-der-Welt-sein* ca *fiire-întru-lume*, sens pe care îl urmărește Heidegger, fără ca germana să dispună de un echivalent pentru întru.

Acestea sunt doar câteva exemple care mi-au sărit în ochi atunci când, după mulți ani de la apariție, am ajuns să răsfoiesc traducerea apărută la *Humanitas*. Desigur că și varianta apărută la *Grinta* are neajunsurile ei, mai ales că ea nu este rezultatul conlucrării unei întregi echipe editoriale, căci atât traducerea în sine, cât și formatarea textului a fost munca unei singure persoane, unele greșeli de editare fiind aproape inevitabile, ca de pildă la pag. 27 (pag. 12 a textului original) în fraza: „Dasein-ul este doar o ființare ce poate fi pur și simplu găsită printre alte ființări” mi-a scăpat un „nu”, care schimbă radical sensul frazei, căci Dasein-ul tocmai că *nu* este o ființare ca oricare alta. Sau la pag. 139 (pag. 111 a textului german), în loc de „în primă instanță ar fi încă lipsit de spațiu” corect este „în primă instanță ar fi încă lipsit de lume”. Cred însă că în varianta propusă de mine conceptele sunt în cea mai mare parte a cazurilor echivalate în sensul urmărit de autor, care tocmai că exploatează ambivalențele unor cuvinte germane, mizând uneori pe o posibilă semnificație ce le este implicită, dar care nu de puține ori este diferită față de înțelesul lor curent; în acest sens traducerea este și explicare. Poate de aceea Heidegger este mai bine receptat în alte limbi decât în cea proprie. În cercurile filosofice din Germania circulă chiar următoarea zicală amuzantă: „*Zwar gibt es in vielen Sprachen Übersetzungen aus «Sein und Zeit», es fehlt nur noch die deutsche Übersetzung*”, adică „Ce-i drept, multe limbi dispun de traduceri din *Sein und Zeit*, nu lipsește decât traducerea germană”. Sau, cum spune Peter Sloterdijk, *Sein und Zeit* ar trebui adus din forma lui „rusticală” într-o formă mai pe înțelesul germanei curente. Textul original are o construcție deosebită, mulindu-se organic pe posibilitățile limbii germane, împotrivindu-se parcă oricărei încercări de transpunere într-un alt grai, îngreunând uneori pînă la disperare activitatea traducătorului. Dar, aidoma unui pisc inaccesibil, incitând mereu pe alpiniști la noi încercări de escaladare, seducția textului și bucuria aspră de a fi găsit soluții pentru fiecare etapă ce părea la început insurmontabilă rămîn pentru traducător impulsuri irezistibile de a continua cu perseverență drumul început.

În toamna anului 1996 când, apropiindu-mă de finalizarea traducerii, am vizitat editura Max Niemeyer din Tübingen, mi s-a spus că din primăvara aceluia an *copy right-ul* pentru limba română îl deține editura *Humanitas*, care ar avea timp pînă în anul 2000 pentru publicare. Dar cum varianta *Humanitas* întirzia și după 2000 să apară, eram îndreptățit a crede că limita de utilizare a *copy right-ului* expirase. Iar cum unii cunoscuți mă asaltau cu solicitări de a le trimite traducerea de mult terminată, am înmînat în vara anului 2001 editurii *Grinta* varianta mea spre publicare. Urmarea a fost o serie de presiuni asupra unităților de distribuție a presei din partea editurii *Humanitas*, care amenința cu sistarea livrărilor propriilor produse dacă unitățile respective mai distribuiau traducerea mea. Dacă nu mă înșel, cuvîntul potrivit pentru o astfel de condiționare este „șantaj”.



Wolfgang Nieblisch

Spini (1982), obiect

*Eu nu am dorit altceva decât să fac un cadou culturii române, sperînd totodată ca limba noastră să aibă parte de mai multe asemenea daruri. O cultură este cu atît mai bogată cu cît se poate bucura de mai multe variante ale operelor filosofice fundamentale, iar culturile mari sunt un exemplu elocvent în acest sens. Căci dacă un traducător găsește soluții nimerite pentru anumite concepte, el poate să aibă scăpări în privința echivalării altor termeni, aceștia putînd fi în schimb mai bine redați de alți traducători. De aceea, receptarea într-o limbă a unei opere filosofice este cu atît mai bună cu cît limba respectivă dispune de mai multe traduceri. Poate că ar trebui să lăsăm viitoarelor generații de specialiști judecata asupra reușitei sau curențelor unei traduceri, iar nu arbitrarității unei situații conjuncturale. Înțeleg că orice editură are socotelile ei negustorești, dar prioritar trebuie să fie avantajele pe care la aduce unei culturi mai multe traduceri ale unei opere filosofice fundamentale. Poate că înapoia mașinațiunilor întreprinse de *Humanitas* nu stă decât orgoliul autorilor de a se numi „primii traducători în românește” ai lui *Sein und Zeit*. Căci dacă motivul ignorării traducerii mele și tentativa de a o face uitată ar fi îndoiala privitoare la calitatea variantei apărută la *Grinta*, atunci cu atît mai mult ar trebui lăsată posterității judecata asupra acesteia, tocmai pentru a o descalifica definitiv. Cine e convins de superioritatea propriei traduceri nu ar trebui să se fiască de viitoarele studii comparative privitoare la echivalarea termenilor heideggerieni propuse de cele două variante românești.*

Cu toate obiecțiile pe care le-am adus aici, căci o traducere perfectă a acestei opere este o imposibilitate, rămîne îmbucurător faptul că și limba noastră dispune deja de două variante ale operei fundamentale a lui Heidegger. Poate că viitoarele tentative vor ține cont și de cele câteva sugestii ale mele. Important este ca soluțiile propuse în echivalarea termenilor să redea cît mai sugestiv în limba traducătorului intenția lui Heidegger atunci când acesta investeste cuvintele germanei curente cu semnificații inedite. De aceea, talmăcirea textelor heideggeriene va rămîne mereu o splendidă provocare atît pentru filosofi și profesorii de filosofie, cît mai ales pentru poeți.

Note

- 1 I. Kant, *Critica facultății de judecare*, Studiu introductiv, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1981, pag. 35.
- 2 C. Noica, *Devenirea întru ființă*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1981.

Renașterea totemului în flux-refluxurile epicii

Iulian Chivu

Cu opera epică a Mihaelei Moreno (prozatoare și lingvistă de origine română, statornică în Germania), cititorul de *acasă* s-a întâlnit absolut ocazional, deși în 2019 Editura Citadela din Satu Mare i-a publicat romanul *Pursânge Andaluz*, iar la începutul lui 2021 Editura Arania din Brașov i-a publicat romanul *Totem. O călătorie dincolo de munți*. Am precizat „cu opera epică”, fiindcă Mihaela Marchiș Moreno este autoarea unor cercetări lingvistice importante, publicate în Occident (*Acjjectivele relaționale*, argumente tematice ale substantivelor deverbale; *Modelarea locală a dependențelor nelocale în sintaxă* etc.). Familia limbilor eschimo-aleute, mai concret limba inuitilor pentru care Mihaela Marchiș Moreno a arătat un interes special, i-a prilejuit cercetări în nordul Canadei, în ținuturile glaciale din Alaska, subiect romanțat în *Totem. O călătorie dincolo de munți*.

Problema limbii inuite în sine va fi tratată în studii pur lingvistice ulterioare de larg interes sub toate aspectele: fonetic, semiotic, morfologic (concomitența timpurilor) fără ca în roman să primim mai mult de câteva relații generale, traduse în fapte de viață. *Totem. O călătorie dincolo de munți*, schematic, este un roman construit pe două planuri: epic – după modelul narațiunii în ramă, iar ideatic se sprijină pe înlănțuirea flux-reflux și nu pe simetrie, cum am putea crede după „nostalgia originilor” din final.

Călătoria, străvechi prilej epic (consacrat în literatură mitică, în basmul fantastic, în epopee, în tragedie), este și de această dată scop și circumstanță de o fecunditate cuceritoare prin ocazionarea unor incursiuni dus-întors într-o cultură primitivă bogată în informații complexe, însoțite, la rândul lor, cu fapte de viață al căror inedit susține atenția cititorului și o motivează. Așadar, autoarea, colaboratoare a unei prestigioase reviste enciclopedice berlineze, *Geo*, pleacă în 1967 într-o expediție spre ținuturile Alaskăi. Ultimul zbor cu avionul din Vancouver înseamnă ieșirea din lumea *civilizată* spre lumea unei rezervații antropologice și îi prilejuiește prietenii de un umanism inedit: Angelika, Amaruq, Amber și, nu în ultimul rând, Nanouk – un câine din rasa Alaska Malamut.

Tradiția cronicărească cere să-i dăm cititorului măcar sintetic firul *acțiunii*, lucru care, în cazul romanului Mihaelei Moreno, este un test dificil tocmai prin faptul că acest *fir* se rupe des în factual și se continuă sau divaghează în ideatic, în speculativ, în conexiuni abile, exhaustive de cultură, argument că autoarea a luat în calcul orice categorie de cititori: nimeni nu pierde însă nimic în cele din urmă, deși fiecare *escaladează* textul cât îl țin *puterile*. Un avertisment subtil, și nu e singurul, ne previne de la început că suntem conduși la limita unde se întâlnesc (fără a produce valori comune) două culturi diferit structurate: „Bătrânii mei inuiți spun că nimeni nu poate deveni altceva decât ceea ce poartă în suflet și cu ceea ce este înzestrat de spiritele superioare. Unii sunt mai înzestrați, alții mai puțin clarvăzători și cred că ei sunt centrul atenției. Din păcate cultura europeană a contribuit la acest fel de a vedea lumea” (p.23) – spune Amber cu prilejul unei discuții despre semnificațiile numelor de persoane, ceea ce pare să pună personajele pe poziții incompatibile, impas care, ca și altele, va fi depășit prin virtuțile spiritului. Ama

(Amaruq), călăuza inuită, le va conduce pe cele două exploratoare spre rezervația Kluane cu săniile trase de câini pe distanțe de sute de kilometri; îndepărtarea de o civilizație spre a pătrunde într-o alta este prilej de acomodare cu marile dimensiuni ontice, timpul și spațiul, percepute într-o filosofie nouă, care se va revela în moduri de gândire ce au dus la o limbă capabilă să semnifice altfel, cât se poate de incitant pentru orice lingvist.

Amber începe contactul cu mediul ostil al ghețurilor în chip dramatic: este atacată de o ursoaică de care scapă tocmai în momentul când orice speranță se stinge, grație unei învățături tainice a artelor marțiale – strigătul de triumf, tradus de însoțitorul inuit ca invocare a Marelui Spirit, prilej ca Amber să primească un nume autohton, cu semnificație. În timpul călătoriei se produce o avalanșă, presimțită de câini și tradusă în reacții de devotament protector, însă Amber, dornică să immortalizeze fenomenul în fotografii, este surprinsă de potopul lavinei alături de Nanouk, însoțitorul ei, cunosător al locurilor. După un timp neconștientizat, va fi descoperită de un tânăr vânător, Anernerk, de numai 14 ani, șansa lui de a trece înainte de vreme în rândul inițiaților comunității sale. Recuperată sub terapia șamanică a bătrânei Torngasak, ocazie pentru Amber să învețe limba inuită, să cunoască reguli și detalii ale vieții relevante pentru civilizația acestei populații, curând va fi socotită o amenințare pentru femeile tribului, o tulburare în ordinea vieții de fiecare zi a bărbaților cu consecințe în ineficiență la vânătoare. Instinctele și temerile primare, așadar, rămân substanțial identice în cele două culturi care își coexistă, în ciuda oricărui anacronii și incompatibilități. Bătrâna Torngasak încă de când îi este adusă Amber ca să fie salvată face aprecieri șamanice de luat în seamă: „Spiritul ei se află în pădurile din sud și se va întoarce în câteva ore din nou în corp. Nu este din aceste locuri. Vine de departe și dintr-un alt tărâm, străin nouă. Este deja bătrână, cam 30 de ani, cu toate că nu pare, dar încă pânțele ei nu a adus urmași pe lume. Spiritul ei este unul plăcut Marelui Spirit pentru că e capabilă să comunice cu celelalte vietăți și le înțelege graiul. Lupul acesta (*Nanouk*, n.n.) este trimis din lumea de dincolo să o însoțească” (p.61).

Satul Tomkin, în care Amber stă o vreme, este prezentat în detalii antropologice și relevă vitalitate echilibrată, necesară dăinuirii în acord cu regulile revelate de Marele Spirit. Bătrâna Torngasak vorbește cu spiritul lui Nanouk (*Tikaani*), botezat Atka, și află că „stăpâna lui este aleasă să păzească spiritele animalelor și natura” (p.63), or toate acestea o vor ajuta pe Amber (asimilată sub numele *Tootega*) să supraviețuiască și altor încercări, de pildă traversării unui râu, a unei păduri – trepte inițiatice care îi ajută să se cunoască într-o altă ontologie. După regulile vieții tribale, *Tootega* (Amber) trebuie, prin ritual, să fie încredințată unui bărbat de soție. Amber însă va refuza ritualul în numele libertății de decizie a fiecărei femei, suficient cât să i se impute opinia ca ațâțare la răzvrătire în rândul femeilor: „Nu uitați, oameni buni, Marele Spirit este libertate și să-mi luați libertatea de a alege cu cine voi avea urmași, cu cine să-mi petrec restul zilelor, este să-l ucideți pe Marele Spirit. Înseamnă să omorâți iubirea și pedepsiți veți fi pentru tot restul zilelor (...). Tot satul se închină atunci în

fața noii lidere spirituale și strigă: așa să fie!” (p.72).

Bătrâna Torngasak, amenințată în poziția ei de lider, o va lăsa fără iglu și intrusa va trebui să plece sub protecția aceluiași tânăr vânător Anernerk, acesta dăruindu-i în ajutor iapa pe care o crescuse cu multă dragoste, Innugati.

După o luptă cu sine (traversarea unui Styx intim), își învinge limitele sinelui (*Nosce te ipsum*, precum în templul apolinic de la Delfi) și aidoma basmului fantastic, pădurea magică va fi traversată grație ajutoarelor devotate, Nanouk și Innugati. Drumul înapoi – flux-reflux între civilizații – este o reîntoarcere treptată în sine, ultimele secvențe ale acestui parcurs fiind despărțirea de Amaruq și apoi întoarcerea acasă, în nordul Germaniei, la Hamburg, fără ca absența care îngrijorase redacția revistei *Geo* să o lase fără job, ba chiar este căutată și ajutată efectiv să se întoarcă.

Ar fi, așadar, o simplă poveste ordonată după schema narațiunii cu *happy end*, însă inventivitatea narativă a Mihaelei Moreno se arată surprinzătoare. Ieșirea din lumea magică este ca o ieșire din oniric și din amnezie, iar reîntâlnirea cu Amaruq și cu Angelika este un prag dincolo de care se regăsește în propria menire. Revederea cu Amaruq, la întoarcere, va trece tot ca un flux-reflux al sinelui, o întoarcere în destin: „Apoi a urmat întoarcerea în sat după trei zile petrecute în paradis, alături de Ama, Nanouk, Innugati și camera de fotografiat. Nu îmi doream nimic mai mult de la viață, ci doar ca timpul să se oprească în loc, să rămână înghețat pentru eternitate” (p.161).

Faptele epice, unul după altul (fluxul-refluxul memoriei), adaugă ideaticului alt orizont, iar timpul abandonat pe o altă coordonată ontică, rețrăit în compensare, nu este o ieșire dintr-un pasaj accidental, ci o caldă continuitate destinală. Mărturie vie a celor petrecute, a inuiților Mahlemut și a istoriei rasei sale păstrate de picturile rupestre în peștera din pădurea magică, Nanouk este cadoul de nuntă primit de la Ama și adus de Angelika dincoace de Ocean. El rămâne, cu bucuria regășirii, să asigure funcția de *totem*, în percepția autoarei, prin continuitatea afectivă în ritmurile altei civilizații, cu devotament ancestral. Amber va da naștere unui fiu, Philip (în limba inuită *Pilip* înseamnă iubitor de cai; calul, „totem” în cultura romanului *Pursânge Andaluz*). Philip urma să asigure hobbyul tatălui său, Steve.

Provocările subtile ale memoriei se accentuează spre final, când Diana, fiica lui Philip, va pleca sub puternica impresie a poveștilor bunicii sale spre Alaska, însoțită de același Nanouk, legătură a civilizațiilor și a generațiilor. Diana merge înapoi în timp și spațiu pe urmele bunicii sale să se cunoască cu adevărat și să-și descopere originile: „Nu a fost greu să găsească igluul lui Ama, pictat așa cum spusese bunica. Am bătut în rama de lemn a ușii și un bătrân a răspuns în engleză: – Intră, Diana! Am rămas surprinsă că bătrânul mă aștepta. Când l-am văzut, am rămas șocată de asemănarea dintre el și tatăl meu. Aceiași ochi, aceeași statură, aceeași frunte lată (...). Nanouk era fericit ca și cum și-ar fi văzut fostul stăpân. Se urcă cu labele pe umerii lui și îl linse pe față, precum pe bunica” (p.222), parcă ducând și el un mesaj tainic. Marele Spirit își reunea astfel lucrurile și făcea, după voie, să se poată trăi simultan timpul pofan al memoriei și timpul sacru al transcendenței.

Așadar, cu tangențele lui la istoria civilizațiilor, la confluențe și contradicții, la eternele valori umaniste, socotim că romanul Mihaelei Moreno *Totem. O călătorie dincolo de munți* aduce sub sceptorul *Marelui Spirit*, oricum s-ar numi el la unii sau la alții, odată cu originalitatea lui structurală și cu subiectul lui insolit, o ingenioasă soluție de impas pentru proză și un prilej de reflecție, încă unul, în cumpătul lumii contemporane. ■

Lucica lu' Lăcustaru

Cristina Struțeanu

Coboram cu pas grăbit din pădure, mă mai și împiedicam și, pe măsură ce mă apropiam, încetineam. Într-un fel, întâlnirea cu Fata Pădurii, cu fetele adică, fiindcă trebuia s-o număr și pe cea cu câinii, mă marcaseră.

Ce-i acolo? Ce-i aia? Se deslușea o mogâldeață în curtea mea. Da, era o siluetă, ghemuită cu genunchii la gură și... Și stătea pe masă, nu pe băncuță. Poate se ferise de iarba udă, necosită, de unde-i urca pe picioare umezeală rece. Totuși, din vreme în vreme, desfăcea baticul innodat ușor, nu strâns, apoi îl strângea iar. Ba, uneori și-l dădea jos de pe cap și-și făcea vânt. Ciudată ființă. Părea s-o ia ba călduri, ba înfrigurări. Muierescă stare, deci n-aveam a mă teme. Câteodată bățâia un picior. Hotărât, suferea de nerăbdare.

M-a simțit îndată și-a sărit jos. Și-a netezit iute, iute poalele și a năvălit înaintea mea pur și simplu. Mi-a deschis porțița înainte de-a ajunge eu și-a lăsat-o în urmă de izbeliște. A răs larg și m-a strâns în brațe, de să-mi ia suflul. După ce, hodoronc-tronc, făcuse observația că astfel de încuetoare, o clanță de lemn, are și primarul lor.

Era mărunță, mărunță și avea o voce în care sunau tonuri cunoscute, dar nu reușeam să înțeleg mai nimic, să identific cui aparțineau. Oricum, eram obosită și destul de marcată, precum am zis, de întâlnirea cu fata finlandeză, din pădurea noastră. Ca să fiu sinceră, nu de gazdă bună, ci ca să trag de timp, am intrat să fac cafea. Încă nu înțelegeam cine era femeia și de ce venise la mine. Ba, a durat destul răstimpul ăsta, fiindcă nu întrebam, nu ceream lămuriri. Încercam să ghicesc. Mă uitam câteodată lung în ochii ei cei verzi și ceva pâlăia. Verzi cu ape. Să fie?... A venit îndată după mine, a pătruns în bucătărioară, a rotit privirea, m-a întrebat de-mi spăl geamurile singură sau m-ajută vreo săteancă. A răs prietenește de saricele mele, de soba bătrânească de lut, de masa cu picioare străambe, din rădăcini, ceva mai puțin însă de icoanele pe sticlă... Isteață spirt și curioasă foc.

— Măi doamnă, d-aia am venit la dumneata. Fix d-aia. Știam eu că va fi așa. Doar nu degeaba îți pui acu șită, nu țigla, nu tablă. Vezi dumneata, noi avem acu la poartă bemveu, și nu mai merge cu veceu, în fundu curții. Gata.

— ???...Adică?

— Păi, eu varam rufele săpunite cu săpun de casă, sigur că da, într-un coș mare cu împletituri, prin care pătrundea ușor apa și-l dam în pârâu. Asta era mașina noastră de spălat. Acu avem de toate alea. Vreau să mă aprobi, să-mi spui de gândesc bine. Să ne sfătuim. Se prefacă lumea, se răsucesc? Iote, am șapte copii, is trecută bine de șaiszeci, și cinci din ei au plecat să lucre în străinătăți. Sărea cămașa pe mine la început. Până m-am obișnuit. Măcar ei trudes p-acolo, că ai allora o lasă mai moale, ai mei fac o sumă bunicică și se-ntorc să-și ridice căși. Că din ai școlii, puțini se mai întorc, și așa, bag de seamă că nu prea mai sunt doctori destui la noi. Și din ce-o mai fi nevoie. Da' statu n-a cheltuit cu ei, cu studiile lor? Dă ce nu le cere bănuții ăia înapoi? Cred că și copiii celor ce fac legile rămân p-acolo și d-aia... Judec bine?

— Cum nu... Vezi dacă mă ții de vorbă?! Am

dat cafeua-n foc.

— Las' că nu-i nimic, abia-i mai puțin tare, că-n caimac stă tărta ei. Ne-o face mai puțină bătaie de inimă, măi doamnă. Eu mă cam feresc, dar nu te-oi refuza... Vezi, cu bucureștenii, cu orășenii, am început să ne deprindem. Nu ne mai stă-n gât când îi vedem cum se plimbă pe dealuri, în sus și-n jos, când noi n-avem timp de stat mai niciodată. Ha ha, alea stau, alelante nu stau. Ce ție și cu vorba asta!... Că suntem cu vitele, cu holda, cu săpatul și cu prașitul, cu fânul, cu grădina de legume, dregem gardurile, în pădure după lemne. Noroc cu sărbătorile și biserica.

— De, le place orășenilor. Au vacanțe, concedii, încet pricepem, măi doamnă. Că muncesc și ei altu fel de muncă. Sunt, ha ha, și vaci de mulș bucureștenii, că de la noi cumpără una-alta, plătesc pentru toate. Da' cu străinii e mai greu. Că ei cumpără pe nimic, la puterea lor de cumpărare, cum aud că se zice. La ei abia de și-ar lua un coț cu cât dau aici pe-o casă. Și vin aici pe văile noastre și rămân uimiți cătai frumusețea. Și tihna și liniștea. Că tălăngile fac bine, seamănă cu alea, cum le zice, cu... mantrele de relaxare, ha ha ha... Buuună cafea.

— Ai dumneata străini în vecinătate? Parcă-s doar puțini și mai pe vârfuri, unde-i priveliștea spre munți ispititoare.

— Personal, n-am cunoscut decât pe una, Arabela, din Liverpool cică, o jurnalistă care stă singură, cu trei motani, în Măgura. Venise la niște lecții despre lupi, în Zărnești! Auzi, ce-o interesa pe ea. Lupii noștri. În engleză, nu? Că așa se vorbește acum. Vin aici ca în săli de curs. Natura noastră-i o Salăă. Și-n deltă am auzit de unul d-ăsta, un atelier, în engleză, cu hiuandizain, ce-o fi aia, dar plăteau al naibii, scump otravă. Urcase Arabela asta mai în munte, să-i ducă la un bulz. Și-a rămas. A cumpărat. De pe vremea străbunicilor ei, nu mai văzuse turme pe plaiuri... Alta, din Franța, a luat un teren mare, c-o căsuță, și-a pus pe foc sau într-o groapă acareturile, șopru, șura, atelieru de dat șita la rindea, ăl de potcovărit și câte nu erau în grajd, căruța cu hulu-bele-n sus, sania pe tâlpici, jugul boiler, donițe de mulș, putinei de stejar pentru bătut untul, coase,

furci, greble, boate de cioban, măciuci, topoare, toporiști, joagăre, țapine, războiu de țesut, cazanu de țuică, tuciuri, oale de sarmale, sucale, vârtelnițe, piepteni de dărăcit, fuse de tors, suveici, sucale, bice împletite, tălăngi, butoaiele de varză, de brânză-n saramură, covate și lădoaie de făină de mălai, lopeți, sape, săpălige, hârlețe... Na, vezi câte înșirai?! Și-a pus apoi peluză de gazon, că iarba noastră-i de cosit, nu de furlandisit. Crește prea înaltă iarba, dar ce flori nu sunt în ea! Grădina lui Dumnezeu. Gazonu-i sterp, berc, doar verde. Ca un covor, un macat fără viață. Și n-or să mai fie neam nici căpițe. Să nu mori? Mai bine le dădea la muzeu d-ăla etnografic, cum îi.

— Frige toată ziua carne de berbec, da-i zice barbecu, nu se mai învață o dată...

— Ce să zic, am auzit și eu de-o doamnă Petra, din Peștera. Vrea să ridice, dimpreună cu soțul ei, un eco-village, mai caută sponsori. I-a uimit și i-a captivat că era un sat fără garduri. Își știau proprietățile după hotare naturale – pân' la stejar, pân' la pârâu, pân' la stânca prăbușită. Cam ai dreptate, vin, de ce nu? Ce-i rău în asta? Duc vestea frumuseții...

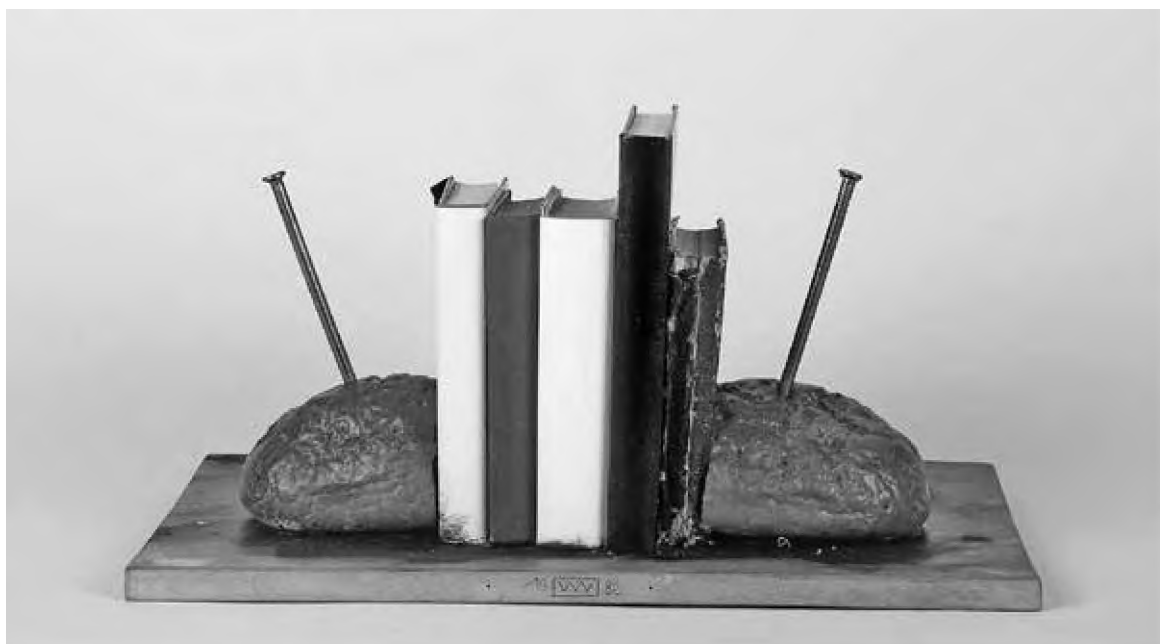
Scot și niște pișcoturi. Oaspetea mea cercetează eticheta...

— Veștile, veștile... O să mai dureze până se destupă la cap și-ai noștri. Uite, eu am un frate mai tânăr, plecat la lucru în Germania, cu soața și copilul. Păi, ce, îi e bine la combinatul ăla de porci, porcine le zice, lângă Bremăn, toată ziua până-n noapte în cizme albe, să se vadă murdăria bine, când le spală, și put, miros de-ți mută nasul? Aici ar fi avut teren baritai, să-și ridice pensiune, dar el, nu, că vine cu bani de la nemți. Halal...

— Ei, așa și Mircel, de pe coastă, cu vedere spre Piatră, merge în fiecă an, an de an, în „Sturgard” și când l-am întrebat de-i place acolo, mi-a zis – „Păi, ce, eu am fost în oraș? Noi stăm doar la grajduri...” M-am cam înfiorat și eu, dar când vine înapoi în sat, e fălos foc, și și-o ia după el pe Marița lui și prin pădure, la tăiat prăjini pentru căpițe. N-o mai lasă singură. Și ea râde cu atâta poftă și se îmbujorează, că i-am înțeles și le-am dat pace...

— O fi, nu zic. Mai sunt veniți și francezi destui și din America și un scoțian, în Șirnea, unul Ronald sau Roland, lângă Viciu, și s-a pozat cu vecinu, cu dinții lui sclipitori, ca ai străinilor, parcă-s dați cu lac, că toți sunt așa, cu gura pân' la urechi, n-au griji, nimic nu-i doare, iar Viciu își pusese costum și cravată, caraghiosu, și ăsta,

☞



Wolfgang Niebllich

Sprijin pentru cărți (1986), obiect



scoțianu, descheiat la gât și-n blugi, nu? Viciu arată mândru poza tuturor. Că noi le sărim înainte și ce mese le mai facem.

— Aici, nu te contrazic. De pe vremea lui Ceaușescu, se numea Șirnea „sat turistic” și aterizau autobuze cu străini și-un „responsabil cu turismul” care-i ducea, știa el bine la cine. Așa povestea Mărioara Călăicanilor și, acu, Nuța lui Din a dat o masă d-asta pentru consulul Iordaniei și-a așezat alături o doamnă din Israel ce și-a luat aici casă de lemn. Au petrecut tare bine, s-au distrat, s-au lins pe degete, ce mai...

— Da'n Belgia ai fost? Că ginerii mei, șoferi, m-au dus de m-au plimbat. Mi-au arătat Europa, s-o știu și eu. Am fost și la Brusel, na.

— La Parlamentul european?! De la coada vacii, că ai, nu?

— Păi, ce să zic, că mie-mi zice Lăcustaru? A lui Lăcustaru. Și nu soțul, nici socrul, ci tatăl tatălui a fost încălțat cu numele ăsta, fiindcă la joc, la sârbe, sărea-n sus ca o lăcustă. Mai ceva ca toți. Și aici, în sat la dumneata, era unul Spulberică de făcea roată-n jur la hore. Întâi, ce mai forță aveau în mațe, în sânge, ce energie. Și ce bucurie d-a se întâlni... D-al doile, că încă se juca sârba, se-ntâlneau duminicile toți, pe bătătura bisericii. Acu vin cu mercedesuri, - mercedes, le zic copiii - și dau roată în amurg să se vadă toți cu toți. La noi ar fi mai greu, cu dealurile, da-n Maramureș aud c-așa fac și-și fac căși cu lift pă afară. Gaia a luat căsuțele bătrânești din grinzi, de făcuse un japonez un album cu cel mai frumos loc din lume. O fi murit japonezu ăla? C-ar crăpa acu!

— Dar fiii dumitale, devin interesată și eu - că mi-am revenit de pe drum - s-au întors cu parale, a meritat să plece?

— Ah, măi doamnă, când a plecat ăl mare, Radu, și nu după parale a plecat, ci c-avea inima friptă, că ta-su nu l-a lăsat să ia de nevastă pe cine-a vrut, iar mie nu mi-a trecut nici acum. Înțelegi, măi doamnă? Ș-acum mă țin vinovată c-am tăcut, că nu i-am luat partea, dar m-am măritat și io la 16 ani, cu om de 30, și nu-i ieșeam din voie, ce prostie. Mă trec lacrimile des, mai ales că, mai târziu, fătuca aia, Cipriana, a fugit în pădure și s-a ales praful și de viețșoara ei...

— Heei, stai așa, cum ai zis c-o cheamă? Acum cât timp s-a petrecut asta?

Femeia mărunță s-a ridicat înceet, nefiresc pentru zvâcul ce se dovedise a fi în ea, și-a rostit tărăgănat:

— Păi, era de-acum măritată, cu copil, când fii-miu i-a zis, la una din întoarcerile lui, că de nu era mamă, o lua cu el în Italia. Așa că Radu a plecat din nou și ea, amărâta, și-a dat copilul la adoptare. Soțul ei, că era bolnav de inimă, a răposat. Iar ea, pe încetul, și-a luat seama de ce făcuse și aud c-ar fi fugit în pădure și stă într-o casă d-aia-n copaci, o trihaus, cum îi zice, ce nume!, de-o ridicase într-o vară un puști... Ce-o mânca, Doamne, jir ca părșii, ciuperce? Hai și ne-om mai vedea, măi doamnă, poate te-nduri și dumneata să vii pe la noi, c-oi fi bine primită. Că eu, seara, mai citesc câteun verset din cartea aia a dumitale, ce-ai dat-o lui fii-meu, cu un moto așa frumos pentru el - mă rog, dedicațiune să zice - că m-am dus de-am arătat-o învățătoarei lui, așa să știi...

Fără glas am rămas. Și-am înțeles brusc timbrul ei vocal ce mă puse pe gânduri. Ba și privirea ei mi s-a descălțit. Ochi cu ape... M-am luminat. Cu adevărat fusese tare obosită să nu văd că era... mama, că mă vizitase mama Zgrumbirului. Ce să mai zic?

Pirandello la Paris și la Cluj

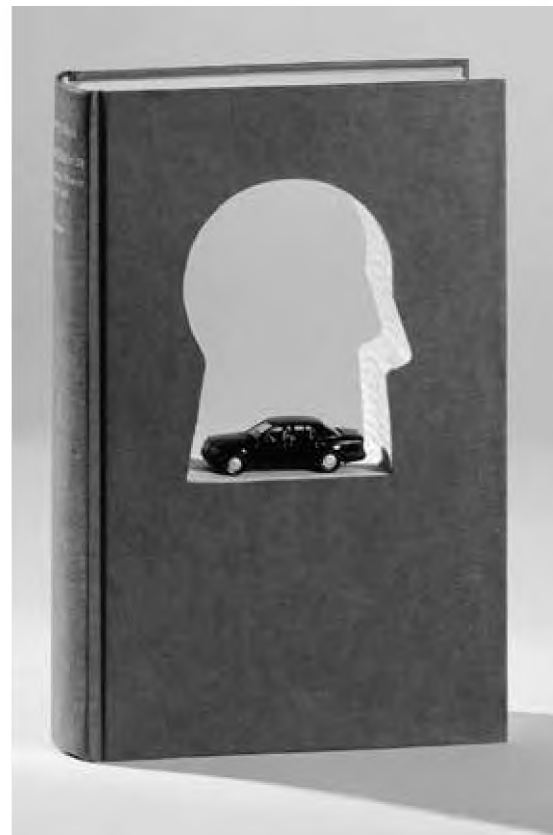
Alexandru Jurcan

Am avut șansa să procur un bilet la Teatrul „La Colline” din Paris, unde am văzut *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, în regia lui Stéphane Braunschweig, care a operat adaptări subtile în textul dramaturgului, realizând și scenografia. În distribuție: Elsa Bouchain, Christophe Brault, Philippe Girard, Claude Duparfait etc. Nu uităm că în 2006 Stéphane Braunschweig s-a mai apropiat de Pirandello prin spectacolul de la Strasbourg cu piesa *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*. Încă de atunci visa la *Șase personaje în căutarea unui autor*, mai ales că Ersilia, personajul principal din *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, e întâmpinată de un scriitor, după tentativa de suicid, atât de mediatizată. El se interesează de ea ca s-o seducă, însă ea vine la el ca să-i scrie povestea, așadar este un... personaj în căutare de autor.

Stéphane Braunschweig rescrie prologul și utilizează imagini proiectate. În spatele scenei - invazie de oglinzi, cu dedublări și multiplicări. Platoul alb așteaptă acțiunile, personajele. Zidul, la fel de imaculat, are o ușă funcțională, sugestivă. La început am avut senzația că nu voi mai evada din staticul impus de dezbaterile de pe scenă. Imediat lucrurile s-au schimbat, pentru că „în teatru nu trebuie arătat totul”. Căderea ecranului în final a avut efectul scontat pentru dezirabilul *finis coronat opus*. Din nou (am mai văzut piesa și în alte propuneri de regie) am reflectat la acel trio creator: scriitor, personaj, actor. Victima clară e personajul, care devine sclav. Scriitorul și actorul au libertățile lor, însă el este fixat iremediabil și implacabil. Așa cum scrie și Giovanni Macchia despre condiția personajelor: „imobile, blocate, sechestrare, condamnate”. În 1921 piesa a creat un scandal enorm la Roma, apoi a avut un succes triumfal la Milano. În 1934 Pirandello a primit premiul Nobel. Într-o scrisoare din 1927 el afirmă că „am uitat să trăiesc; nu-mi trăiesc viața, ci o scriu”.

La sfârșitul vieții, Pirandello a scris un scenariu de film (care nu a fost realizat) pornind de la piesa *Șase personaje în căutarea unui autor*. În acel scenariu personajul principal este autorul, în dispută cu creaturile întâlnite în realitate și care îl chinuie în imaginar. Munca de rescriere operată de Stéphane Braunschweig pornește de la acel scenariu, iar în spectacolul realizat abordează explicații de stări, dar și o *mise en abyme* meritorie. În revista *La Terrasse* din septembrie 2012, Agnès Santi crede că spectacolul e prea demonstrativ și că regizorul vrea să evoce prea mult din modernitatea teatrului.

Acum (5 iunie 2021) a avut loc la Teatrul Național din Cluj premiera cu *Șase personaje în căutarea unui autor* în regia lui Tudor Lucanu (care a elaborat și decorul). Interesant cum regizorul a vrut să aducă mai aproape de spectatorii de aici propunerea scenică, utilizând nume de actori clujeni, numind spectacolele în care se aflau fragmente de decor folosite. Ca și cum am asista la o repetiție a actorilor clujeni. Lucanu nu și-a propus să epateze prin spațiul scenic, focalizându-se pe prestația actorilor. La început spectacolul are ritm,



Wolfgang Nieblisch *Biografia unui infarct* (1990), obiect

mai ales prin apariția celor șase personaje, însă urmează momente lipsite de tensiune, când aproape toți actorii stau risipiți pe toată scena. Înțeleg: ei asistă la tot ce se petrece, însă foarte puțin transmit clocotul lăuntric deșirant (marea excepție: Irina Wintze, dar și Radu Dogaru, propunând un băiat traumatizat, glacial, ca un manechin conectat la un subliminal acuzator). Deoarece textul lui Pirandello e o dezbatere cvasi-teoretică extrem de bulversantă, desigur, spectatorul mediu are nevoie de găselnițe, care să asezoneze părțile mai aride. Există câteva scene memorabile, mai ales finalul, când discontinuitatea e învinsă în doze homeopate. Lucanu e aproape fidel textului, refuză orice calofilie, dar putea fi mai îndrăzneț, mai aplecat spre detabuizare. Adică Pirandello poate fi servit în flux iconic captivant. Dan Chiorean (tatăl) face un rol memorabil, fluent, credibil, ca o metaforă a viabilului, opus oricărei butaforii. Dintre ceilalți actori... nu am sesizat revelații, ci doar unele partituri corecte, iar altele stridente. *Bref*, nu va fi un spectacol de public. Să dea Domnul să mă înșel, mai ales că Tudor Lucanu a semnat atâtea spectacole cu viață/bătaie lungă. Interesant este faptul că în 10 mai 1921 a avut loc premiera piesei la Roma. Teatru în teatru, ca la Shakespeare, dar totul infuzat de un oarecare didacticism, E o *ars poetica*, unde tronează imposibilitatea de a înțelege viața/ficțiunea. Realitate și iluzie. Pirandello afirma că „fără să le caut m-am trezit cu ele în față (cu personajele!) vii să le pot atinge, vii să le pot asculta”. Am senzația că - *grosso modo* - Tudor Lucanu nu a avut aceeași revelație.

„De 30 de ani râdem de noi!”

Adrian Țion

Figurând ca vârf de lance dramaturgic în critica socială din anul 1842 până în actualitatea contextualizată politic, *Revizorul* gogolian a cunoscut montări dure, „înțepătoare”, puternic deranjante pentru „puternicii zilei” din diferite perioade istorice. Atât de deranjante unele încât au stârnit adevărate scandaluri, cum a fost, spre exemplu, spectacolul montat de Lucian Pintilie la Bulandra în 1972, interzis de cenzura comunistă după doar trei reprezentații. Pe puterea textului de a penetra zona politicului a mizat și regizorul Constantin Radu Tudosie când s-a angajat să monteze piesa clasicului rus Nikolai Gogol pe scena Teatrului Dramatic „I. D. Sîrbu” din Petroșani. Teatru care a progresat mult calitativ în ultimii ani, organizând evenimente teatrale notabile, mini-festivaluri în vremuri critice, înfruntând curajos pandemiile inchizitoriale interpuse.

După un succes meritat și recunoscut ca atare cu *A douăsprezecea noapte*, spectacol nominalizat la premiile UNITER, tânărul regizor Constantin Radu Tudosie a luat taurul de coarne montând un spectacol extrem de acid, dinamic și pătrunzător pe textul gogolian. Astfel că produsul său finit pare să răspundă unui imperativ major al momentului: corupția generalizată și răspândită în toate straturile puterii și administrației din fascinanta Românie de azi. Ținta actualizării cu orice preț și a exacerbării comicului a estompat culoarea locală a orașelului de provincie dintr-o gubernie rusească din vremea țaristă. Avem așadar un Gogol fără samovar și cor rusec, fără verste și mujici docili, aproape fără ceea ce numim și înțelegem prin „spirit rus”. Pătura socială

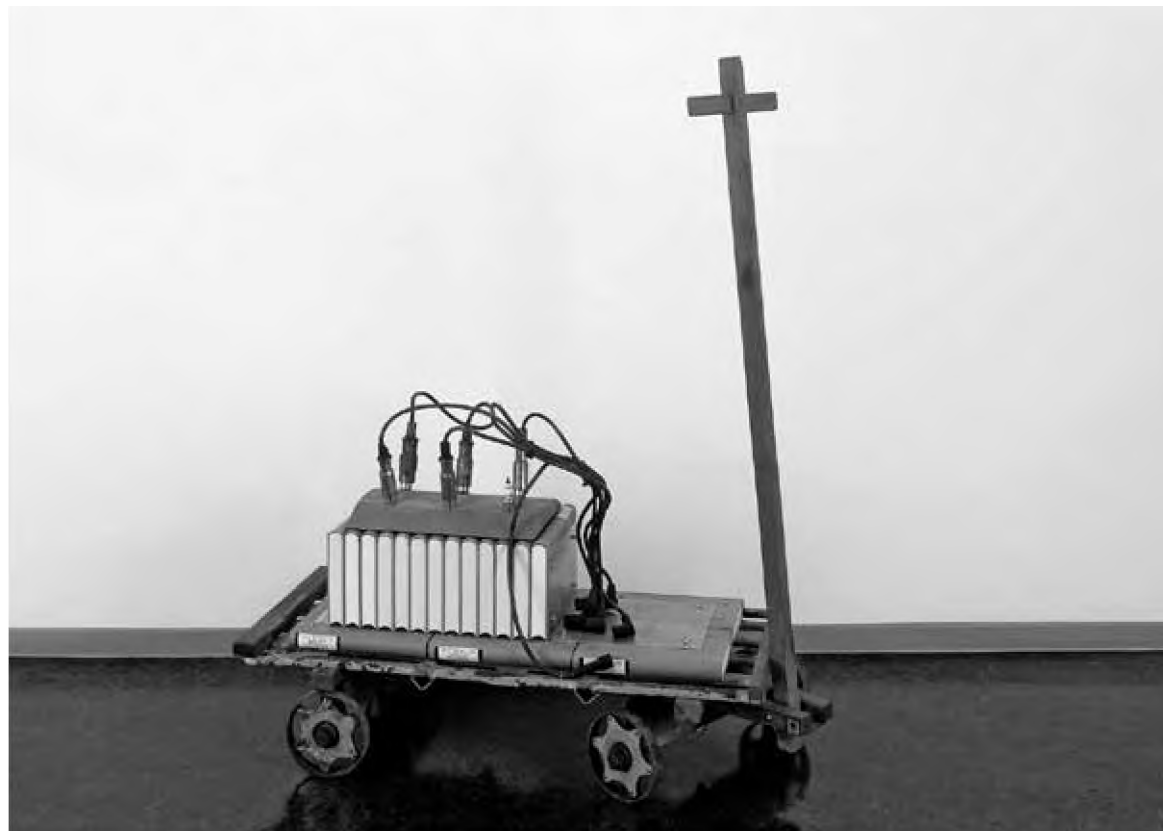
vizată este protipendada orașelului, prinsă în vârtejul stârnit de un impostor deghizat în fantomatic revizor venit în control la instituțiile statului. Decorul conceput de Anda Pop schițează pe verticală, asimetric, virtuale odăi, spații de locuit și de trecere dintr-un mediu în altul, asigurând camuflajul sau transparența, după necesitate. Eclerajul asigură unitatea de acțiune a scenelor într-o alternanță elocventă, contrapunctică.

Coșmarul trăit de personajele piesei, prinse în această comedie a erorilor, debutează cu un vis apăsător, conceput de regizor ca derulare macabră a unei realități ireale, compusă din umbre ce invadează scena: șobolani-umani dânduind pe o muzică tânguitoare. Este uvertura care pornește mecanismul comic și imprimă o viziune coșmarească ansamblului, așa încât nu mai știi dacă-i vis sau realitate toată tevatura subiectului. Acordurile muzicii create de Peter Venczel se prelungesc intermitent până spre final, întreținând un tempo burlesc, halucinant-agonic.

Dinamica spectacolului este asigurată de echipa de actori, folosiți, ca și în *A douăsprezecea noapte*, în mișcare browniană, amețitoare de-a dreptul, mergând pe biciclete, urcând pe scări, pe platformele etajate, cărând baloții cu gunoaie ai orașului, formând piramide defensive, exprimând slugărnicie, frică, prostie cu carul și corupție la scară universalizată, așa încât lipsa specificității unei atmosfere rusești nu deranjează. Regizorul marșează puternic pe prototipurile caricaturale ale eroilor piesei. Ei putând să fie ruși după nume, firește, dar și români sau cehi sau slovaci după formele de

șarlatanie practicate, care sunt în esență aceleași oriunde. Avem un primar speriat de bombe când află că temutul revizor e în oraș, cazat la un han. Stelian Roșian e un primar bine conturat atitudinal, energic și stăruitor în și-retlicuri. Când presupusul revizor e demascat, peste primar coboară un clopot imens spre a-l acoperi și spre a-l absolvi de prostie, naivitate și de slugărnicia fără margini, rămasă nepe-depsită. Dar cu adevărat șiret și fără scrupule se înfățișează în fața primarului „revizorul” însuși, Hlestakov cel venit de la Petersburg, interpretat de Mihai Alexandru, care se învârte ca un titirez abil printre oamenii primarului, luându-le banii. Viclenia lui rodește și strecoară teamă printre funcționarii corupți. Osip, servitorul său, căci licheaua se cuvine să aibă însoțitor, este schițat în fugă, dar curat și pitoresc de Mihai Sima, afabil aplecat spre psihologia acestui tip de personaj. Maria Munteanu în rolul soției primarului Anton, Anna Andreevna, dezvoltă latura frivolă a femeii îmburghezite, înotând în comicării și capricii ridicole. Pentru Maria Antonovna, fiica acestui cuplu de paraziți penibili, regizorul a propus mai multe actrițe: Corina Vișinescu, Oana Liciu-Gogu și Irina Bodea-Radu; asta spre a colora cu mai-mușărelile lor fauna feminină ce evoluează ca într-un carnaval năucitor al „sufletelor moarte” și reînviată ilar pentru a satiriza moravuri. Pentru supraviețuitorul școlar Luka, regizorul a adus-o pe scenă pe Oana Crișan, excelentă întru chipare simbolică a sfiiciunii împletită cu supușenia. Tabloul personajelor trase în tușe puternic parodiate, cu contribuții remarcabile, se întregește cu umilul judecător Amos (interpret Daniel Cergă), cu directoarea spitalului Artemii (Laurențiu Vlad), cu Ivan, dirigintele poștei (excelent interpretat de Alexandru Cazan), cu tandemul proprietarilor de pământuri (interpreți Victor Hegedus și Sergiu Fîrte), cu ceilalți actori ai teatrului: Dorin Ceagoreanu sau Izabela Badovicz (discret comisar de poliție și asistent regie).

Atmosfera carnavalescă debordează. Costumele accentuează ridicolul. Ritmul spectacolului e întreținut de mișcarea continuă, cu biciclete sau nu, prin dans cadențat sau nu, prin aranjamentele coregrafice semnate de Radu Hotcaș, inteligent atașate unor momente cheie ale acțiunii. Comical are aderență vădită la public și atinge un moment culminant spre final, când totul se întrerupe brusc și se aprind luminile în sală. Se creează un moment frisonant. Actorii rămân înțepeniți. Și în liniștea înghețată din sală se aude glasul tunător al lui Stelian Roșian, liderul distribuției, adresându-se acuzator publicului: „De 30 de ani râdem de noi!” Am tresărit împreună cu toți spectatorii și apoi am reflectat: Ce e teatrul dacă nu te face să tresari din când în când la adevăruri crude rostite intempestiv? Spectacolul se putea opri aici, impactul e total, emoția sugrumată, dar regizorul adaugă o coadă subțire elefantului plin de umor sănătos al ansamblului, desenat cu meșteșug, spre a mai savura câteva din ideile lui, dovedind că e un artist plin de idei suculente. Așa e. Constantin Radu Tudosie e un generator de idei. E drept că uneori ele devin redundante.



Wolfgang Nieblich

Autobiografie (1991), obiect

Păpușa de porțelan

Alin Cordoș

(fragmente de roman)

Fugi Dana, fugi!
Fugi Dana, fugi cât vezi cu ochii! Oglinda, oglinda pleznită bine la colțuri te privește lacomă. Lacomă. Și moartea e lacomă.

[...]

26 octombrie

Desenatorule, cred că ți-am mai spus: desenele tale vorbesc despre curajul păsărilor de-a zbura împreună cu serafimii în apropierea lui Dumnezeu. Te-ai gândit, te-ai gândit vreodată că ele doar schițează locul unde se presupune că ar locui Domnul Dumnezeu? Singurele ființe libere din lumea desenelor tale sunt păsările: câte trei, câte cinci, zborul lor ne vorbește despre un lucru important – Dumnezeu nu e chiar atât de gelos pe creațiile sale, așa cum scrie în Vechiul Testament, sigur, dacă scrie.

Zic că ar trebui să ne căutăm o stâncă înaltă, de pe care să ne aruncăm spre țăriile Cerului, doar că tu, drag prietene, ești dator cărțițelor: Scurtele mâini ale Destinului, parcă așa le spuneai cărțițelor, cărțițelor care sapă galerie după galerie, până găsesc morții oricât de adânc ar fi îngropați, oricât de ascunși ar fi. Miros sufletele morților, mi-ai spus, și nu ai răs deloc, iar un rictus dureros ți-a străfulgerat obrazul, încă frumos pe vremea aceea.

Cum suna propoziția aia a ta: Era frumoasă și avea 19 ani! Desenatorule, toți suntem frumoși la 19 ani, frumoși dar proști, doar că acum trebuie să te întreb ceva: Ce pasăre ai vrea să fii atunci când vom zbura de pe Marea Stâncă? Eu aș vrea să fiu Pescăruș, unul care vede prima dată muntele, la fel de sălbatic și neimblânzit ca și marea. Un pescăruș și un arici. Desenatorule, după ce voi pleca și nu voi mai fi, uite, îmi doresc să mă reîncarnez într-un arici. Tu iubești păsările, eu aricii, aricii cei plăcuți lui Dumnezeu: vreau să fiu un arici mic, al unei și mai mici familii de arici ce s-a aciuit în grădina unei case frumoase și cochete, cu oameni buni și fericiți. Să fim doar niște arici mici care beau lapte și vorbesc pe limba lor despre Dumnezeu.

Doar Zeii din Olimp sunt mai ticăloși ca oamenii.

Doar că, pentru întâlnirea dar mai ales pentru despărțirea de tine, nu m-a pregătit nimeni: da, da, așa, de ce țiți? Murim, fată, da, murim, doar că, murim cu adevărat abia atunci când neputința și disperarea iau locul curajului. Așadar, eu, după plecarea ta, am murit, cu tot cu acel curaj nebun a meu. Iubirea trecută, moartă, devine obsesie. O dureroasă veghe, una istovitoare ce se va consuma prin gări, autogări, stații de autobuz, de metrou. He, he, abia după ani și ani de căutări, de plecări, peregrinări, înțelegi de ce călătoria e mai importată ca destinația.

După Martie-Mai și Februarie destinația în viață dispăruse, cumva dispăruse. Mai mult sau mai puțin, ea, destinația, se contorsiona, se contopea, iar eu tot nu găseam limanul. Fiecare călătorie era un drum, un drum la al cărui capăt ai fi putut fi tu, tu Dana. Teoretic, practic, pe teren, situația era cu totul alta, asta deoarece la capătul unui drum era, uneori, altcineva: o altă Dana, o Ella, o Mihaela, Maria, Camelia sau Clara.

Ar cam trebui să mărturisesc ceva, ție și celorlalți: puține din destinațiile vieții mele m-au interesat cu adevărat. Poate, zic eu, am simulat, o simulare

plăcută, dar minciuna tot minciună rămâne, iar oamenii, toți oamenii sunt binevoitori și par interesați de tine pe la început, așa că nu știi dacă e „End Of The Beginning”: Is this the end of the beginning? Or the beginning of the end? Losing control or are you winning? Is your life real or just pretend?

Mda, alteori, ah, da, alteori, la capătul unui alt drum nu era nimeni, dar absolut nimeni. Cel mult niște umbre care măturau peroane, umbre ce treceau nepăsătoare printre furnălele locomotivelor sau urletele stridente ale motoarelor ambalate ale autobuzelor.

Respiram odată cu timpul crezând că îl voi păcăli!

Cu bagajul redus întotdeauna la un mic rucsăcel, priveam în tăcere lumea multă și mută. De atâtea ori, dar de sute de ori, mi-am dorit, visând cu ochii deschiși, gândindu-mă la tine ca la ceva prețios, vintage, de atâtea ori am sperat că drumul nu se va mai termina vreodată. Știi, de fapt, acel drum, călătoria, toate călătoriile din viața mea nu au fost decât niște exerciții tactice, aplicații, simulări despre cum ar putea arăta întâlnirea noastră: 1. Peste 10 ani; 2. Peste 15 ani; 3. După 20 de ani; 4. După 25 de ani; 5. La 30 de ani.

După 10 ani credeam, îmi închipuiam că te voi găsi la capătul unor drumuri mai scurte, mai apropiate, concise, sigure, cu gări luminate și oameni cu flori în brațe, veseli, luminoși.

După 20 de ani, mda, hm, drumurile erau tot mai lungi, mai obositoare, iar destinația tot mai îndepărtată, mai greu de identificat. Gările, da, gările erau tot mai mici, mai murdare, niște halte cu înscrisuri greu lizibile, iar vagoanele, deși înțesate de călători, aceștia păreau doar niște umbre, înfrigate umbre, cu fețele tot mai estompate, diforme, acoperite cu ceară, în timp ce frigul devenea atroce, necruțător, neîndurător. Dincolo de geamul vagonului sau de cel al autobuzului, o mână desena bezmetice și aride câmpii sau necuvântătoare dealuri, însingurate, din care se hrănesc munții cei muți și cresc până în apropierea cerului unde se spune că locuiește Dumnezeu.

Cel puțin așa se spune!

După ce mă gândeam la tine și doar la tine, existau niște momente, puține de altfel, în care mă gândeam și la EL.

...Eu sunt Domnul, Dumnezeul tău, care te-am scos din țara Egiptului, din casa robiei. Să n-ai alți dumnezei afară de Mine. Să nu-ți faci chip cioplit, nici vreo înfățișare a lucrurilor care sunt sus în ceruri sau jos pe pământ, sau în ape sub pământ. Să nu te închini înaintea lor și să nu le slujești, căci Eu, Domnul, Dumnezeul tău, sunt un Dumnezeu gelos, care pedepsesc fărădelegea părinților în copii până la al treilea și la al patrulea neam al celor ce Mă urăsc și Mă îndur până la al miilea neam de cei ce Mă iubesc și păzesc poruncile Mele...

Dana, tu ai fost chipul cioplit la care m-am tot închinat! Ani de zile, doar că, în ultimii zece, am început să mă gândesc și la El, la gelozia Lui. Puțin câte puțin. O boare de primăvară, aburul acela ce se ridică din pământul jilav, încă pe jumătate înghețat, așa cum e pământul la începutul lunii martie.

Martie. Aprilie. Mai.

Înainte de martie e februarie. Februarie cel înfrigorat și înghețat. Între februarie și luna mai sunt două luni: martie și aprilie, lunile mele preferate.



Wolfgang Nieblich Călătorii generale (1992), obiect

Între două lumi

Între două trenuri

Între două trenuri sunt peroanele, chioșcurile, uneori, da, uneori oamenii, niște oameni. Întotdeauna ele, ele peroanele vor fi prost luminate, așa cum sălile de așteptare mustesc a mizerie, a neputință, a lehamite, a stătut și mănca-re proastă, a sărăcie, fetidul miros al sărăciei și blazării. Aici niciodată nu e suficientă lumină iar nopțile sunt lungi, întotdeauna sunt lungi, lungi, hm, capătul lor, există un capăt al acestor nopți, zorile sunt fără soare, doar o lumină anemică, mofluză, obosită.

Așa arată necropsia zilei de după. Abia după 30 de ani îți dai seama cât de puțin contează destinația, asta, asta pentru că Ea, destinația, nu există, iar viața ta devine un fel de gară. E construită din carton, ea gara, din carton, așa precum acel joc al elevului de gimnaziu din „Epoca de Aur”: „Dacii și Romanii”, jocul cu soldații lui din plastic și cetățile din carton colorat.

Albii și Roșii, eheee...

Tarabostes și pilleati

Cezari, centurioni, veterani

Legionari

Umbre, biete umbre ale unui îndepărtat trecut. Cine mai știe cum îi chema pe toți, pe toți acei cuceritori ai Daciei lui Decebal. Cel mai cunoscut nume este cel al Traian. Marcus Ulpius Nerva Traianus: cel mai iubit împărat al Romei, unul din cei cinci împărați buni ai Imperiului Roman, 98-117 d.H. E singurul nume pe care l-a reținut istoria, sigur, în afară de cel al lui Decebal: Ego Zenovius votum posui.

De legionarii aceia mulți, adevărați bărbați, ne mai aduce aminte câte o necropolă, altfel, cine și ce mai își amintește despre ei, așa cum nici eu nu cred că îmi voi mai vreodată de toți bărbați și de toate femeile, de toți copiii mulți din gările mici sau mari în care am ajuns după nesfârșitele mele călătorii.

După 30 de ani, da, după 30 de ani, haltele devin inutile, iar amintirile, unele amintiri, nume, persoane, figuri devin apăsătoare, neștiutoare de suferința ta.

Unde te duci, măi copile? M-a întrebat, cândva, o Doamnă Profesoară.

Mă duc să mă ascund de Mine și de Dumnezeul Meu, de Dana!

Wolfgang Nieblich - Omul cărților

În tematica artistului nu lipsește nici perspectiva critică asupra lumii noastre. Bunăoară în obiecte precum „Money, Money” sau „Vițelul de aur” ca trimitere la zeii nemărturisiți ai oamenilor de astăzi. Sau în două obiecte care citează elemente religioase prin părțile integrate în ele, corelate însă cu probleme din zilele noastre. În loc de „Dumnezeu să te protejeze” stă scris acolo „Dumnezeu nu protejează”, iar prezervativele aranjate ca niște casete în acest obiect precizează la ce se face aluzie.

Obiectele impresionează prin echilibrul lor tridimensional, care este asigurat de corpul cărților, dar din aceste înscenări străfulgeră mici săgeți critice. Sunt aluzii cu tâlc, pline de umor, dar pe un fundal serios.

Cărți, litere, alfabet, scris – sunt tentat să întreb dacă aceste lucrări nu sunt un cântec de lebadă, un cântec de lebadă pentru o epocă care se apropie de sfârșit, da, care s-ar putea să se fi terminat deja, lucru pe care profesorii de limba germană și alți dinozauri ai acestei profesii încă nu l-au sesizat. Gutenberg, așa cum spunea un cercetător american în mass-media în urmă cu jumătate de secol, Gutenberg a fost înlocuit de Marconi, inventatorul telegrafiei fără fir, iar noi ne aflăm de mult în era post-alfabetică. Cititorii ar fi, așadar, o specie pe cale de dispariție. Căutând în internet după cuvântul „citi”, computerul îmi propune automat cuvântul „city”, care probabil se potrivește mai bine în panorama modemurilor decât cititorul arhaic.

O parte din argumentele modernității pot fi parate cu simpla sugestie că lumea contemporană a semnelor trebuie și ea deslușită și că mulți dintre așa numiții „analfabeți funcționali” au dezvoltat deseori o rutină incredibilă în descifrarea noilor semne, a noilor consemnări. Pe de alta parte, se pune întrebarea dacă enorma capacitate de stocare nu indică alte organe de difuzare decât cartea? Acesta este un argument pentru persoanele private care stau în fața rafturilor lor de cărți supraaglomerate, dar și pentru directorii de biblioteci care trebuie să planifice în mod constant extinderi de spațiu, dar care nu primesc fonduri de investiții.

Nu există nicio îndoială: atât în comunicarea instituțională a literaturii, cât și în utilizarea sa individuală, unele lucruri se vor schimba iar altele s-au schimbat deja. Dar: deocamdată se poate constata pur și simplu că numărul cititorilor din bibliotecile publice nu a scăzut deși comerțul de carte este unul dintre sectoarele care din păcate au devenit tot mai rare, în care există fuziuni și confuzii, dar care nu au trecut printr-o criză catastrofală. Și acest lucru este de fapt destul de ușor de explicat: cărțile pot fi accesate și utilizate fără nicio muncă tehnică pregătitoare, nici măcar nu aveți nevoie de antenă. O carte poate fi păstrată, poate fi folosită de mai multe ori; ritmul subiectiv al citirii rămâne. Și cartea - lucru deosebit de important - poate fi simțită faptic. Așa cum cibersexul nu poate concura nici în viitor cu iubirea ca experiență vitală, nici noile forme de transmitere a informațiilor nu vor depăși mediul persistent al cărții.

Aici se închide cercul. Calitatea mediului carte are, de asemenea, legătură cu potența sa senzuală, pe care o întâlnim aici într-o



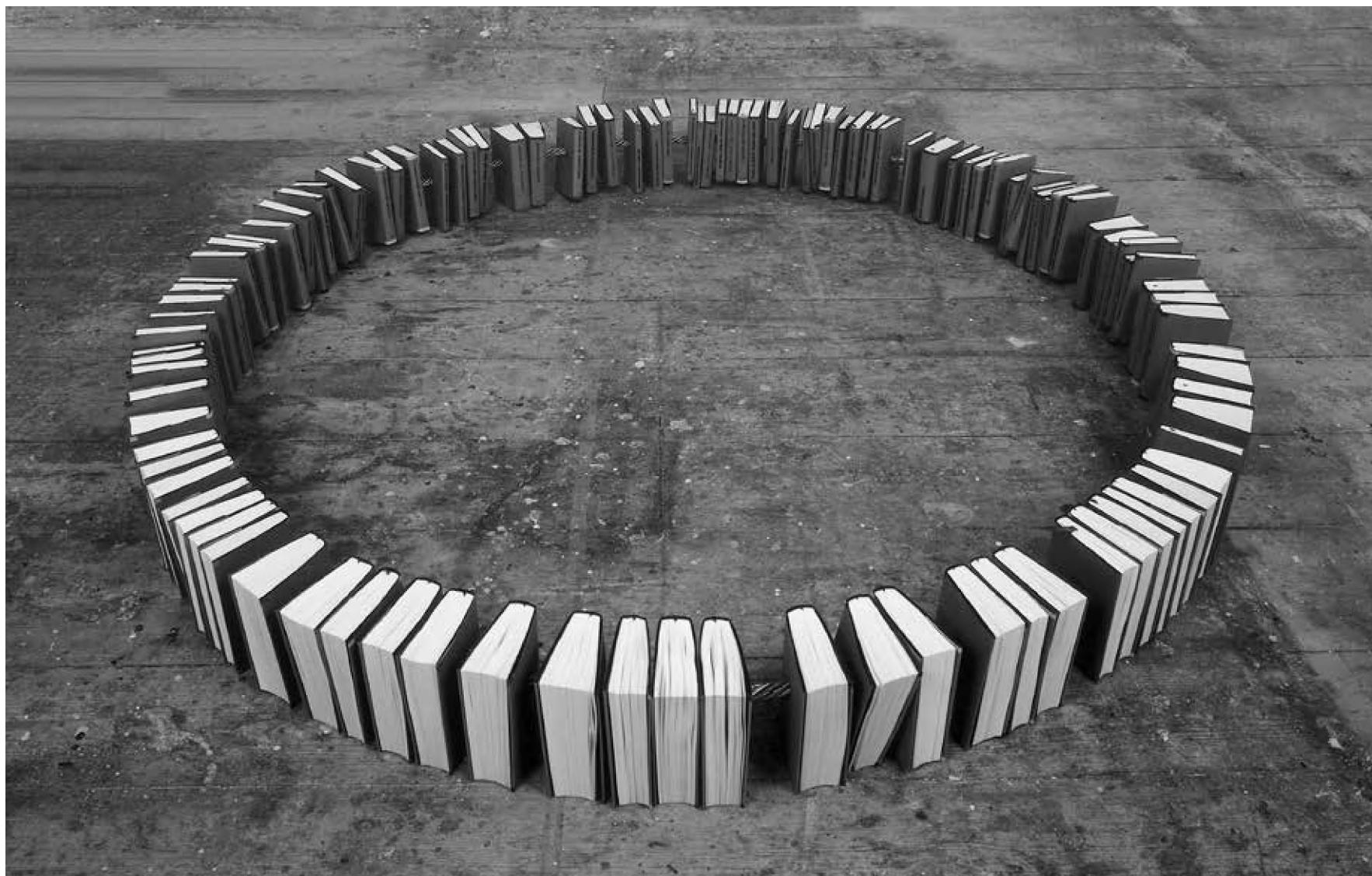
Wolfgang Nieblich *Cubul civilizației* (1995), obiect

formă accentuată și deosebit de atractivă. Lucrările sunt, de asemenea, o paralelă la cealaltă trăsătură a cărții, prin faptul că deschid perspective noi, neașteptate, asupra realității. Am putea spune că nu numai că antrenează simțul realității, ci deschid posibilității ușile către - libertatea imaginației ... Pentru mulți, lumea cărților va rămâne un loc de retragere, lumea cărților din bibliotecă, precum cea a lui Wolfgang Nieblich, care ne-a dăruit aceste fascinante scene de carte.

Notă

1 Extras de pe coperta volumului *Wolfgang Nieblich - Mauersplitter. Eine deutsch-deutsche Künstlerbiografie*, o monografie aflată în curs de apariție la Editura PalmArtPress din Berlin.

Traducerea din limba germană de
Tünde Lassel



Wolfgang Nieblich

Cerc de lectură (1991), obiect

sumar

traduceri

Dorin Gabriel Tilinca
Traducerea lui Heidegger între claritate și aparența de perfecțiune 2

editorial

Mircea Arman
Dante Alighieri 700
Imaginatul poietic dantesc (II) 3

filosofie

Viorel Igna
Tradiția ermetică (III) 5
Nicolae Turcan
Memento mori ca repetiție a finitudinii (I) 8

diagnoze

Andrei Marga
Imaginatul - cheie de boltă 9

esoterism

Vasile Zecheru
Expansiunea fecundă a rozacruianismului 12

eseu

Reinhard Knodt
Singur nu poți fi liber! 15

social

Ani Bradea
„Splendi come vita” 16

istoria literară

Radu Bagdasar
Dincolo de binomul colaborativ,
fenomenele de grup 18
Iulian Cătălău
Primul Război Mondial oglindit în literatură (III) 19

juridic

Ioana Maria Mureșan
Nulitatea actului juridic 23

cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc
Poezia fără vârstă 25

memoria literară

Constantin Cubleșan
Un cititor de... călătorii 26

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Portret al artistului la maturitate 27

cartea străină

Iulian Chivu
Renașterea totemului în flux-refluxurile epicii 30

crochiuri

Cristina Struțeanu
Lucica lu' Lăcustaru 31

teatru

Alexandru Jurcan
Pirandello la Paris și la Cluj 32

Adrian Țion
„De 30 de ani râdem de noi!” 33

proza

Alin Cordoș
Păpușa de porțelan 34

plastica

Hermann Bausinger
Wolfgang Nieblich
Omul cărților 36

plastica

Wolfgang Nieblich Omul cărților

Hermann Bausinger



Wolfgang Nieblich

Mic pupitru de lectură (2001), obiect

Născut în anul 1948 în Reutlingen, Wolfgang Nieblich a crescut la Stuttgart (Republica Federală Germania), de unde s-a mutat cu mama sa în 1954, la Jena (RDG). După ce a studiat matematica timp de patru semestre la Universitatea din Jena, în 1968 a fost exmatriculat din motive politice și s-a decis pentru un studiu de pictură și grafică la Berlin-Weßensee. Și-a finanțat studiile cu texte pentru muzica jazz. În anul 1975 refuză să presteze serviciul militar, părăsind RDG-ul pentru a se stabili definitiv în Occident. Timp de doi ani a ilustrat atlase anatomice și articole din reviste medicale. După aceea a fost exclusiv pictor, sculptor, scenograf și autor liber profesionist.¹

Artistul, întrebat odată ce face toată ziua în afară de a bea vin roșu și de a dormi până târziu, a răspuns: „Pe lângă activitățile mele de pictor, grafician, sculptor, scenograf, colecționar, fotograf, constructor de modele, editor, autor, povestitor, compozitor, legător de cărți, arhitect, ilustrator, designer de mobilier, designer de bijuterii, organizator de expoziții, inventator, gânditor, lăcătuș, desenator, programator, informatician, designer de modă, scriitor, operator, administrator al editurii PalmArtPress, antologator și caricaturist, nu fac de fapt nimic.”

Martin Walser a spus într-un interviu: Dacă cineva mă vizitează, trebuie să se aștepte să apară în următorul meu roman. Asta nu diferă în cazul artiștilor vizuali: experiențele și trăirile personale răzbesc în lucrările lor, iar Wolfgang Nieblich nu ascunde această fapt ci îl cultivă. Acest lucru este evident, mai ales în

obiectele care aparțin „bibliotecii sale infinite”. O serie începută încă din 1986, cu obiecte de carte de aceleași dimensiuni; toate au puțin peste 60 de centimetri înălțime, cam 50 de centimetri lățime și 5 centimetri în adâncime.

„Turnul scriitorului”, compus din creioane colorate ascuțite, la fel și „Subiect de compunere”, cu mica tăbliță pe care creta scârțâia atât de enervant, plasată central și răspândind acum o atmosferă nostalgică, sau lucrarea „Cărți cu cuvinte” (materialul folosit provine dintr-o ediție a scurtului schimb epistolar dintre Frederick cel Mare și Voltaire) elogiază meșteșugul scriitorului, pe când „Micul abecedar al lucrurilor” stabilește legătura dintre realitatea păstrată în cărți și realitatea prezentă în viața de zi cu zi - prin obiecte banale, înstrăinate în compoziție și, prin urmare, foarte pregnante și actuale.

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).

