

## 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:  
Lavinia Dima  
*Lacrima de sânge* (2021)  
fibre de textile, 79 x 47 cm



www.clujtourism.ro

Urmare din pagina 4

## Considerații generale asupra imaginativului poietic religios la popoarele primitive ariene

3 Cicero, *Tusculane*, I, 16. Această credință era atât de înrădăcinată, spune Cicero, încât chiar și atunci când se adoptă obiceiul arderilor pe rug, se continuă credința conform căreia morții trăiesc sub pământ. Cf. Euripide, *Alcesta*, 163; *Hecuba*, passim. Totuși, cercetări de dată recentă arată că în Heladicul vechi, aprox. 2600 – 1950 î.e.n., probabil și datorită „amalgamării” de credințe și viziuni a diferitelor popoare (anatoliene mai vechi și indo-europene mai noi dar și altele precum pelasgii autohtoni care, după unele cercetări mai noi ar fi și ei proto indo-europeni) care au ocupat Grecia, credința într-o viață după moarte pare a fi suferit o eclipsă totală. Nu același lucru se poate afirma despre civilizația cretană sau minoică care, în aceeași perioadă de timp, mult superioară celei grecești, avea o credință bine statuată în viața de după moarte, respectiv despre viața trăită în mormint.

4 Vergiliu, *Eneida*, III, 67; „și sufletul îl îngropăm în pământ”; Ovidiu, *Fastele*, V, 451, „în mormint se îngroapă și sufletele morților”; Pliniu, *Epistole*, VII, 27, „sufletele morților îngropate după obicei”. Vergiliu face referință la obiceiul cenotafurilor, fiind cunoscut faptul că atunci când un trup nu era găsit pentru a fi înmormintat, se recurgea la o inscripție asupra căreia erau celebrate, cu strictețe, toate riturile specifice înmormintării. Vidi și E. de Coulanges, *Cetatea antică*, București 1984, passim. Acest capitol datorează mult ca structurare și concepție acestei cercetări clasice.

5 *Iliada*, XXIII, 221; Euripide, *Alcesta*, 637 – 38; Ovidiu, *Fastele*, IV, 852.

6 Euripide, *Hecuba*, 40 – 1; 107 – 113; 637 – 638. Ahile, aflat deja în împărăția lui Hades, la întoarcerea grecilor în patrie, o cere pe Polyxenia, frumoasa lui captivă, și o și primește. Acest obicei este păstrat încă în timpul războiului troian, dar el are o vechime imemorială, în care pantheonul grec nu era constituit, credința oamenilor, ca expresie a *imaginativului religios aprioric*, limitându-se la zeii casei, mani sau lari.

7 Cf. Homer, *Iliada*, XXII, 358; *Odyssea*, XI, 73. În aceeași ordine de idei, vom remarca faptul că nu era îndeajuns ca trupul să fie înhumat. Trebuiau respectate cu strictețe toate ritualurile. În Plaut, *Comedia stafilor*, III, 2, găsim povestea unui strigoii, a unui suflet condamnat să rătăcească, nu pentru că nu a fost înmormintat, ci pentru că nu au fost respectate toate riturile funerare. Suetoniu povestește că trupul lui Caligula, fiind îngropat fără să se fi săvârșit ceremonia funerară, bîntuia, astfel încât s-a luat hotărârea să fie dezgropat și înmormintat după toate regulile.

8 Mărturii pentru aceste obiceiuri găsim la: Cicero, *Despre legi*, II, 21; Vergiliu, *Eneida*, VI, 380; *Idem*, IX, 214; Ovidiu, *Amores*, I, 13, 3.

9 Aceste credințe le găsim peste tot din India și pînă în Grecia. Ifigenia, în tragedia lui Euripide, spune „Vărs pe pământul mormintului, lapte miere și vin, căci acestea sînt bunurile ce-i bucură pe morți”. *Ifigenia în Taurida*, 157 – 163. Pe de altă parte, atunci când jertfele erau aduse zeilor uranici carnea era mîncată de către muritorii.

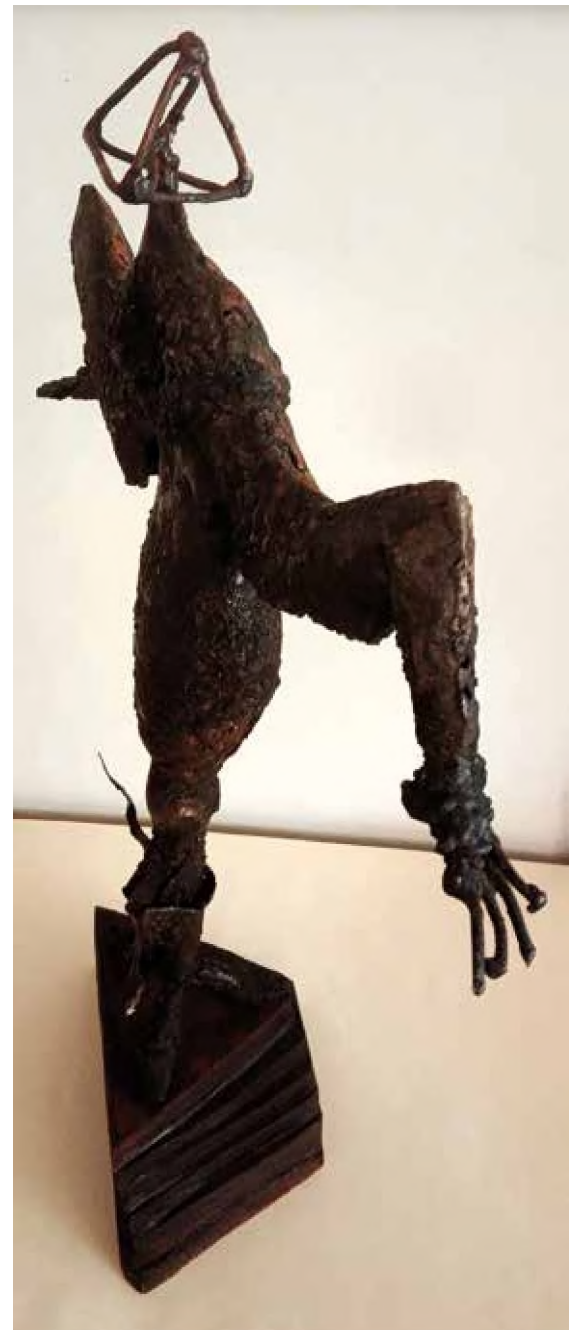
10 Plutarh, *Vieți paralele*, Buc., 1963, Solon, 21.

11 Cicero, *Despre legi*, II, 9. Cf. Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, trad. rom., p. 35, Meridiane, Buc., 1984.

12 Euripide, *Alcesta*, 1015.

13 Acest tip de cult al morților îl regăsim în *Rig – Veda* dar și în cartea de legi a lui Manu, fiind considerat cel mai vechi pe care l-ar fi avut vreodată oamenii.

14 Vechea societate indo-europeană, cea din Iranul



Adrian Vădeanu (România) *Venere și madonă* (2016)  
metal, lemn, 60 x 40 x 30 cm

*Avestei* sau al *Vedelor* indiene, era împărțită în trei clase funcționale asociată fiecare unei „culori” cosmice. Este vorba de *brahmani*, preoți (casta cea mai importantă), oameni ce manipulează cuvîntul, sau *athravani*, stăpîni ai focului (*Avesta*), a căror culoare-simbol este albul: urmează *raji*, adică regii, și *kasttrriya* – războinicii la indieni și *rathaesta* la perși, respectiv luptătorii în care de luptă, a căror culoare era roșu, la urmă, *vaisya*, țărani (India) a căror culoare era galbenul sau *vastroyo fsuyant*, păstorii (*Avesta*), a căror culoare era albastrul închis (Persia). În Grecia, așa cum putem găsi la Strabon sau la Platon, avem o delimitare socială asemănătoare: *hieropoioi* sau cei ce jertfesc în temple (Strabon) sau *hereis*, preoții cum îi denumește Platon, *phylakes* și *masimoi*, respectiv războinicii, *georgoi*, țărani, la care se va adăuga o categorie recentă, anume cea a artiștilor sau meșteșugarilor, *demiurgoi*.

15 Fustel de Coulanges, *Cetatea antică*, Meridiane, Buc., 1984, p. 38-39.

16 Putem spune, mai degrabă, că religiile pămîntului, a Marii Mame, *Potnia theron* (stăpîna animalelor) la greci, au fost împrumutate de indo-europeni de la popoarele cu care au venit în contact – în cazul Greciei de la popoarele anatoliene – religia popoarelor indo-europene fiind una uranică, caracteristică vînătorilor, războinicilor, păstorilor, și nicidecum htoniană, specifică agricultorilor, în acest sens, religiile practicate pe tărîm grecesc, în diferitele perioade, din paleolitic și pînă în elenism, sunt rodul acestui soi de sincretism.

17 Cf. M. Eliade, *Morfologia religiilor*, București, 1993.

# Considerații generale asupra imaginativului poietic religios la popoarele primitive ariene (I)

Mircea Arman

În ce privește gândirea religioasă a popoarelor primitive, referindu-ne acum la rasa ariană<sup>1</sup>, din care face parte ramura grecească<sup>2</sup> și latină, dar și o parte a celei indiene, din care și provin cultele religioase dominante ale acestora, oricât de mult am merge în protoistorie, vom observa că această rasă n-a considerat niciodată că viața terestră este și singura, și, odată cu ea, totul ar lua sfârșit. Ei au crezut mereu într-o a doua existență, considerând moartea o simplă trecere de la o viață la alta.

Cu toate acestea, credința într-o viață de apoi nu s-a manifestat, la început, ca o credință tipic metempsihotică, aceasta devenind o constantă a credințelor acestor popoare mult mai târziu, atunci când vom putea vorbi de un pantheon comun și de un imaginativ poietic aprioric comun, o lume a morților general determinată în interiorul capacității imaginative apriorice comune. Nu este însă cazul, încă, în perioada la care facem acum referire.

Conform celor mai vechi credințe ale grecilor, sufletul nu își petrecea cea de a doua existență într-o altă lume, străină de aceasta și nici în vreun spațiu subpămîntean sau celest, special conceput pentru odihna acestora. Zeii chthonieni, Hades sau Kore, nu erau cunoscuți, încă. Sufletul rămânea în proximitatea oamenilor și își continua viața în interiorul mormîntului, însă o viață fizică, avînd toate atributele pe care acest fapt îl implică<sup>3</sup>.

Mai mult, secole de-a rîndul, poate milenii, s-a crezut că, după moarte, sufletul rămânea legat de trup. Născut odată cu acesta, el rămânea închis, împreună cu trupul, în mormînt.

Mărturiile despre aceste străvechi obiceiuri le găsim la o seamă de autori antici, dar ne sunt întărite și de descoperirile arheologice din a doua jumătate a secolului XX.

Riturile de înmormîntare arată în mod clar că, atunci când trupul era depus în mormînt, anticul credea că îngroapă odată cu el și ceva viu. Mărturiile în acest sens găsim la Vergiliu cînd descrie funeraliile lui Polydor dar și la Ovidiu sau Pliniu cel Tînăr, și asta nu pentru că aceste străvechi obiceiuri ar fi corespuns credințelor acestora despre suflet ci, așa cum este și normal, pentru că din timpuri imemorabile aceste credințe se perpetuaseră în limbajul și obiceiurile acestora<sup>4</sup>, multe dintre ele regăsindu-se în aceste rituri chiar odată cu venirea creștinismului, pînă în zilele noastre.

Era un obicei bine statuat ca, la sfîrșitul ritului funebru, sufletul celui dispărut să fie chemat de trei ori pe numele pe care acesta îl purtase cît timp era încă în viață. Apoi, i se făcea urarea să trăiască fericit sub pămînt, să-i meargă din plin și să-i fie țărîna ușoară<sup>5</sup>, obiceiuri, în mare, păstrate pînă în zilele noastre. Această credință, rod al imaginativului poietic religios aprioric, că viața continuă în interiorul mormîntului, este confirmată și de obiceiul arhicunoscut că primitivul

nu uita niciodată să îngroape odată cu trupul tot soiul de obiecte de care, se credea, ar fi avut nevoie mortul, se turna vin, se punea mîncare și, uneori, chiar animale, sclavi, sau propria soție, pentru ca mortului să nu-i lipsească nimic în viața pe care avea să o ducă în mormînt<sup>6</sup>.

Aceasta este și explicația pentru care a lăsa un cadavru neînmormîntat era considerat un hybris atît de mare încît, invariabil, condamnarea era moartea. Mărturiile lui Plutarh, dar și altele mult mai vechi în acest sens, sunt incontestabile.

Se pare, din această credință primitivă s-a născut și ritualul îngropăciunii. Pentru ca sufletul să-și poată duce în tihnă cea de a doua existență trebuia ca trupul să fie acoperit cu pămînt. Sufletul al cărui sălaș nu era pămîntul era unul neliniștit, rătăcea și bîntuia pe cei ce nu avuseră grijă ca trupul să fie înmormîntat. Așadar, relația trup – suflet era una indestructibilă, de parte de credințele mai noi, de sorginte orfică, în care trupul este considerat temnița sau mormîntul sufletului (soma – sema). Se pare că de aici, de la trupul rămas neînhumat, provine și credința în strigoi, care în comunitățile rurale s-a păstrat la greci, dar și la alte popoare balcanice, pînă în ziua de azi.

În perioada străveche și pînă în antichitatea medie ceremonialul funebru era îndeplinit nu pentru ca oamenii să-și arate profunda durere prilejuită de dispariția unei persoane dragi, ci, exclusiv, în folosul mortului, pentru odihna și fericirea sa<sup>7</sup>.

Trebuie spus, în continuarea ideilor referitoare la înhumare, că pentru omul antic teama de moarte nu era atît de mare cît era aceea că vor muri neîngropați. Acest fapt era o constantă sursă de neliniște.

În cetățile antice, legea îi condamna pe marii vinovați la o îndoită moarte, prin privarea de îngropăciune, astfel fiind pedepsit nu numai trupul dar și sufletul, într-un veșnic chin.

Pe de altă parte, odată cu synoicizarea așezămintelor omenești și constituirea cetăților, o altă credință, derivată din prima și cea mai veche, își va face locul: cea într-un loc subpămîntean mult mai întins, Tartarul, unde sufletele își duceau viața în comunitate și erau răsplătite în funcție de binele sau răul făcut în viața terestră, la fel ca oamenii în cetățile lor pămîntene. Este interesant de observat cum imaginativul poietic aprioric religios colectiv își creează propriile determinări ale vieții de dincolo strict în sensul vieții trăite la lumina soarelui, într-o identitate perfectă, atît în cazul religiei individuale, casnice, protoistorice, cît și în cazul religiilor evoluuate, sofisticate, ale marilor aglomerări urbane, ale cetăților antice.

Cu toate acestea, respectiv cu toată mutația ce apare în imaginativul poietic aprioric religios grec odată cu apariția cetății și despre care vom vorbi în amănunt ceva mai târziu, riturile îngropăciunii erau în vădită contradicție cu aceste noi viziuni asupra vieții de după moarte, argument



Mircea Arman

irefutabil al faptului că în epoca în care s-au dezvoltat aceste rituri oamenii nu credeau în Tartar și în Cîmpiile Elizee.

Așadar, prima credință a primitivului arian a fost că ființa omenească trăia în mormînt, că sufletul nu se despărțea de trup, trăind în lutul în care erau îngropate osemintele. Oricum, pentru omul primitiv, individul nu trebuia să dea nimănui socoteală de viața anterioară, nefiind de așteptat nici un fel de recompensă dar nici vreun supliciu. Și totuși, această viziune reprezintă prima formă a noțiunii de viață viitoare.

În imaginativul poietic aprioric religios al primitivului arian, cadavru ce zăcea în mormînt nu era atît de mult deposedat de necesitățile omenești încît să nu aibă nevoie de hrană. Acesta era și motivul pentru care, de cîteva ori pe an, la date fixe, se aduceau ofrande de băutură și mîncare morților familiei<sup>8</sup>.

O mărturie limpede asupra acestor obiceiuri le aduc Ovidiu și Vergiliu care ne-au descris aceste ceremonii, deși credințele se schimbaseră, se transformaseră, totuși ritualurile păstrîndu-se încă intacte. De altfel, urme ale acestor ritualuri primitive le mai găsim păstrate în creștinism o lungă perioadă de timp, iar ortodoxia contemporană le conservă intacte prin riturile parastaselor care constau în a servi mese la mormintele și în casele defuncților la date fixe, într-un soi de ofrandă, mai mult sau mai puțin spiritualizată, adusă sufletului celui mort.

De fapt, aceste ritualuri nu sînt simple comemorări, cum omul modern ar fi îndemnat să creadă. Primitivul judeca altfel, complet altfel. Hrana adusă mortului era pentru folosința sa exclusivă, iar acest lucru este dovedit prin faptul că laptele și vinul erau vărsate direct pe pămîntul mormîntului în timp ce pentru alimentele solide se săpau găuri speciale pentru ca acestea să ajungă pînă la mort. Pe de altă parte, dacă existau sacrificii acestea erau sacrificii de tot, mai precis, carnea era arsă în întregime, astfel ca nici o ființă vie să nu aibă parte de ea. Existau formule consacrate prin care mortul era îmbiat să mănînce, în timp ce rudele apropiate, care asistau la ceremonial, nu luau parte niciodată la aceste mese, cum se obișnuia la sacrificiile curente<sup>9</sup>. Grecii și



romanii aveau, în fața fiecărui mormînt, un loc special destinat sacrificării și arderii de tot.

Aceste vechi credințe, care au dominat o lungă perioadă de timp omul primitiv, au creat la rîndul lor anumite reguli de conduită, deoarece mortul avea nevoie, sistematic, de mîncare și băutură. Din acest tip imaginativ poietic religios aprioric primitiv specific popoarelor ariene s-au dezvoltat astfel anumite obligații morale și etice, de unde a apărut apoi o întregă religie a morții, atît la indieni cît și la iranieni, egipteni sau greci. Dogmele acestor religii nu au durat, probabil, foarte mult, dar riturile lor au dăinuit pînă în creștinism și, unele dintre ele, s-au păstrat chiar în interiorul acestuia. Să vedem însă, foarte pe scurt, cum vedeau anticii acest cult al morților.

Plutarh, în ale sale Vieți paralele<sup>10</sup>, ne spune că morții erau considerați ființe sacre. Erau numiți de către cei vechi buni și preafERICIȚI, mai mult chiar, pentru ei, aceștia dobîndeau dimensiuni sacre, erau considerați și venerați asemenea zeilor. Spaima pe care morții o provocau celor în viață, o spaimă pioasă, s-a moștenit pînă în zilele noastre. Cicero arată undeva<sup>11</sup> că: „Străbunii noștri au hotărît ca oamenii ce părăsesc această viață să fie numărați printre zei.” Acest fapt este subliniat și de Eschil cînd, vorbind despre Alcesta, spune: „Trecătorul se va opri lîngă mormîntul tău și va spune: Acum această ființă este o divinitate preafERICITĂ”<sup>12</sup>. Așadar, mormintele erau templele acestor zei iar pe ele se regăsea inscripția sacramentală: theois chthoniois, adică zeu subpămîntean. Existau „jertfelnice” (Aram Frenkian) în fața fiecărui mormînt, întru nimic diferite de cele aflătoare în fața templelor zeilor.

Acest cult al morților este, o moștenire a imaginativului poietic religios aprioric arian, regăsindu-se în India<sup>13</sup> și Iran dar și la greci, latini, etrusci sau sabini. Ceea ce ne confirmă existența unui imaginativ poietic aprioric comun al popoarelor ariene este faptul că arienii din Orient au gîndit destinul ființei umane după moarte întocmai ca și cei din Occident. Înainte de a fi existat o credință de tip metempsihotic atît orientalii arieni cît și occidentalii au crezut într-o viață ale cărei coordonate de după moarte corespundeau aproape în totalitate cu viața trăită la lumina soarelui. La fel ca și în cazul grecilor sau romanilor, pentru indieni, sufletul unui mort rămas fără hrană devenea un daimon rău, un alastor care tulbura viața pașnică a celor vii.

Pe de altă parte, sufletul acestor morți divinizati erau ceea ce grecii numeau daimoni iar latinii lari, mani sau genii. Pornind de aici, de la acest imaginativ poietic religios aprioric străvechi se va închea tot ceea ce a creat omul în materie de gîndire religioasă dar și de organizare socială<sup>14</sup>, de sistem social și legislativ, dar și de gîndire raportată la ea însăși sau metafizică.

„Poate că vederea morții i-a sugerat omului pentru întîia oară, ideea de supranatural și dorința de a spera dincolo de ceea ce vedea. Moartea a fost primul mister; ea l-a îndreptat pe om pe făgașul altor mistere. Ea i-a înălțat gîndul de la vizibil la invizibil, de la trecător la etern, de la omenesc la divin”<sup>15</sup>

Alți cercetători atribuie această concepție asupra morții ca o urmare firească a practicării, în timpuri imemorabile, de către popoarele ariene<sup>16</sup> a religiilor pămîntului.

Așa cum vom vedea, Pămîntul, Gaia sau Gea, s-a născut ca o făptură egală „în sine și pentru sine” acoperită de Cer, Ouranos, care oferea zeilor adăpost. Nunta dintre Cer și Pămînt se

constituie în cea dintîi hierogamie cunoscută. Acest arhetip va fi repetat la nesfîrșit atît de lumea sacră a zeilor cît și de aceea a muritorilor profani.

Gaia, sau Gea, s-a bucurat în Grecia de un cult relativ răspîndit, cu timpul însă, i s-au substituit alte zeități ale Pămîntului. Etimologia acestui cuvînt pare să provină din substantivul feminin sanskrit go, pămînt, loc, zend gava, gothl gawi, auja, însemnînd provincie.

Homer abia dacă menționează această zeităte chtonică, însă unul dintre imnurile homerice îi este închinat: „Voi cînta pămîntul, mamă universală cu temeinice așezări, străbună venerabilă care hrănește pe solul său tot ce există... Ție și se cade să dai viață muritorilor, și să le-o reiei... Fericit acela pe care tu-l cinstești cu bunăvoința ta!...”; pentru ca Eschil să arate că „singură zămislește toate făpturile, le hrănește, apoi primește din nou germenul fecund” (Hoeforele, 127).

Fiind considerat însuși temelie Cosmosului, Pămîntul este, în interiorul imaginativului religios aprioric străvechi, elementul cu o nesfîrșită polivalență religioasă. A fost adorat pentru că inspira stabilitatea, pentru că dădea rodul, pentru că primea în sînul său bobul pentru a renaște și corpul uman pentru a trăi veșnic.

Cuplul Cer – Pămînt, pe care îl evoca Hesiod, este una dintre constantele mitologiei universale. În toate mitologiile în care Cerul a îndeplinit rolul unei divinități supreme, pămîntul este perceput ca tovarăș al lui.

Acest cuplu mitic este prezent în mai toate religiile culturilor oceanice din Indonezia pînă în Micronezia, în Borneo, în Minahassa din insulele Celebes sau în Tahiti, în Africa la tribul Bawili din Gabon sau la populațiile agricole din Africa australă, dar și la populația din cele două Americi la triburile principale ale Irachezilor<sup>17</sup>. Exemplele ar putea continua, însă alta este intenția noastră.

În mitul cosmogonic pămîntul joacă un rol pasiv, chiar dacă el este, în fond, elementul primordial. Așa cum afirmam, pentru imaginativul poietic religios aprioric primitiv în genere, pămîntul era un factor stabilizator, imediat, reprezentînd întinderea, soliditatea, varietatea lumii vegetației pe care o hrănește și o susține, alcătuiind o unitate cosmică vie, plină de elementul sacru.

Prima reprezentare religioasă a pămîntului a fost una indistinctă, una care nu s-a localizat la stratul teluric propriu-zis, sintetizînd într-o unică viziune toate revelațiile sacre ale lumii înconjurătoare (Umwelt), respectiv pămînt, pietre, vegetație, ape, umbre, lumină, etc. Așadar, intuiția inițială a pămîntului ca element morfologic religios poate fi redusă la formula cosmosului ca mănunchi și sinteză a unor forme sacre difuze. Tot ce este pămînt este unitate, punere laolaltă. În acest sens, Pămîntul a fost de la bun început un nesecat izvor de noi și noi existințe care se relevau omului într-o nesfîrșită înlănțuire. Viziunea fiziologică a filosofilor milesieni va statua clar acest fapt, în zorii apariției poeziei și gîndirii grecești.

#### Bibliografie selectivă

- Arman (M.), *Despre divin, poetic și filosofic în gîndirea preplatonice*, Cluj-Napoca, 2004.  
Benveniste (E.), *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, 1969.  
de Coulanges (F.), *Cetatea antică*, 2 vol., trad. rom., București, 1984.

Delcourt (M.), *Stérilité mystérieuses et naissances maléfiqes dans l'Antiquité classique*, Liège, 1938.

Delcourt (M.), *L'oracle de Delphes*, Paris, 1955.

Detienne (M.), *Homere, Hesiod et Pythagore*, Bruxelles, 1962.

Detienne (M.), *Inventarea mitologiei*, București, 1997  
Dietrich (A.), *Mutter Erde, ein Versuch über Volksreligion*, ed. a III-a, Berlin, 1925.

Eliade (M.), *Morfologia Religiilor – Prolegomene*, București, 1993.

Eliade (M.), *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1970.

Glott (G.), *La solidarité de la famille dans le droit criminel en Grèce*, Paris, 1904.

Guthrie (W.K.C.), *In the beginning. Some greek views on the origins of life and the early state of man*, London, 1957,

Lévêque (P.), *Aventura greacă*, vol. I-II, București, 1987.

Rohde (E.), *Psyché*, trad. rom., București, 1985.

Samter (E.), *Familienfeste der Griechen und Römer*, Berlin, 1901.

#### Note

- 1 Departe de noi intenția de a structura oarecum „rasial” în sensul prost al cuvîntului („gobineauist”) mentalitățile care guvernau arealul imaginar al primitivului, însă popoarele semitice au preluat foarte tîrziu ideea unei vieți alta decît cea pămîntească. Dovadă că lucrurile stau așa cum le prezentăm și mai ales pentru a *nu crea susceptibilități*, peste tot în cartea noastră *Despre divin poetic și filosofic...*, am preferat chiar în dauna corectitudinii științifice să folosim sintagma „ariano-semitice”. Avînd în vedere probitatea ce se cere unei lucrări precum cea de față relativ la „laxitatea” pe care o implică o abordare eseistică am procedat la ajustările terminologice de rigoare. Pe de altă parte, chiar sensul de popoare indo-europene este astăzi unul extrem de controversat, acestea nefiind altceva decît niște aglomerări de populații extrem de amestecate care într-o perioadă evaluată undeva între mileniile V-IV î.Ch., dezvoltă o limbă de bază, inconsistentă încă, a *Europei mezolitice*, limbă de tip aglutinant, care avea să se constituie ca substrat și pentru alte popoare nu numai grupului indo-european, cum ar fi grupul ungro-fin sau cel basco-caucazian, și care s-ar fi transformat într-o limbă de tip flexionar: indo-europeana. Savații contemporani avansează două ipoteze cu privire la locul unde s-ar fi realizat această miraculoasă sinteză: pe de o parte, este vizat spațiul carpato – dunărean cu localizări mai precise în Transilvania și Basarabia, pe de altă parte, stepele Rusiei meridionale pe țărmurile Mării Negre. Din aceste două grupe distincte pontico-caucazian și carpato-dunărean s-ar putea să provină diferențierile pe care le constatăm în limbile indo-europene între colectivitățile desemnate prin cuvîntul *sutā* în sanscrită și latină: grupul *satem* sau grupul *oriental* și grupul *centum* sau grupul *occidental* care cuprinde cu precădere limba greacă. Înainte de anul 2000 î.Ch., unitatea precară a indo-europenilor este distrusă în mai multe grupuri care vor evolua mai apoi separat: „thokarieni”, indo-iranieni, hitiți, armeni, greci, italici, celți, balto-slavi, germani. Aceștia au populat, în următoarele 3000 de ani, Europa și o parte a Asiei.

- 2 Cît privește structura indo-europeană a limbii grecești, ea este arhaică, dar nu în aceeași măsură ca și a latinei. Greaca distinge trei genuri: masculin, feminin, neutru, un dual, alături de un singular și plural, declinările numelui prezintă cinci cazuri, spre deosebire de indo-europeană care are opt și un aorist al verbului care este un mod de exprimare al timpului ce face diferența între o acțiune în curs de desfășurare și acțiunea independentă de durata ei.

Continuarea în pagina 2

# Anton Dumitriu și argumentul Orientului

Iulian Chivu

**N**umeroase adevăruri din istoria civilizațiilor au șansa sclipirilor recurente și pot fi oricând argumente sau determinări în soluționări circumstanțiale fără ca ele, structural, să se modifice. Originea acestora în realități obiective identice, chiar dacă sub cauze diferite, poate prilejui oricând argumentări în congruență sau, după caz, în contiguitate, mai ales dacă acele adevăruri au trecut ulterior din contrarietate în contradicție. Occidentul și Orientul, fără vreo determinare strict geografică, semnalează în istoria civilizațiilor o atare situație care a interesat deopotrivă antropologia, psihologia, filosofia, arta, cultura, religiile, gândirea economică etc. Înlănțuirile cauzale au determinat sistemic evoluții, echilibre, involuții, regândiri sau consecvențe cu orice preț. Gândirea se diferențiază doar în conținut și ca modalitate a reflectării, iar nu ca facultate superioară a omului – nu ca spirit, ci ca spiritualitate; nu ca obiectivitate, ci ca obiectivare. Nevoile spiritului sunt pretutindeni aceleași, răspunsurile, însă, au satisfăcut în chip diferit aceleași trebuințe – *cauza primă* a făcut totuși diferența. Așa se explică paradigme culturale diferite, cea mai evidentă distincție fiind cea dintre Orient și Occident, despre care s-a scris atât până și în ariile culturale mai puțin implicate; începutul îi aparține, categoric, Occidentului.

Într-o serie mai mult sau mai puțin conturată de orientaliști români, alături de contribuții inegale în contul acestei teme de istorie a civilizațiilor, alături de Sergiu Al-George, Theofil Simenschy, Moses Gaster, Mircea Eliade, Athanase Negoită, I.P. Culiănu, Christian Tămaș, George Șipoș, Ileana Hoge-Velișcu și nu prea mulți alții, numele lui Anton Dumitriu se adaugă cu o lucrare despre care, poate din cauza statutului de deținut politic al autorului, s-a vorbit mai puțin decât se cuvine: *Orient și Occident* (București, 1943). O lucrare de orientalistă doar în sens larg, fiindcă Anton Dumitriu este interesat mai mult de spiritul Orientului, de constantele reflectării și mai puțin de aprofundări filologice, de artele orientale, de semiotica sanscrită – particularități de reflectare orientală strâns legate de reprezentările *teologice* (și acest termen are aici un conținut diferit de cel occidental).

„Problema lucrării de față este Occidentul, această lume bizară, unde inteligența, într-un elan prea mare, s-a întors distructiv împotriva ei însăși, s-a înfrânt singură. Orientul nu este decât un termen de comparație...”, avertizează autorul încă din primele rânduri (p.5). Apoi, în spiritul concluziilor lui Eliade din *Oceanografie* și din *India* (ambele din 1934, nementionate însă), Anton Dumitriu pleacă de la premisa că, în timp ce Orientul se concentrează în exclusivitate pe înlănțuirile omului, știința Occidentului este precumpănitor mai interesată de *exteriorul* lui; *mesajul* Orientului oferă explicit problema, deși nici el nu aduce soluția din motive de abordare exclusiv mitică (p.6). *Orient și Occident* apare, cum știm, în 1943, în plin război și, chiar dacă ororile acestuia nu se conturaseră definitiv, autorul are

suficiente date să scrie că toate conflagrațiile care au însângerat Occidentul au indus ideea de criză a sa, de declin catastrofic al umanității occidentale (p.7), *agonie a lumii* la Ludwig Bauer, care îi îngăduise și lui Oswald Spengler (*Untergang des Abendlandes*) să creadă într-un destin circular al culturilor. Pe de altă parte, rămăneau de neclintit convingerile lui Henri Massis (*Défense de l'Occident*); el vede în toate acestea *defensiva asiatică* și *defensiva* Occidentului.

*Criza Occidentului*, relevă în continuare Anton Dumitriu, constă tocmai în misiunea asumată prin flux-refluxurile științei în nevoile ei de validare socială și pe fondul lipsei de tradiții (René Guénon). Misiunea Occidentului este una progresistă, mereu în schimbare, de unde și decadența la fel de evidentă ca și înnoirile, dar ca și răsturnările implicite de valori (Spengler) – o schimbare nu este o criză; *organicitatea* acestor schimbări determină în cele din urmă însăși cultura. Și dacă este totuși vorba despre o criză a valorilor, asta se datorează absenței unor valori ordonatoare, cu influență în activitatea omului, *în familie, în societate* (p.13). Or, criza remarcată Occidentului începe din conflictualitatea lui endemică cu finalizare în mutațiile esențialului, cu închinarea la valori particulare, în confuzia și absența principiilor sau în acte care premerg principiilor, după o concluzie a lui Goethe (*Also am Anfang war die Tat*).

Concluziile sunt argumentate în diacronie, capitolul al doilea, *Tragedia istorică a unei lumi*, relevă astfel că, văzută de la distanță, lumea decadentă contemporană (H. Fierens-Gevaert; *La tristesse contemporaine*) trăiește decrepit imposibilitatea de a mai urma constant trecutele valori înalte, măreția lor – prilej pentru Anton Dumitriu să argumenteze cu obsesia *declinului*, începând din filosofia lui Platon, cât să probeze că în istoria Occidentului sunt și *perioade de echilibru, de unificare și nu doar de anarhie principială* (p.21). Un exemplu plauzibil este cel al Imperiului Roman (*cel mai vast pe care l-a cunoscut lumea*) care nu a reușit să eclipseze spiritul grec, de la care avem tot ce a rămas în jurul Mediteranei; romanii au cucerit lumea pentru profit, grecii au construit o lume pentru glorie, cum remarcă și Ch. Seignobos (*Histoire de la civilisation antique*). Declinul Romei, scria și Montesquieu (*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leurs decadence*), a început nu din unicul scop al Imperiului, acela de a se mări, ci din principiu și în consecință: *a înlocuit, prin cucerirea Greciei, o civilizație ideologică printr-o civilizație politică și administrativă* (p.24), iar lucrurile continuă tot astfel în Occident și în Evul Mediu, când *Umanismul* ia locul *Teologiei* (p.33): „Omniul Renașterii și-a descoperit inteligența, dar nu și direcția ei. Niciun criteriu definitiv și universal nu patronează activitatea intelectuală a lui. El crede în adevăr, bine, frumos, dar fiecare poate să-și susțină adevărul, binele și frumosul în care crede” (p.36). Or, această diferențiere în principii se adâncește, așa cum sugeram la început, și (cap.



Anton Dumitriu (1905-1992)

III) *Orientul încremenește* fiindcă din contrarietate nu se ajunge la soluție, ci la contradicție și la sincopă – exact ceea ce demonstrează cap. X (*Sensul problemelor*).

„A crede deci în idei absolute, în doctrine adevărate și definitive, este a crede în moarte și nu în viață, înseamnă a nu face știință” (p.139). Astfel, în *ignoranța* sa, europeanul își manifestă necontrolat romantismul fie ca admirator sensibil (cu trimitere la opțiunea orientalistă categorică a lui René Guénon), fie ca detractor al Orientului, socotit ca înecat în *mizerie intelectuală și materială* (p.37), cu trimitere la Henri Massis și la avertismentul acestuia cum că „Asia caută să atingă sufletul occidental divizat, nesigur de principiile sale, crezând în mod confuz că are libertate spirituală” (p.38). Firește, sunt și puncte de vedere moderate (Aurobindo Ghose: *Kālidāsa*, 1929; *Eroul și Nimfa*, 1942). Astfel de credințe se simt și azi: Occidentul crede despre Orient că „e o lume antinomică”, a primitivismului și a mizeriei, care coabitează în chip ciudat cu bogăția, cu înțelepciunea, dar și cu ignoranța (p.38). Ba se afirmă că „Orientul nu se mișcă. Omenirea (sa, n.n.) nu se poate salva. Ea nu poate fi mai mult decât este. De aceea toate metodele mistico-religioase orientale privesc eliberarea, mântuirea, progresul individual” (p.128) – iar asta nu tulbură cu nimic echilibrele Orientului, încremenirea lui.

Anton Dumitriu nu-și propune nici să supraestimeze, nici să subestimeze Orientul. Pentru el, *Fenomenul culturilor orientale va fi* (doar, n.n. p.39) *un termen de comparație* și își asumă observațiile lui Oswald Spengler cu toate concluziile lui discutabile (după acesta, *marile culturi sunt închise și independente*). Mai mult decât atât, înclină spre opiniile lui Lévy-Bruhl (*Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* – 1910; *La mentalité primitive* – 1922; *L'Âme primitive* – 1927) care afirmă că aceste culturi nu sunt contradictorii, ci doar dezvoltate în alt sens (p.40) și le impută vagi mentalități *prelogice*, vizând culturile chineză și hindusă, încremenite, care nu evoluează și stau liniștite în propria lor matcă (p.41). Apoi, cu competența logicianului (*Logica nouă*, 1940, premiată de Academie; *Logica polivalentă*, 1943), Anton Dumitriu notează: „Logica chinezilor nu este logica aristotelică a clasificărilor și



a subordonării conceptelor pe clase și spețe, ci o logică a ierarhiilor, a unei ordini pe care chinezul o descoperă în concret, nu în abstract. Ideea de ordine prezidează întreaga cunoaștere a lumii și ea va fi în mod consecvent însuși principiul culturii și civilizației chineze, constituind ea însăși o ordine asemănătoare cu aceea a naturii” (p.42), apoi respinge ideea lui Granet că în China au fost mai multe școli filosofice (*kia*).

Timpul oriental, continuă autorul, „are o curbă, el e un ansamblu de cicluri și de ritmuri în care evenimentele se așează în felul lor concret ca într-un receptacol unde locul lor e pregătit de mai înainte” (p.44) – *Tao* este ordinea totală și unică, concretă și activă, iar *Yin* și *Yang* sunt principiile prin care se exprimă inclusiv raporturile de timp și spațiu, numerele și ritmul... Argumentarea se prelungește printr-o sintetică incursiune în filosofia veche chineză, căreia îi urmează *India* (p.46) cu *clasicismul ei brahmanic* (informația este vastă și se face prin intermediul lui Max Muller, Burnouf, Deussen, Masson-Oursel, Vallée Pousin, Oldenberg, Dasgupta, Stcherbasky, Avalon etc), cu observarea unor exagerări în seama lui Guénon (ex.: piramida socială hindusă nu este una sacerdotală asumată de *brahmani*, uneori acest rol este preluat de casta războinicilor – *ksatrya*).

Anton Dumitriu remarcă originea comună a tuturor școlilor filosofice hinduse în *Vede*, fără să mai menționeze că fiecare dintre aceste șase școli se susține prin *Upanișade* create sau adjudecate în fundamentarea dogmei; Anton Dumitriu nu intră într-o astfel de analiză, nu face diferențe, nu aduce argumente pe texte, doar fiindcă rămâne consecvent scopului său anunțat din prefață. Și totuși, ca filosof, face o enumerare sintetică a acestora: „Sistemul *Mimansa* (prima *darshana*) analizează conceptul legii hinduse – *dharma Vaiseshika* este un sistem fizical și o teorie a cunoștinței, *Nyaya* este o tehnică a raționamentului, un fel de logică, dar care nu operează asupra abstracțiunilor, ci asupra faptelor; *Vedanta* este sistemul metafizic al *Vedelor*. *Yoga* înfățișează tehnicile ascetice care duc la eliberare, *Shamkhia* este complementul sistemului *Yoga*, primul fiind de ordin teoretic, al doilea de ordin practic” (p.49). Mergând totuși pe resursele bibliografice (Masson-Oursel; *L'Inde antique et la civilisation indienne*), Anton Dumitriu notează în *Mesajul Orientului* o concluzie care, în alte situații, se cerea întregită cu texte: Hindușii nu au avut ideea occidentală de adevăr. Termenul *satyam* pe care occidentalii îl traduc, în general, prin *adevăr*, exprimă doar exactitatea rituală, ceea ce este normal și corect, nu ceea ce corespunde unui obiect, însă, ulterior, s-a demonstrat, cu spijinul textului vedantin (Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*; John Grimes, *Dicționar de filosofie indiană*), că *satya* se ordonează uzual pe mai multe niveluri: *adevăr suprem* sau al ființei supreme, în raport cu *loca* și cele șapte planuri ale ei; *epoca adevărului* sau *vârsta de aur*, respectiv epoca inocenței, a adevărului și purității; condiția sincerității sau rostirea adevărului în *raja-yoga*; unul din cele cinci principii etice în Jainism (*maha-vrata*). Apoi, practica vieții brahmanice a adăugat *satya-kama* – cel care iubește binele și i se dedică; *satya-sankalpa* – cel care vrea adevărul și i se dedică; *satyasya-satyam* – adevărul a ceea ce este adevărat, realitatea reală, lucruri greu de înțeles în coerența lor de către un occidental.

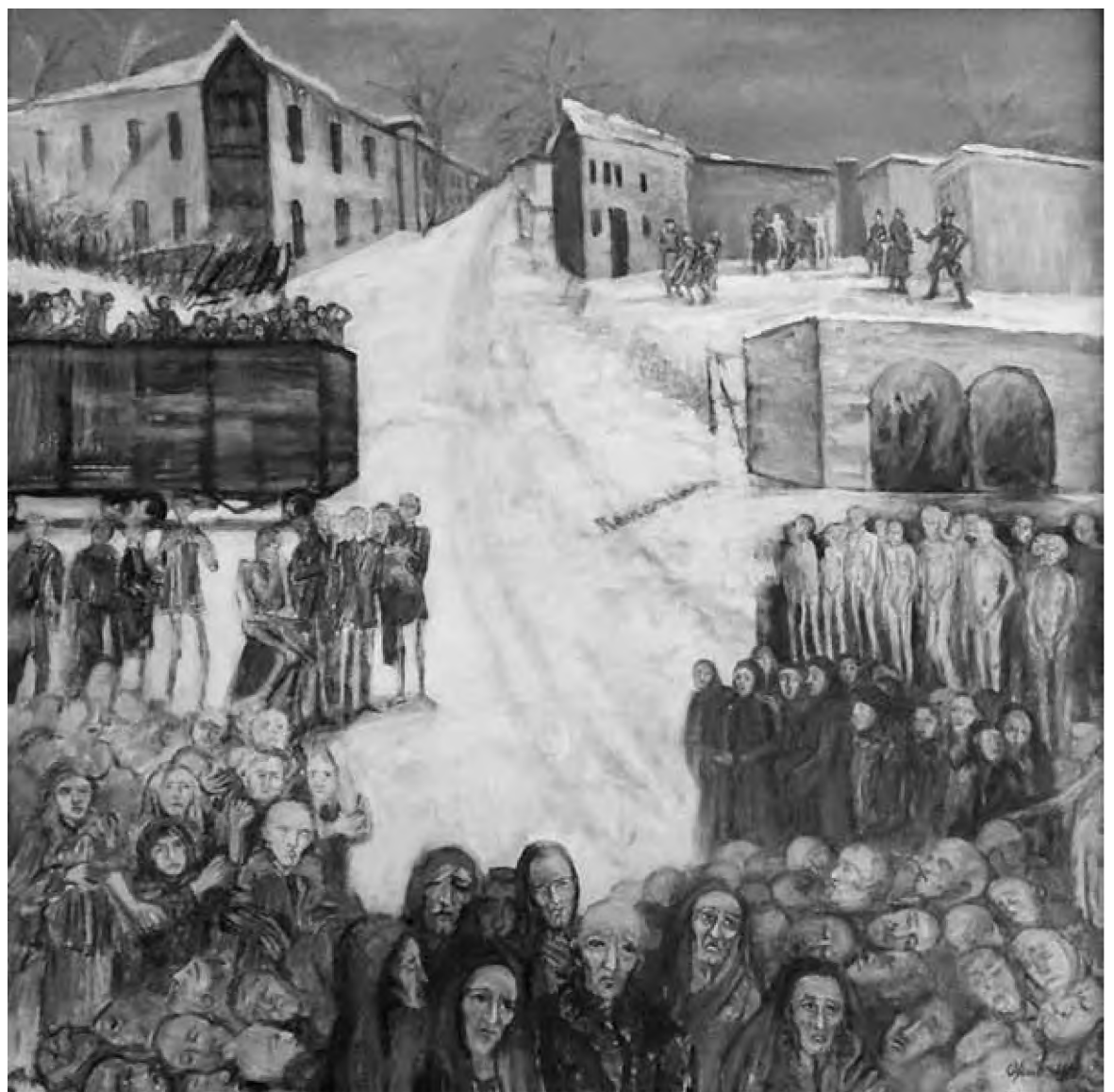
Ca matematician, Anton Dumitriu consacra spațiu suficient adevărului matematic (*care*

*ne permite să maniem natura și să prevedem* – p.113) ca adevăr obiectiv, dar și ca exactitate, justete, concordanță, oglindire riguroasă, reprezentare. În Orient însă, lucrurile s-au mișcat într-un alt sens: India a cunoscut adevărurile matematice sau fizice ca modalități magice cu care putea stăpâni lumea. De aceea „gândirea hindusă sau chineză, arabă sau medievală nu au cunoscut cultul adevărului pentru adevăr pe care grecii l-au sugerat Renașterii și care avea să ducă la o purificare intelectuală totală” (p.124). Ascensiunea în idei a adevărului este, în principiu, esența paradigmatică a gândirii filosofice occidentale, reținută de autor în reperele ei cele mai strălucite: „Marea eroare a lui Descartes consistă în aceea că, plecând de la îndoiala metodică, a înfrânt-o și a ucis-o prin crearea adevărilor eterne” (p.92), capitolul VII ilustrând astfel îndoiala care a condus la scepticism, tot așa cum în sintezele cap. V, *Culturi eleate și culturi heracleitice*, concluziile mizează pe contrarietatea structurilor orientale cu cele occidentale. În timp ce cultura europeană, în sistemul ei, „neavând principii, nu formează un corp de propoziții matematice articulate într-o ierarhie perfectă” (p.70), în Orient, cultura reușește un sistem geometric de idei (există principii și consecințele lor) și se ia ca argument cultura hindusă, noncontradictorie, stabilită pe baza unui principiu de ordine și este, ca atare, un sistem axiomatizat (ib.).

Dacă eleații susținuseră realitatea imuabilă, fără modificări (devenirea era doar o iluzie), „cultura europeană este esențialmente heracleitică și principiile ei care îi vor determina maturitatea trebuie să se înfățișeze altfel decât un sistem închis și definitiv” (p.83). Evoluția diferită

a Orientului (marea lui descoperire era *omul* – p.145) față de Occident (marea lui descoperire este *umanitatea* – ib.) a lăsat deoparte *munca* și caracterul ei orizontal – opera umanității crește și descrește în raport cu efortul omului (în Occident – p.143), iar în Orient (p.144) individul nu ajută cu nimic dezvoltarea umanității, el urmând doar propria eliberare, contrar așteptărilor (că poziția spirituală a Indiei poate favoriza cercetarea omului prin sine însuși, chestiune pe care Occidentul n-a recunoscut-o niciodată – p.150). În fond, doctrinele au închis inteligențele orientale în *templu*, iar cele occidentale în *tavernă*. Consecințele acestor contrarietăți (cap. XII. *Introversiune și extraversiune*) sunt vizibile și în tipologia personalității cultivate în consecință și după cum se conturează ele din câteva lucrări (James Leuba, *Psihologie du mysticisme religieux* – 1925; Jaques Maritain, *Quatre essais sur l'esprit* – 1940; Ferdinand Morel, *Essai sur l'introversiune mystique* – 1918), lipsind lucrarea lui C. G. Jung (*Psychologische Typen* – 1921), dar și psihanaliza lui Sigmund Freud (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* – 1933).

În final, Anton Dumitriu adaugă importanțelor sale concluzii (XIV, *Libertatea creatoare*), pe seama contrarietății celor două culturi și a reprezentărilor simbolice, că Occidentul a afirmat viguros *omul* în două tipuri ideale, *fântul și eroul* (p.194), din care Evul Mediu a făcut, mai apoi, un hibrid – *cavalerul și literatura pasională* a caracterelor, în vreme ce Orientul a rămas să afirme consecvent *omul brahmanic* ca devenire de sine.



Ofelia Huțul

Remember (2019), ulei pe pânză, 120 x 120 cm



# Medioplatonicii Numenius. Teologia (VI)

Viorel Igna

După ce am analizat interpretarea numeniană a lui *Timaios* 28 c, doxografia lui Proclus continuă cu expunerea opiniilor lui Arpocrate, Aticus, Plotin și Amelius. Poziția lui Porfir provine, după Proclus, dintr-o fidelitate greșit înțeleasă a învățaturii plotiniene<sup>1</sup>: eroarea lui Porfir, după Proclus, constă în a-i fi atribuit intelectului singura funcție paradigmatică, iar sufletului funcția demiurgică, care aparține de fapt unui subiect unic, viața, care este pe bună dreptate a doua ipostază. Proclus obiectează că cosmosul, în întreaga sa participare la providența demiurgică, nu participă la constituirea Sufletului universal, datorită faptului că nu toate ființele participante sunt ființe vii; deci, starea cosmosului sensibil nu poate fi numai psihică, ci trebuia să fie și intelectuală. Critica lui Proclus, scrie M. Zambon, este sintetizată în paginile ce urmează, atunci când el aprofundează statutul paradigmei:

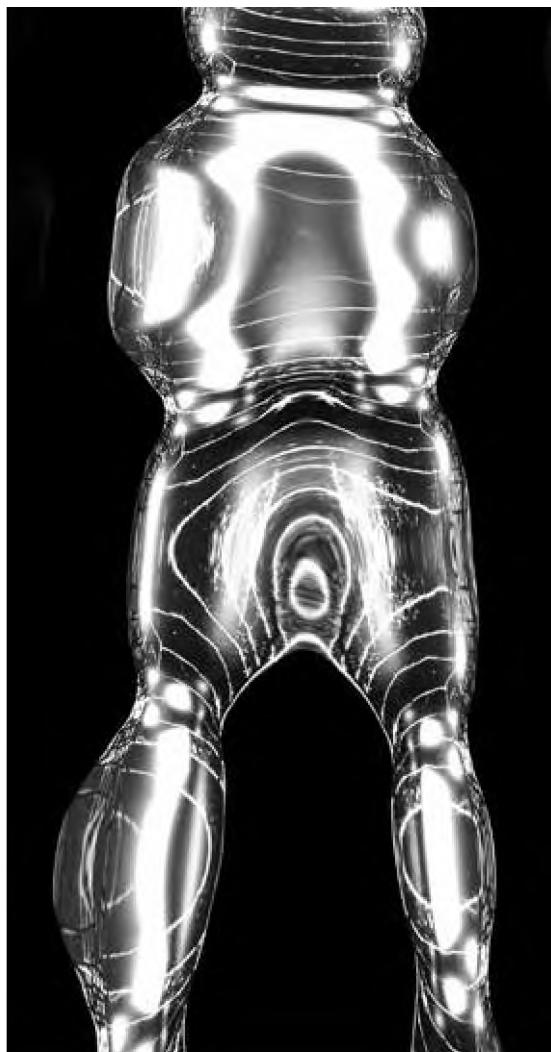
„În ce-l privește pe Porfir, așa cum am spus mai sus, el l-a identificat pe Demiurg cu un Suflet ce nu este în măsură să participe singur la existență și care a identificat în același timp Modelul cu Intellectul însuși, deoarece aparține claselor superioare. De fapt Platon a numit Demiurgul Intellect, dându-i astfel Modelului numele de Inteligibil (noeton), în ultimă instanță acest exeget l-a conceput pe Demiurg ca pe un Suflet, și a numit astfel Modelul un Intellect”.

După ce Platon numește paradigma „inteligibilă” și demiurgul, „intelect”, Porfir consideră ca paradigmă intelectul și demiurgul, Spirit, coborând de un grad ordinea indicată în *Timaios*. Rațiunea acestei mișcări este, după Proclus, faptul că „ceea ce aparține claselor superioare, Porfir a dorit să le situeze pe scara ființelor cu o clasă mai jos”; aceasta este o formulare care reflectă în mod exact funcția de *proskresis* numeniană, cu ajutorul cărora entitățile metafisice sunt în relație de intercondiționare reciprocă. Proclus, prin critica sa, scoate în relief un aspect calificativ al gândirii porfiriene: grija de a putea garanta o mediere adecvată între primul și al doilea nivel al realității divine. Această grijă, ne explică M. Zambon, a fost interpretată ca o renunțare la transcendența a ceea ce este anterior și principiu, față de ceea ce îi este posterior. După ce a declarat că Porfir susținea în mod greșit că Spiritul/Duhul era Demiurgul, Proclus, comentând dialogul *Timaios* 30 a, opune tezelor dualiste ale lui Plutarh și mai ales celor ale lui Atticus, doctrina lui Porfir, așa cum se vede în mod clar în paginile ce urmează unde îi atribuie intelectului și nu Spiritului/Duhului rolul de Demiurg:

„Cel de-al treilea punct se referă la faptul că Creatorul (poietes) pe care Atticus și-l atribuie ca pe un principiu nu corespunde deloc gândirii lui Platon. După Platon, de fapt, nici ideile nu există prin ele însele separate de Intellect, dar Intellectul vede toate Formele în el însuși odată ce ele s-au întors spre el însuși, de aceea Străinul din Atena a comparat activitatea Intellectului cu revoluția «unei Sfere ce se rotește în jurul ei înseși»: Atticus,

el însuși, cu doctrina Ideilor ce subzistă în ele însele, și în afara Intellectului, le prezintă, lipsite de mișcare, asemănătoare statuiilor coroplaților. - Nici Demiurgul, nici primul Zeu (ho protistos esti theos) cel care de fapt este superior întregii esențe intelective (noera ousia)”<sup>3</sup>.

Din această mărturie, scrie M. Zambon<sup>4</sup>, ne apare evident că Porfir consideră demiurgul, distinct de Primul zeu, ca o esență intelectuală, mai precis un Intellect întors spre el însuși, care contemplă în el însuși inteligibilii. Dar nu există o contradicție insolubilă cu ce se afirmă puțin mai înainte despre suflet; contextul acestui pasaj este de fapt polemic: este vorba, pentru Porfir, de a corecta eroarea lui Atticus, arătând că demiurgul este distinct de primul principiu și că ideile nu sunt separate de Intellect. Pentru a atinge acest obiectiv, nu este necesar să fie precizat care ipostază distinctă de Unu trebuie să fie numită Demiurg, este suficient să se distingă primul Zeu transcendent al realității intelective derivate. În virtutea acestui principiu după care pot fi sesizate în realitățile inferioare prerogativele ce aparțin realităților superioare, dubla activitate a Demiurgului – aceea de a contempla paradigma și de a proceda în mod discursiv în organizarea sensibilului, poate fi atribuită celui de-al doilea Zeu; în relația sa cu primul, într-un mod mai precis, cel al relației dintre cel de-al Treilea și cel de-al Doilea Zeu.



António Canau (Portugalia) Figură translucidă (2012) imprimare digitală, 55 x 29 cm



Agustin Rolando Rojas (Cuba) Îmbrățișare (2012) acvaforte, ac rece, 65 x 49 cm

Ținând cont de ceea ce stă scris, subliniază M. Zambon, pot fi explicate și alte incoerențe pe care le prezintă doctrinele lui Porfir. În tratatul său *Despre imagini*, Porfir ne spune că Zeus este în același timp demiurg și intelect, datorită faptului că o mărturie a lui Augustin îi identifică pe Jupiter sau pe Hecate cu sufletul lumii<sup>5</sup>. Într-un alt pasaj din tratatul *Despre imagini*, filosoful, interpretând semnificația simbolică a zeului egiptean Knef, susține că el este demiurgul; „ca un ou ieșit din esența lui” - simbol al lumii din care se naște Phta, adică Hephaistos, care este în consecință identificabil principiului divin imanent cosmosului<sup>6</sup>.

„Hephaistos este de fapt un Zeu ce leagă sfera inteligibilă de sensibil: atributele care înfrumusețează imaginea sa sunt explicate într-un alt pasaj din tratatul *Despre imagini* ca simboluri ale focului sub forma sa de principiu pur și de element sensibil”<sup>7</sup>.

Dar, concludă M. Zambon<sup>8</sup>, conform unei mărturii a lui Proclus, Porfir l-a interpretat pe Hephaistos ca pe un Intellect artizan, adică ca pe un Demiurg. Lui Zeus și lui Hephaistos, în definitiv, Porfir le atribuie poziții diferite în ierarhia divină în diferitele pasaje din scrierile sale; nu pentru că el și-a schimbat opiniile sau consideră acest lucru inoportun a trebuit să fie atât de precis în toate detaliile, ci pentru că dispunea de un principiu organizator al ierarhiei zeilor pe care Numenius îl oferă ca exemplu explicit și articulat. Dar, așa cum am văzut în capitolele precedente, acesta nu este un principiu oarecare, ci *Principiul de incluziune reciprocă*, ca fundament al distincției dintre realitățile inteligibile.

În tabloul Academiei de după Platon, scrie Eduard Des Places<sup>9</sup>, în care face dovada unui bun istoric al filosofiei, Numenius pretinde că Socrate admite trei zei<sup>10</sup>; el s-a gândit fără îndoială la *Epistola a II-a* a lui Platon, cu textele sale avându-l pe Socrate ca purtător și exponent al concepțiilor sale (314 c):

În jurul Regelui Universului, ne spune în *Epistola a II-a*, gravitează toate ființele, el este în același timp sfârșitul tuturor lucrurilor și cauza frumuseții lor; în jurul celui de-al doilea Zeu se găsește a doua categorie de lucruri, și în jurul celui de-al treilea Zeu, a III-a categorie de lucruri; Numenius credea că împrumutând de la Socrate



și de la Platon propria sa teorie, pe care el a expus-o în detaliu în dialogul său *Despre bine*, dar și în fr. 11 (20 L) unde el îi pune împreună pe al doilea și al treilea Zeu.

Comentariul Părintelui Merlan este din acest punct de vedere foarte sugestiv:

„Nu se exprimă la fel atunci când ia în atenție doctrina celor trei zei... dorea să demonstreze că Epistola a II-a nu ne vorbește decât de doi zei, deoarece nu întorcându-ne spre materie a fost posibilă divizarea celui de-al doilea Zeu; numai în acest sens există trei Zei.”<sup>11</sup>

Așa cum am văzut, P. Merlan prelungeste aici indicațiile date de A.-J. Festugière, care scria în 1954, cu trimitere la fr. 12 (21 L): „Logica sistemului lui Numenius presupune ca Primul Principiu să fie puritatea binelui și nimic altceva (...) El se mulțumește să fie și nu are funcția de a gândi, dar dacă începe să gândească, face apel la ajutorul celui de-al doilea Zeu... Acest Prim Zeu nu este creatorul lumii... în tradiția platoniciană, după care Ființa primă, purul Inteligibil, se mulțumește să existe.”<sup>12</sup>

Recent, P. Merlan a revenit asupra chestiunii:

„Există un Dumnezeu Suprem, care reușește să se numească Bine (*tagathon*), Primul Intellect, necorporal, acest Unu, care este Ființa (*on sau ousia*). El trăiește în *aion*, pe care reușim să-l caracterizăm ca pe un *nunc stans*. Primul Zeu este Ideea (în sensul platonician al cuvântului), a celui de-al Doilea Zeu, pe care l-am putea desemna ca

fiind al Doilea Intellect sau *Demiurgul* și care este bun prin participarea la Bine.

În loc de a vorbi de-al treilea Zeu, noi trebuie mai curând să spunem că cel de-al doilea Zeu este dublu (n. 3); dar trebuie să spunem că dacă considerăm lumea produsul celei de-a doua zeități, ca un alt zeu, la sfârșit avem tot trei zei. Pe de altă parte, el este ocupat cu contemplarea Primului Zeu sau a Inteligibililor. Creatul, însă, stă cu ochii fixați pe idei, pe care le conduce, administrând Cosmosul vizibil.

Cu acest al doilea rol, el riscă să consacre prea multă atenție materiei din care este făcut Cosmosul și propriei sale contribuții. Principala diferență între Primul și al doilea Zeu constă în faptul că unul este dedicat totalei libertăți, Cosmosul nefiind opera sa. Este opera celui de-al doilea, a Demiurgului. Amândoi Zeii conduc împărățiile ființei și respectiv pe cele ale devenirii. În consecință, putem spune că Primul Zeu, care îmbrățișează lumea, este el însuși *Principiul Binelui*.”<sup>13</sup>

Începând cu articolul său din 1934, H. C. Puech a notat că *triada numeniană* se poate întoarce asupra ei însăși și să devină o dualitate:

„Noi avem deci, în mod gradual, trei Zei sau trei *Nous-uri*, pe care Numenius le numește Tatăl – Creatorul – Creația, (*Pater-Poietes* și *Cosmos-ul*) sau Primul Tată – Fiul și Fiul mai mic (*Pappos – Egonos – Apogonos*). Dar, în realitate, cel de-al doilea Zeu și al Treilea Zeu nu sunt decât *Unul*, neexistând nicio distincție sub aspect

transcendental sau immanent în cadrul devenirii acțiunii demiurgice.

Din contra, între Primul Zeu și cel de-al doilea se poate face o distincție clară, ei nu pot, dat fiind caracterul lor de ființă (ca o necesitate absolută a Primului Zeu), să nu aibă niciun contact cu lumea, cu nici o parte a creației. Fără îndoială el este *Tatăl-Creatorul*, și dacă acesta este bun, aceasta se datorează participării la ființa lui, care este Binele în sine, Ideea de bine și Demiurg; ele nu sunt în raporturi de devenire cu Ființa, ci sunt Principiile sale.”<sup>14</sup>

În sfârșit, referitor la Apuleius și la Școala lui Gaius, C. Moreschini îi consacră câteva pagini lui Numenius, referitoare la orientalism, despre care adoptă o poziție intermediară între afirmațiile lui H. C.-Puech 1934 și negațiile lui E. Dodds și ale lui Festugière.

Pentru C. Moreschini, Numenius a stabilit o ierarhie determinată, care-l cuprinde pe Primul Zeu, pe al doilea Zeu sau Demiurgul și pe al treilea Zeu sau Cosmos-ul în care se concretizează dualismul lui Dumnezeu și al materiei. Pe de altă parte, raportul însăși care unește cele trei ipostaze nu rămâne unul fără importanță: el se afirmă ca un raport de *proskresis*, așa încât toți membri acestei ierarhii se leagă între ei prin funcții determinate care constituie o corelaționare interdependentă, așa cum am văzut mai sus.

Cu excepția întrebuirii termenului *ipostaze*, care poate fi mai departe atribuit lui Plotin<sup>15</sup>, sau chiar teologiei creștine<sup>16</sup>, el a deschis perspectiva sfintei Treimi în religia creștină; acest rezumat pare să ne dea un rezumat exact al teologiei numeniene.

În ce privește intenția de pe urmă a lui Numenius, el a admis că a ajuns la o înțelegere deplină a metafisicii platoniciene.

Platonicienii erau împărțiți, ne spune C. Bigg<sup>17</sup>, în două ramuri, una trinitariană și alta unitariană. L-am putea lua ca reprezentant al celei dintâi pe Numenius<sup>18</sup>, iar ca reprezentantul celei de-a doua pe Celsus.

Nașterea trinității, continuă C. Bigg, este una dintre problemele cele mai complicate din istoria filosofiei. Asemenea tuturor ideilor principale din acea vreme aceasta își are rădăcinile în speculațiile multilaterale ale lui Platon însuși și a fost în mare parte modificată de influențele primite din alte zone. În *Republica* lui Platon, în afară de Bine sau deasupra acestuia, avem *Ideea Binelui*, cauza adevărului, cunoașterii și existenței, fiind în sine mai presus de existență prin măreție și putere. Dacă Zeul este bun, bunătatea sa trebuie să provină din această sursă, și s-ar părea la prima vedere că avem aici doi dumnezei, Tatăl și Fiul. Dar, tot în același dialog, Zeul este creatorul cel puțin al Ideilor subordonate. În *Timaios* demiurgul alcătuiește Sufletul lumii potrivit modelului Ideilor, care par a fi existențe eterne independente. Avem aici trei concepte, Zeul, Ideile și Sufletul lumii. Platon nu a explicat și nu a armonizat această triadă, comentează filosoful englez; acest lucru a fost făcut într-un anumit fel de către autorul pseudo -epistolelor, care într-un limbaj obscur și mult prea misterios, vorbește de trei zei.<sup>19</sup>

În vremea lui Plutarh, de care am vorbit cu altă ocazie, mulți considerau că Ideile sunt gânduri care există în intelectul divin<sup>20</sup>. Pentru cei care susțineau această perspectivă existau două principii, așa cum li se spunea, Zeul și Lumea; iar ultima poate fi considerată sau nu o Ființă divină. Alții, precum Moderatus<sup>21</sup> și Nichomahos,



Bert Menco (Olanda)

Sinagoga și Ecclesia (2007) mezzotinta, 25 plăci (cupru), 42 x 34 cm





Ștefan Coman (Republica Moldova)

Rabinul (2020), ulei pe pânză, 100 x 100 cm

au atribuit Ideilor o existență separată de intelectul divin. Pentru ei existau în consecință trei principii. Dar, deși Ideile ar putea fără îndoială să fie grupate într-una singură, niciunul dintre platonicienii de mai târziu nu a personificat încă ideea primară și nici nu a numit-o Zeu. Acest lucru l-a făcut Numenius; acesta este și sensul demersului nostru, de a vedea în el un anticipator al doctrinei Sfintei Treimi.

Deosebirea dintre Numenius și toți predecesorii săi, scrie C. Bigg, în privința acestei teme, reiese destul de clar din faptul că el susținea că ar trebui să fie considerat regeneratorul filosofiei tocmai datorită acestui aspect.

Se lauda, scrie C. Bigg, că s-a întors la izvoare, la Platon, Socrate și Pitagora, la vechile tradiții ale brahmanilor, magilor, egiptenilor și evreilor, și a recuperat doctrina uitată a celor trei zei<sup>22</sup>. Dintre aceștia, primul este Intelectul, simplu și neschimbător, bun și înțelept.<sup>23</sup> Fiind neschimbător, acesta nu poate crea; astfel, din el provine un al doilea zeu, Demiurgul<sup>24</sup>. Fiul nu mai este simplu precum Tatăl, ci este dual.

„Coborând către materie, care este plurală, îi dă acesteia unitate, însă el însuși este divizat. O parte din el este încorporat în lucrurile pe care le-a făcut și devine de fapt Sufletul lumii; iar o parte plutește pe deasupra lumii pentru a o îndruma, călătorind pe materie ca un cărmaci pe corabia sa și ținând-o în armonie cu voința Zeului. El atinge lumea sensibilă și îi poartă de grijă, trăgând-o spre propria sa natură, fiindcă îi duce dorul”<sup>25</sup> Astfel, așa cum spune Proclus, trinitatea lui Numenius este alcătuită din Tatăl, Demiurgul și Lumea (*Cosmosul*).

Textul lui C. Bigg devine mult mai convingător atunci când face apel la influența culturii ebraice. Când vorbește despre brahmani, magi și egipteni, Numenius nu face decât să repete limbajul la modă în școala sa. Adevărata sursă a doctrinei sale este neîndoiește de sorginte ebraică. Știm că

el a alegorizat Vechiul Testament cu un anumit grad de pricepere și un oarecare succes; iar când a spus că Platon este *un Moise care vorbește atica*, probabil că îl avea în vedere pe Philon. Există însă un element în doctrina sa care nu este philonian. Numenius nu consideră materia ca fiind cauza răului, ci o consideră ca fiind un lucru pe care Fiul îl iubește și căruia îi poartă de grijă, în așa măsură încât el coboară într-un anumit sens pentru a lua natura acesteia asupra sa.

În conformitate strictă cu acest lucru, Numenius a considerat că păcatul este rezultatul unui conflict, nu dintre intelect și materie, ci dintre partea superioară și cea inferioară a sufletului uman. Acesta este limbajul Sfântului Pavel, scrie C. Bigg<sup>26</sup>; având în vedere că Numenius era foarte familiarizat cu Evangheliile și probabil cu Epistolele; pare rezonabil să conchidem că în această privință, el se află într-o contradicție directă cu Philon și cu platonicienii păgâni la un loc, de aceea el este unicul medioplatonic ce reflectă și idei proprii creștinismului.

#### Note

1 Porfir, *Phil. Hist.* 221, 7-12 FSm., în Marco Zambon, *Porfir și Numenius, în Porphyre et le moyen-platonisme*, Librairie Philosophique, J. Vrin, Paris 2002, p. 237

2 Porfir, *In Tim.* Fr 42( = Procl. *In Tim.* I, p. 322, 1-7; trad. Festugière): dezbateri la p. 321, 24- 325,11 , op. cit. p. 237

3 Porfir, *In Tim.* fr. 51, p. 36, 29-37, 6( = Procl. *In Tim.* I, p. 393, 31- 394, 9); trad. Festugière).

4 M.Zambon, *Porfir și Numenius*, op. cit. p. 238

5 Porfir, *P. agalmaton* 354, 43-44 Fsm.(=Eus. *P. E.* III 8, 2-9, 9), în M. Zambon , op. cit. p. 239

6 Porfir, *Fragm.* 438, 9-1 Sm.(=Aug. *Serm.* 241, 7)

7 Porfir, op. cit. 360, 3-13 FSm. (=P.E. III 11, 4-13); Hephaistos a fost amintit de Platon în *Tim.* 23 d-e;

8 Se poate citi o interpretare a lui Hephaistos în Numenius fr. 58 ( Lyd. *De mens.* IV 86 , p. 135, 13-17:

“foc generator, căldură ce fecundează Soarele”

9 M. Zambon, *Porfir și Numenius*, op. cit. p. 239

10 Eduard des Places, *Numenius: Vie et oeuvre, în Numenius, Fragments, Texte établis et traduites par Eduard Des Places, S.J., Société d'Édition Belles Lettres, Paris 1973, p. 10*

11 În *Tratatul Despre infidelitatea Academiei lui Platon*, fr. 24 1L , I, S1 ( = Eusebius, *P.E.* XVI, 5, 6 P. 728 c

12 P. Merlan, în *Philologus*, CVI, 1962, p. 139

13 Cf. *Entretiens sur l'antichité classique*, Vandoeuvres, Genève, XII, 1966, p. 40 și nr. 2

14 P. Merlan, ap. A.H. Armstrong, *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*, Cambridge 1967, p. 100

15 H.-C. Puech, op. cit. p. 7, n. 4 ( p. 756) Această ultimă frază pare să fi fost trecută în revistă în cea de-a doua expunere a lui Merlan.

16 Cf. Charles Bigg, *The Christian Platonists of Alexandria*, Oxford, 1913, p. 299. n.2, pt ed în lb. română, *Creștinii platonicieni din Alexandria*, Ed. Herald, Buc. 2008, trad. din lb. engleză de Alexandru Anghel.

17 Cf. E. Vacherot, *Histoire...*, II, 1846, p. 425, n. 1 fin.

18 C. Bigg, op cit , ed. rom., p. 259

19 Mai exista de asemenea o școală de platonicieni care se raporta la dialogul *Timaios* și care vorbea despre doi zei. A fost reprezentată în secolul al II-lea d. I.Hr, de către Alcinoos.

20 C. Bigg, op. cit. p. 260

21 Plutarh, *De Placitis Phil.*, I, 10.1, în C. Bigg, op cit . p. 260

22 Doctrina lui Apuleius *De habit doct. Plat.*, I pare să se potrivească cu cea a lui Alcinoos. Această problemă, comentează C. Bigg, devine și mai anevoioasă datorită dificultății stabilirii perioadelor în care au trăit. Tot ce știm despre Alcinoos și Nichomahos este că ei îl preced pe Plotin. Alcinoos este anterior lui Hipolit, care l-a respins în privința sufletului, materiei și învierii; vezi Lightfoot, *Clement*, I, 347, 396; Photios, *Biblioth.* 48. Cu excepția extrem de îndoiește a celei de-a doua Epistole platonice, putem afirma cu certitudine că nu poate fi găsită nicio trinitate la vreun filosof păgân care să nu fi cunoscut creștinismul îndeaproape.

23 Eusebius din Cesareea, *Praep. ev.*, XIV , 5. 5.

24 Pentru atributele Zeului suprem, comentează C. Bigg, vezi Eus. *Praep. ev.*, XI 22.3 și urm. și XI 10. Se poate observa că Zeul lui Numenius păstrează în continuare calitățile morale și intelectuale. Richter, *Neu - Platonische Studien*, p. 60, consideră că doctrina Absolutului nu se deosebea de cea a lui Clement sau a lui Plotin; însă vezi *Praep. ev.* XI. 18. 20, unde chiar și mișcarea este atribuită într-un anumit sens Supremului. Doctrina extazului se găsește într-un extras din *Peri tagathou* dat de Eus., *Praep. ev.* XI 22.1.

25 Zeller, III, 547 n. consideră că Numenius a preluat doctrina Fiului -Demiurg de la gnostici. Acest lucru este imposibil, fiindcă între cele două divinități nu găsim nicio urmă de ostilitate.

26 Eus. *Praep. ev.* XI, 18, 1, 24. Putem observa și la Numenius că doctrina trinității nu a ajuns să fie clară și consistentă. Deși el vorbește despre trei zei, Fiul este în continuare în parte identic cu *Anima mundi*. Materia este o *diadā* fiindcă are *psiche*, adică *thimos* și *epithimia*, dar nu și *nous* până când acest principiu regulator unificator îi este transmis prin unirea cu Fiul. Așadar, Numenius concepe existența a trei zei, dar numai după ce formula aceasta a ajuns să fie folosită de către creștini.

27 C. Bigg, *Creștinii platonicieni din Alexandria*, Ed. Herald, Buc. 2008, trad. din lb. engleză de Alexandru Anghel, p. 263



# Colecția Arta regală (IX)

Vasile Zecheru

*Dacă fiecare își va împlini rolul său [...] vom lăsa lumea mai frumoasă decât am găsit-o, mai bogată în credință, mai blândă în înfăptuirea dreptății...*  
Joseph Fort Newton

Joseph Fort Newton s-a născut la 21 iulie 1880 în Decatur, statul Texas, într-o familie relativ modestă. Ecourile războiului de secesiune încă nu se stinseseră definitiv în acea vreme, pasiunile mai dăinuiau în sufletul oamenilor, iar poveștile despre diverse fapte de arme se refugiau încet, încet, în legendă. Tată său – preotul baptist Lee Newton – era mason și fusese combatant în războiul fratricid care făcuseră ravagii în epocă. În adolescența sa, când Joseph începea să înțeleagă istoria și rostul vieții, a rămas impresionat de povestea acestuia care, spre sfârșitul războiului, luat captiv, a ajuns într-un lagăr de prizonieri. Aici, Lee Newton se îmbolnăvește grav și cade la pat cu șanse minime de supraviețuire. Văzând starea sa precară și cunoscând faptul că era mason, comandantul lagărului îl ia în propria-i locuință și-l îngrijește cu devotament până când îl restabilește complet, după care-l eliberează. Mai târziu, Lee Newton află despre comandantul respectiv că era și el francmason.

Joseph a studiat la *Southern Baptist Seminary* din Louisville devenind, la rândul-i, slujitor al acestui cult, ca și tatăl său. În 1895, el a fost hirononizat și, în această calitate, a înființat mai multe pastorate baptiste în Texas; consemnăm, de asemenea, că a condus mai multe astfel de congregații în statele Illinois și Iowa unde fusese desemnat să facă misionariat. Concomitent, în perioada cât s-a aflat în Iowa, Newton predă literatura engleză la Universitatea din Cedar Rapids; el se dedică însă, întru totul, muncii sale de predicator și se face remarcat îndeosebi prin predicile sale pline de tâlc și bogate în conținut; de altfel, multe dintre aceste pastorale au fost publicate sub forma unor broșuri căpătând o circulație apreciabilă în epocă.

La sugestia tatălui, tânărul Joseph a solicitat să fie admis în masonerie și, astfel, în anul 1900 a fost inițiat în cadrul *Lc-iei Prietenia*, nr. 7, din Dixon, statul Illinois. După mai bine de un deceniu, Newton publică cartea sa de căpătâi despre care Henry Wilson Coil<sup>1</sup> consemna cu recunoștință: *Dr. Newton a fost un mason activ care, la cererea Marei Lc-ji din Iowa, a scris Constructorii, o carte [...] înmănată fiecărui mason la gradul de maestru. Așa a ajuns aceasta cea mai cunoscută carte masonică a timpurilor moderne. Lucrarea a fost tradusă în multe limbi și a cunoscut nenumărate ediții.* Tot astfel, într-o recentă descriere de bibliotecă, William Highway se pronunță și el laudativ în legătură cu cartea lui Newton, pe care o numește *...cea mai cuprinzătoare lucrare clasică din literatura masonică a tuturor timpurilor.*

Pentru a-și desăvârși pregătirea, Newton pleacă la Harvard unde urmează cursurile Facultății de drept și obține diploma de jurist. Pe timpul studiilor, s-a aflat în proximitatea celebrului William James, beneficiind chiar și de o îndrumare privilegiată din partea acestuia. Ca o încununare a pregătirii sale excepționale, Newton a obținut, în anii care au urmat, câteva titluri onorifice de doctor în materii destul de diverse<sup>2</sup>, precum literatura,

teologia sau științele juridice, aceste distincții înobilând cariera sa universitară și conferindu-i deplină autoritate în fața auditoriului și a cititorilor săi.

În februarie 1917, Newton publică un articol elogios și plin de reverență pentru cel care a fost Jirah Dewey Buck, decedat la 13 decembrie 1916 – respectabilul autor al cărții *Symbolismul francmasoneriei* – profesor, medic, teozof și ilustru membru al Ordinului. Textul reprezintă o pioasă trecere în revistă a vieții autorului cărții menționate și a contribuției sale de excepție la dezvoltarea mișcării masonice din Statele Unite. Mărturia la care facem referire are conținutul unui necrolog și prezintă numeroase trimiteri la unele aspecte din bio-bibliografia lui Buck, precum și la caracterul său nobil, entuziast și altruist.

În timpul primului război mondial, Newton este chemat în Marea Britanie pentru a predica din amvonul Templului baptist londonez. În cei patru ani petrecuți în inima Londrei, Newton și-a câștigat o binemeritată reputație internațională și aceasta, mai ales, ca urmare a predicilor sale prin care cerea concordie în relațiile dintre Marea Britanie și Statele Unite ca bază a ordinii și garantării păcii mondiale. După război, la întoarcerea în Statele Unite, Newton este numit pastor al Bisericii Paternității Divine din New York și va îndruma comunitatea enoriașilor formată în jurul acestei instituții ecleziale. Dedicat muncii sale, el va edita revista *Secolul Creștin*, va publica lucrarea *Cele mai bune predici ale anului* și va continua să conferențeze la diverse colegii și universități de pe întreg cuprinsul țării.

În perioada 1925-1930, Newton a funcționat ca pastor al Bisericii Memoriale Sfântul Paul din Overbrook iar între anii 1930-1938 îl vom găsi ca asistent al reverendului John C. H. Mockridge<sup>3</sup> de la Biserica Sfântul Iacob din Philadelphia. În anul 1938, va fi numit rector al Bisericii Sfântilor Luca și Epifanie din Philadelphia unde va rămâne până la trecerea sa în eternitate, survenită în 24 ianuarie 1950. Dată fiind activitatea sa prodigioasă, unanim recunoscută și apreciată, Newton a fost menționat de mai multe ori, în epocă, printre personalitățile de prim rang din Statele Unite. În ultimii ani ai vieții, el este preocupat de reeditarea cărților<sup>4</sup> sale; publică, totodată, o respectabilă serie de cuvântări pastorale în cotidianul *Buletin de seară* din Philadelphia.

Fenomen singular în bibliografia autorului nostru, volumul pe care-l prezentăm succint aici, este un remarcabil produs intelectual al unui om cult, cu evidentă aplecare către studiu, cercetare și lucru temeinic. Modalitatea de structurare a textului, claritatea argumentației și grija pentru motivarea corectă a afirmațiilor vorbesc de la sine despre instrumentarul de mare finețe care-i era propriu, dar și despre lecturile bogate care stau la originea erudiției sale.

Sub aspect istoric, cartea intitulată *Constructorii* se integrează perfect într-o serie mai amplă de asemenea lucrări apărute în peisajul literaturii masonice nord-americane, în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea. Între acestea, pot fi menționate la loc de cinste cărțile lui Albert G. Mackey, Albert Pike sau Jirah Dewey Buck, autori



Adrian Lis (România)  
artă digitală, 70 x 50 cm

Umbre (2018)

care au marcat decisiv evoluția fenomenului sub aspect editorial și doctrinal. În rând cu acești mari scriitori ale căror lucrări au apărut acum și în limba română, J. F. Newton vine să completeze un adevărat careu de ași al autorilor ce conferă, până în zilele noastre, direcție și cadență în peisajul cărților masonice.

Stilul oral și atitudinal, specific autorului nostru pare a fi în deplină consonanță cu patosul cărților lui Pike și Buck, dar și în complementaritatea acestora, dată fiind nota de autenticitate veritabilă pe care Newton o imprimă întregii sale creații, alcătuită, în marea majoritate, din predici ce urmau a fi citite în fața unui auditoriu numeros. Newton desfășoară, în cartea sa, o argumentație discursivă, vie și persuasivă, menită să convingă și să producă angajament din partea cititorului și, totodată, o poziționare favorabilă a acestuia în raport cu tema susținută.

Cartea este structurată pe trei secțiuni, fiecare dintre acestea fiind împărțite în capitole distincte. Cele trei părți ale lucrării alcătuiesc organic un conținut coerent și convingător despre ceea ce este masoneria, despre misiunea acesteia și despre trecutul său glorios. Cea mai importantă concluzie ce se desprinde din lectura cărții este ideea că Ordinul constructorilor a fost o prezență vie în istorie; cursivitatea tradiției și derularea sa sub auspiciile geometriei reprezintă o realitate pe care Newton reușește s-o demonstreze cu măiestrie și rigoare. El vede măștile diafane și trecătoare ale tradiției inițiatice în curgerea lor spațio-temporală și, pe alocuri, surprinde transvazarea subtilă a acestora din unele în altele, fără ca esența să le fie diminuată.

Prima parte a cărții – *Prcefeția* – este dedicată identificării indiciilor și semnelor privind existența tradiției inițiatice. Considerentele pe care autorul le așează la baza construcției sale provin din două măiestrii ancestrale – agricultura și arhitectura – care împreună au *...schimbat fața pământului și au dat formă vieții și gândirii omului.* Dacă agricultura a fost responsabilă cu asigurarea celor materiale, necesare traiului cotidian, arhitectura – ca aplicație a geometriei – a furnizat ființei umane resorturile dezvoltării spirituale și matricea civilizației. Newton se concentrează asupra arhitecturii, singura care-l putea interesa din perspectiva



titlului cărții și a scopului pe care el și l-a propus, anume acela de a conferi un capăt de răspuns la întrebările<sup>5</sup> care-l frământă pe aspirant la admiterea sa în Ordin. Demersul pe care și l-a asumat autorul nu poate fi unul facil căci își propune să consemneze o istorie a Frăției zidarilor liberi, în condițiile în care, acțiunile acesteia sunt secrete.

Inițial, Patrutul – cu unghiurile sale drepte – pare să fi fost instrumentul predilect în a indica sacralitatea construcțiilor. În plan rarefiat, constructorii din antichitate au asociat acestei figuri geometrice unele atribute etice, spirituale și, astfel, patrutul devine un simbol pentru adevăr, dreptate, integritate etc. Templele antichității produc și astăzi uimire din cauza subtilității lor și, prin simpla lor prezență, depun mărturie mută despre credința celor care le-au înălțat în urmă cu mii de ani. Prin intermediul operei lor, constructorii acelor vremuri ne vorbesc cu convingere despre cosmologia care le-a animat existența, despre sensul vieții și convingerile lor intime. Patrutul i se adaugă, apoi, Triunghiul și, combinate, cele două figuri geometrice vor alcătui Piramida – obelisc înălțându-se spre Cer ca simbol al aspirației pe care omul (Fiul aflat la nadir) o nutrește în sufletul său către Tatăl cel misterios (Marele Geometru / Arhitect – Principiul creator, aflat la zenit). Pornind de la Patrut (Echer) – emblema Pământului, a materiei –, omul descoperă apoi Cercul (Compasul) pe care-l asociază Cerului – spiritului omniprezent, etern și atoatecunoscător. În formula matematică a cercului, constructorii au găsit o misterioasă constantă cosmică, notată cu  $\pi$ , cea care lansează un apel tulburător cu privire la incomensurabilitatea realității și la nevoia de aproximare.

În spatele tuturor acestor simboluri și la îndemnul lui J. F. Newton, cititorul va descoperi pe măsură ce va înainta cu lectura, o splendidă filozofie a Luminii. Din moment ce Templul, cu coordonatele sale geometrice, este dedicat Zeului, religia constructorilor antichi – circumscrisă acestui simbol – pare să fi fost o adorație a Luminii; ar fi o eroare să credem că cei din vechime aveau în vedere doar lumina fizică, așa cum o cunoaștem prin simțuri și prin conviețuirea cu soarele cel dătător de viață. Într-o reprezentare mai elevată, pe care Newton o sugerează cu măiestrie, Lumina cea adevărată sălășluiește în chiar inima omului ca *Lux inens* – fără de dumnezeire care ne animă existența.

Uneltele de lucru folosite la înălțarea edificiilor au devenit și ele simboluri<sup>6</sup> calificate prin care constructorii și-au transmis doctrina lor specială, din generație în generație. Preparate direct din măiestria pe care ei o practicau, analogiile au căpătat multiple nuanțe etice și spirituale; au apărut, astfel, numeroase asocieri lingvistice și metafore sugestive ce se interpun ca niște uși închise-deschise între aspirant și obiectul cunoașterii sale. Newton ne spune că această abordare tradițională are calitatea de a capacita toate celelalte forme de cunoaștere pentru ca, astfel, rodirea să fie benefică, efectivă și completă.

Simbolurile sunt apoi conexe în construcții mai ample, în legende și ritualuri care, împreună, dau consistență treptelor inițiatice, etape distincte ce se impun a fi parcurse cu temeinicie de către aspirant pentru a se încărca cu cunoașterea revelată. În esență, legenda este o poveste, iar ritualul, o psihodramă și, prin intermediul acestora, se obține un transfer autentic de influență spirituală. Ar fi o subfolosire și o diminuare drastică a efectului preconizat dacă s-ar considera că utilitatea legendei sau a ritualului rezidă în stabilirea unor fapte

istorice, căci cu deosebire valoarea acestor unelte inițiatice este dată de calificarea lor excepțională în a transmite doctrina metafizică – o reprezentare a realității ce transcende raționamentul obișnuit.

Drama credinței, așa cum ne este descrisă aceasta de către Newton, este și marea sa dramă, căci, cu siguranță, el și-a dat seama că simpla speranță în nemurire este, de cele mai multe ori, doar un protest persistent și profund al omului împotriva morții. Colegiile din antichitate, cele care dețineau cunoașterea și practicau inițierea în misterii, foloseau drama credinței ca pe un ritual de trecere pentru cei ce erau admiși să li se încredințeze cunoașterea, iar argumentația autorului este o ilustrare a acestei drame cosmice însoțind istoria omenirii.

Doctrina secretă<sup>7</sup> pe care Newton o invocă în carte ar fi, în concepția autorului, o învățătură tainică pe care înțelepții Ordinului au găsit de cuviință s-o transmită doar celor care se arătau pregătiți pentru o astfel de cunoaștere. Tema în sine, pretențioasă și dificil de explicat, îl conduce pe autor în situația de a dezvolta o amplă argumentație despre secretul inițiativ, despre ocultism și misticism, de a emite ipoteze și de a formula interpretări fascinante. Newton insistă asupra fratriilor inițiatice care, deseori în istorie, au făcut dovada existenței lor și au lăsat urme luminoase în comunitățile în care și-au desfășurat activitatea. Tradiția egipteană, cea feniciană și cea iudaică ne-au lăsat indicii notabile asupra prezenței acestor fraternități, iar Newton trece în revistă factualitatea istorică la care conexează tălmăcirile sale spre a descrie un fenomen dificil de evidențiat. Colegiile ajung în Elada, trec în peninsula italică și vedem cum firul tradiției se continuă în evul mediu timpuriu. În legătură cu acea colonie pitagoreică din Crotona, de pildă, și apoi referitor la *collegia fabrorum* din

Roma antică au rămas inclusiv mărturii scrise, deosebit de elocvente, referitoare la organizarea lor și la procesul inițiativ ca atare.

Pentru Imperiul roman, urmează apoi o perioadă dificilă; după prăbușirea armatei și a instituțiilor, legea era impusă de hordurile migratoare care distrugau rosturile îndelung exersate, vandalizau monumentele și jefuiau comunitățile locale. Colegiile dispar odată cu prăbușirea imperiului, dar tradiția nu moare: undeva, pe o insulă fortificată, înconjurată de apele Lacului Como, apare, prin secolul al VI-lea e.n., o grupare de maestri constructori care duc mai departe făclia cunoașterii inițiatice. Maestrii comacini, cum au fost denumiți aceștia, sunt, iată, veriga lipsă ce face legătura dintre vechile școli misteriozofice din antichitate și gildele de constructori medievali din vestul Europei.

Partea a doua a lucrării – *Istoria* – este destinată trecerii în revistă a evoluției Ordinului de-a lungul secolelor, de la zidirea Templului lui Solomon până la momentul 1717 când se înființează Marea Lojă a Londrei. Această secțiune a cărții este cea mai amplă ca întindere, în comparație cu celelalte părți, semn că autorul i-a acordat o atenție deosebită. Cele patru capitole care alcătuiesc secțiunea pot fi asimilate ca fiind trepte ale unei demonstrații ce tinde să explice logic cursivitatea tradiției inițiatice, numeroasele sale forme succesive care au glisat din unele în altele păstrând esența – metoda geometrică – prin care i se transmite celui ales fiorul ordinii universale și, astfel, credința într-o Entitate supremă și în voința sa relevantă.

Pe parcursul unui întreg capitol, Newton subliniază înțelesul cuvântului libertate; francasonii de astăzi sunt urmașii zidarilor liberi care, prin efort



Gheorghe Lungu (România)

Frica (2020), tehnică mixtă, 100 x 100 cm



comun, au lăsat posterității piramidele Egiptului, Templul lui Solomon, catedralele Occidentului și alte asemenea edificii menite să transmită peste secole un mesaj privind credința în Dumnezeu unic, precum și cosmologia și simbolistica aferență acesteia.<sup>8</sup> Începând cu secolul al XIV-lea, apar și primele documente scrise privind lojile masonilor operativi, modul lor de a fi și întovășirea întru lucrare pe care ei o practicau în munca lor de zi cu zi. Poemul *Regius*, manuscrisul *Cooke*, statutele *Schaw* și alte asemenea documente sunt menționate și prezentate pe larg în carte, cu adnotări și comentarii interesante. Sunt semnalate, apoi, o serie de lucrări culte ale unor oameni celebri din epocă, precum Francis Bacon, William Shakespeare sau Walter Scott, care încep să se arate interesați de problematica masonică și chiar să folosească, în operele lor, motive și considerente ce țin de latura strict inițiatică.

Al doilea capitol – *Meseriașii* – este dedicat în întregime masonilor operativi, cei care formau breasla meșteșugărească a constructorilor de edificii medievale. Finalizarea unui astfel de studiu nu poate fi o sarcină ușoară căci ordinul masonilor operativi era guvernat de secretul inițiatic, incompatibil cu orice formă de înregistrare, cu excepția simbolurilor aparent mute, dăltuite în piatra catedralelor. Un istoric obiectiv va conchide că această formulă care străbate veacurile este legată, în principiu, de propovăduirea credinței în Dumnezeu, a moralității și întovășirii sobre întru lucrarea concretă pe care adepții o aveau de transpus în operă. Newton continuă apoi inventarierea documentelor masonice existente, menționând manuscrisele *Roberts* și *Watson*, *Rawlinson* sau *Harleim*, pe care le comentează și le interpretează pentru a le face mai inteligibile celor preocupați de cunoașterea fenomenului. El semnalează, totodată, scrierile culte ale unor cercetători care s-au aplecat asupra acestor izvoare istorice și au evidențiat nuanțe semnificative referitoare la doctrina masonilor operativi.

Capitolul III – *Masonii acceptați* – prezintă fenomenul pătrunderii în masoneria operativă a unor intelectuali cu apetit pentru ezoterism, admiși în mod excepțional, chiar dacă ei nu lucrau efectiv în domeniu. Generic, aceștia au fost desemnați ca fiind *acceptați* spre a se sublinia latura speculativă, interpretativă a parcursului lor inițiatic. În cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, fenomenul capătă amploare și așa se face că numeroși alchimiști și rozacrușii sunt admiși ca membri activi în lojile operative. Ca atare, apare din ce în ce mai pregnant faptul că arta construirii devine ...o alegorie vie în care omul a imitat în miniatură lumea-templu și a căutat prin orice mijloc să descopere secretul stabilității ei, cum spune Newton.

Masonii *acceptați* căutau cu entuziasm o înțelepciune străveche, *philosophia perennis*, cea care a constuit ființa umană și lumea, deopotrivă. Căci, dintotdeauna, înțelepții au fost gratulați cu titulatura de constructori; ...nu a fost rodul vreunei fantezii prostești faptul că Platon și Pitagora au folosit limbajul imaginilor din arta construcțiilor pentru a-și exprima cele mai înalte gânduri. De aceea, nu trebuia să ni se pară ceva neobișnuit că oamenii învățați au fost și sunt încă atrași de simbolismul masoneriei și de spiritul de fraternitate ce domnește în loji.

Urmează, apoi, episodul înființării Marii Loji a Angliei, când s-au pus bazele masoneriei moderne spre a se deosebi astfel de cea tradițională care a existat fără a avea un statut formal strict

determinat. Trebuie amintit că, în realitate, printr-o convenție semnată de patru ateliere, în anul 1717, a luat ființă *Grand Lodge of London* (GLL).<sup>9</sup> Istoria prezentată de către Newton pe parcursul acestui capitol este fascinantă, chiar dacă uneori pare a fi punctată de contradicții evidente și de situații speciale ce se impun a fi citite nu doar în registru strict inițiatic, ci și în lumina unor interese care nu au legătură cu spiritul masonic autentic. Comentariile autorului circumscrise acestor evenimente sunt și ele demne de reținut, mai ales că acestea se întemeiază pe scrieri documentate, semnate de autori reprezentativi în materie.

Ultimul capitol al acestei secțiuni, intitulat *Masoneria universală*, tratează problematica răspândirii învățaturii masonice și, odată cu aceasta, a proliferării Marilor Loji în întreaga lume. Credincios metodei sale de investigație, Newton îl conduce cu mână fermă pe cititor prin universul arboros al literaturii masonice. Mai departe, îi sunt dezvăluite cititorului, rând pe rând, operele autorilor care fac referire la evenimentele de după anul 1717 și astfel acesta își poate forma o imagine privind răspândirea masoneriei pe tot mapamondul.

În partea a treia a cărții (*Interpretarea*), autorul ne prezintă o adevărată teologie despre sacralitatea Ordinului, explicațiile proprii cu privire la rolul masoneriei, filozofia acesteia și spiritul ce trebuie să anime procesul intern specific din lojă. Newton așează la baza demersului său necesitatea credinței în Dumnezeu, primul și ultimul adevăr al doctrinei masonice. *A fi indiferent față de Dumnezeu, înseamnă a fi indiferent față de cea mai mare dintre realitățile pe care se întemeiază aspirația umanității*. Cu toate acestea, deși teocratică în credința și în doctrina sa, masoneria nu-i limitează pe adepții în concepția lor despre sacru, nu fixează reguli și limite privind căutarea Adevărului și nu impune un nume *Celui nenumit*.

Pornind de la rosturile profund inițiatică și tradiționale ale masoneriei, autorul cărții caută să exprime inteligibil temeiurile spirituale care dau un sens vieții și construcției mundane, în egală măsură. Ordinul atemporal al constructorilor și-a asumat rolul de a conserva cunoașterea ca pe o prețioasă moșterire a umanității și de a organiza procesul instruirii omului pentru o mai corectă înțelegere a realității, pentru cultivarea înțelepciunii și a iubirii fraternelor. Criticile venite din partea mediului profan – fie că acestea se bazează pe negarea idealului masonic privind emanciparea omului, fie că susțin inutilitatea frăției din moment ce societatea este guvernată de legislație – nu țin cont de un principiu fundamental, anume că spiritul este prevalent în raport cu factualitatea materială. Știința, politica și religia s-au dovedit, în timp, insuficiente pentru a determina bunul mers al lucrurilor. Excese de orice fel sunt și ele obstacole ce împiedică nobila aspirație socio-umană întru unitate, dreptate și adevăr; într-o lume contradictorie și antagonică, masoneria este chemată să fie un centru al înțelepciunii.

Despre doctrina masonică, Newton afirmă că aceasta caută să se întemeieze pe suprema Realitate – Adevărul care contează; pe o astfel de fundație solidă construiește masoneria și din această credință se naște raționamentul inițiatic<sup>10</sup> ce se răsfrânge fractalic în toate inițiativele și acțiunile Ordinului. Întrucât Adevărul este tulburător pentru cei ce n-au parcurs calea regală, masoneria predă învățătura sa în etape și cu ajutorul unui instrumentar calificat. Doctrina masonică nu poate avea decât un singur motiv de anulare: acesta nu este agnosticismul, nici ateism-materialismul, ci

doar negarea sistematică a Principiului deific superior.

În fine, pentru a vorbi despre spiritul masonic, autorul cărții proclamă solemn că misiunea Ordinului este aceea de a strânge umanitatea într-o singură mare frăție universală, ...o alianță de oameni nobili și liberi înscrisi în minunatul plan de a arăta cum lucrează iubirea și voința Celui etern. Masoneria cultivă spiritul prieteniei, compasiunea și înțelepciunea ca armonie și echilibru și, de aceea, ca un corolar, Newton mărturisește convingerea sa că masoneria deține un imens și tulburător secret – *să-l faci pe om conștient de divinitatea dinlăuntrul lui...*

#### Bibliografie

- Blavatsky, Helena Petrovna – *Doctrina secretă*, Ed. Ganesha, 2018;  
 Buck, Jirah Dewey – *Simbolismul francmasoneriei*, Ed. Herald, 2019;  
 Mackey, Albert Gallatin – *Legende, miturile și simbolurile francmasoneriei*, Ed. Herald, 2018;  
 – *Istoria francmasoneriei*, Ed. Herald, 2017;  
 Newton, Fort Newton – *Constructorii*, Ed. Herald, 2019;  
 Pike, Albert – *Morala și dogma*, Ed. Herald, 2018.

#### Note

- 1 Reputat autor de carte masonică în a doua jumătate a secolului trecut.
- 2 În literatura iudaică (Colegiul Coe, 1912), în teologie (Universitatea Tufts, 1919), în literatură romanică (Colegiile Hobart și William Smith, 1926) și în drept (Universitatea Templului, Londra, 1929).
- 3 Respectabil cleric nord-american din perioada interbelică.
- 4 A publicat peste treizeci de cărți, cea mai cunoscută dintre acestea fiind *The Builders - Constructorii: O istorie și o cercetare a francmasoneriei* (1914), tradusă în numeroase limbi de mare circulație; cartea este considerată și în prezent ca una dintre cele mai bune lucrări în acest domeniu.
- 5 *Care este trecutul masoneriei? De unde vine aceasta? Ce încearcă masoneria să facă în lume?*
- 6 Simbolul reprezintă o formulă emoțional-intelectuală complexă care, în dezacord radical cu înțelegerea comună, este în măsură să asigure o transcendere a logicii formale, un salt capricant pe o altă spirală a cunoașterii.
- 7 *Doctrina secretă* era un subiect în vogă la început de secol XX; *The Secret Doctrine* este cea mai importantă carte semnată de H. P. Blavatsky. (Buck, 2019)
- 8 Cei care făceau parte din breaslă prețiau libertatea mai mult ca orice alt atribut lumesc, se bucurau de protecția clerului și de numeroase privilegii pe care clasa conducătoare le acorda, ca semn de prețuire a muncii lor.
- 9 Aceasta obediență a funcționat în perioada 1717-1738 fiind condusă de un Mare Maestru și un Mare Consiliu. Între anii 1738-1813, obediența susmenționată poartă numele de *Grand Lodge of England* (GLE), după care, începând din 1813, GLE se transformă în *United Grand Lodge of England* (UGLE), *Mother Lodge* cum s-a autointitulat aceasta pentru a-și justifica pretenția de a fi garantul regularității.
- 10 În cadrul raționamentului inițiatic există o succesiune a funcțiilor sacre și profund interconectate, astfel: *Geometrul* fixează legile universale fiind în amonte față de *Arhitectul* care întocmește planul după legile universale, iar, *Constructorul*, aflat în aval față de *Arhitect*, își asumă misiunea transpunerii în operă a planului.

# Incursiune în geografia subiectivității

Andrei Marga



Michiko Hoshino (Japonia)

În oglindă-carte în flăcări (2004), litografie, 30,8 x 43,5 cm

**N**u este morală și teorie despre morală, deci etică, decât acolo unde este vorba de acțiune și libertate de acțiune. *Unde sunt doar comportamente reflexe sau acțiuni constrânse nu poate fi vorba de morală.*

Se poate spune că morală este eminentă autodisciplină a minții libere. Iar aceasta nu este decât acolo unde este subiectivitate și conștiință de sine.

De aceea, spre a lămuri mai detaliat cadrul filosofic al eticii pe care o apar în paginile volumului de față, prelungesc filosofia pe care am rezumat-o în prefață și care duce la considerarea acțiunilor noastre ca oameni, cu o incursiune în pozițiile de referință ale filosofiei actuale a acțiunii, subiectivității, conștiinței de sine și persoanei.

În viața oamenilor sunt regularități, chiar legi implacabile, intervin fenomene de mare amploare, precum catastrofe, pandemii etc., acumulările istorice își spun cuvântul. *Dar acțiunile oamenilor sunt, totuși, decisive pentru viața lor. Acestea nu pot orice, dar imprimă totdeauna forme acestei vieți.*

De aceea acțiunile sunt, mai mult decât orice, obiectul predilect al științelor sociale. Nici o conceptualizare importantă a acestora, de la Aristotel la Parsons și Habermas, nu a ocolit să lămurească acțiunile și felurile lor.

Acțiunile se deosebesc înainte de orice de „comportamente”. Se și remarcă, pe drept, că „acțiunile sunt moduri de comportament ce sunt însoțite de intenții pline de conținut. Acțiunile se individualizează prin intențiile pline de conținut care le însoțesc. Acțiunile pot fi specificate doar prin identificarea intențiilor pline de conținut de care sunt însoțite” (Wolfgang Detel, *Philosophie*

*des Sozialen*, Reclam, Stuttgart, 2007, p.16). Ele sunt mai mult și decât mișcarea cauzată, de exemplu, de căutarea hranei de către un animal. În limba germană „Tun”, în acest caz, „Verhalten (comportament)” și „acțiune (Handlung)” sunt lingual diferențiate. „Acțiunile sunt mișcări, dar nu orice mișcare este acțiune” (p.17). Este „acțiune” doar acolo unde este „intenție”, care nu se lasă redusă la o simplă cauză organică (nevoia de hrană, de pildă). „Acțiunile” ridică oamenii peste impulsurile naturii.

De la Aristotel încoace ne vine o tradiție impunătoare care a suprapus acțiunile cu acțiunea morală. Multă vreme acțiunea cercetată în științele sociale a fost acțiunea morală. Cu Max Weber a început depășirea acestei situații și deschiderea cercetării acțiunii economice și apoi a acțiunii sociale. Dar abia Talcot Parsons (*The Structure of Social Action*, 1937) a lămurit acțiunile sociale în general, pentru ca tema să revină curând la antropologi (Arnold Gehlen, *Der Mensch, Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 1940) și să fie extinsă de filosofii limbajului (John Austin, *How to do Things with Words*, 1962) și de cei care au căutat o sinteză între filosofia analitică și hermeneutică (Georg Henrik von Wright, *Norm and Action*, 1963). Aici, la o sinteză organică istorism, abordare analitică și hermeneutică suntem acum (cu Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, 1984) și avem un concept mult lărgit al acțiunii.

Printre cei care au atras atenția asupra nevoii unui asemenea concept – lărgit încât să poată da seama de diversitatea acțiunilor – s-a arătat că acțiunile se deosebesc de „comportamente” și de „mișcări mecanice” prin „proiectare de sine (Selbstplanung)”. Aceasta

presupune „vorbire (Sprachlichkeit)” și este posibilă în virtutea acesteia (Manfred Riedel, *Norm und Werturteil*, Reclam, Stuttgart, 1979, p. 17). „Apetitivitatea”, „socialitatea”, „istoricitatea” sunt de completat cu recursul la „vorbire (Sprachlichkeit)” drept componente empirice a ceea ce Arnold Gehlen numea „deschiderea spre lume (Weltoffenheit)” a ființei umane. Mai mult, „acțiunile umane nu mai sunt simple acte de luare de poziție față de exterior; în același timp, ele sunt acte ale vorbirii prin care omul ia poziție față de sine și față de alții” (p.19). Ceea ce limbajul curent reține în diversele sale expresii, descriptive și nedescriptive, poate fi poarta de acces la conceperea acțiunii la nivelul cugetării de astăzi.

Din primul moment se impun astfel atenției „aprobarea” și „dezacordul”, „lăudarea” și „critica”, „neglijența”, „nimereală”, „calculul oportunist”, „înțelepciunea”, „opinia lăuntrică”, „manifestarea”, ca gesturi morale curente. De la acești termeni socotiți elementari trebuie să înceapă construcția teoriei despre acțiunile morale sau etica.

Aceasta mai are, însă, de încorporat încă un nivel. Nu mai poate fi vorba astăzi doar de morală „acțiunii de înstăpânire asupra a ceva”. Evident că nu putem stărpi nedreptatea din relațiile oamenilor fără a stăpâni sursa ei, că nu putem face față unei pandemii fără a o lua sub control. Se pot da multe exemple.

Trebuie, însă, să recunoaștem că nu toate gesturile morale se reduc la „a lua sub control”. Mai sunt și gesturile „a permite altei voci să se exprime” sau „a-l lăsa și pe altul să încerce” sau „a respecta ceea ce altul crede că este mai bine pentru el”. Cu siguranță că sunt și alte gesturi de recunoscut în sfera moralei! Desigur, fără să cădem într-o relativitate insuportabilă, în care prescripțiile unei morale a bunului simț sunt trimise în muzeu!

Cu privire la conceptele eticii, Manfred Riedel scria că, „deși regulile acestor tipuri de concepte sunt clarificabile doar prin raportare la întrebări empirice, propozițiile asupra acțiunilor, spre a vorbi precum Kant, sunt numai cunoștințe apriori și jocuri ale rațiunii practice (la propoziții care sunt numai empirice, dimpotrivă, nu se poate întrevedea ceea ce este rațional)” (p.23). Da, așa stau lucrurile: avem experiențe și le abordăm cu cunoștințe, într-un anume înțeles, apriori. Dar nimeni nu ne oprește să deschidem până la capăt interogarea empirică și să tragem concluzii în pofida oricărui apriorism.

Faptele din jur ne obligă, deja! *Realitatea morală din societățile de azi excede teoriile consacrate, încât o nouă rezolvare normativă, o nouă ierarhie a datoriilor, regulilor și obligațiilor este necesară.*

Jocuri ale rațiunii practice? Da, pe acestea nimeni nu le poate îngrădi. Manfred Riedel spune simplu că „de acțiune țin: 1. Prevederea posibilelor urmări (necesare sau posibile) ale unei mișcări și 2. Intenția. Dar criteriul etic relevant constă în responsabilitate, adică în posibilitatea (formală) a responsabilității” (p.34). Iar „responsabilitatea” este, înainte de toate, a celui care acționează. În *Etica Nicomahică* Aristotel ne și spune că există o „acțiune lăuntrică” ce constă în a discuta cu tine însuși și a-ți adresa ție însuși ceva spre a fi făcut.

Astfel venim pe terenul efectiv al moralei – cel al omului în înțeles larg, de fapt, cu „responsabilitatea” lui. *Aceasta intră inevitabil în sfera „subiectivității”, chiar dacă măsurarea ei este*



exterioară, publică. Numai că fiecare dintre noi, ca oameni, își măsoară mai întâi responsabilitatea cu el însuși. Fiecare persoană este în relație oarecum inițială cu sine.

\*

Știm că idealismul german a fost „o mișcare filosofică care s-a concentrat asupra cunoștinței în virtutea căreia noi stăm inițial într-o relație cu noi înșine” (Dieter Henrich, *Subjektivität als Prinzip, in Bewusstes Leben*, Reclam, Stuttgart, 1999, p.49). Aceasta este „conștiința de sine (Selbstbewusstsein)”, cum au numit-o filosofi. Ea se poate prelua analizând propozițiile cu „Eu (Ich)”. Filosofia ce începe cu ea a fost socotită „filosofie a subiectului (Subjektphilosophie)”. Aceasta a considerat că în „conștiința de sine” a subiectului este ceva în spatele căruia nu se poate trece și din care totul poate fi derivat.

Fichte a lansat-o ca filosofie ce începe cu „Eu-l (Ich)”. Hegel l-a elogiât pentru aceasta. Din „Eu (Ich)” rezultă totul, scrie Hegel. Schelling a vorbit de „Eu ca principiu al filosofiei (*Ich als Prinzip der Philosophie*)”. Marx a numit-o „filosofie a lumii (Weltphilosophie)” și a supus-o unei critici cunoscute. Heidegger a avut, însă, altă părere. El a observat că Fichte a operat cu privirea vieții umane ca una ce constă din „acte de putere (Machtakte)”, ca „înstăpânire de sine (Selbstermächtigung)”. Or, trebuie luată în seamă experiența „limitării”.

După o cercetare unică de reconstituire profundă a ceea ce a nutrit idealismul german, Dieter Henrich vrea în zilele noastre să dea un program în contrast, pe terenul „filosofiei subiectului”, explorând din nou „subiectivitatea”. El corectează ceea ce a moștenit de la idealismul german, printr-un contact tot profund cu filosofia anglo-saxonă.

Aici Thomas Nagel atrăsese atenția că „subiectivitatea” se explică altfel decât prin modul de folosire al persoanei a întâia singular. H.N. Castanelda, John Perry, David Lewis au arătat, la rândul lor, că relația cu sine a predicatelor joacă rolul cheie în lămurirea folosirii limbii. Sidney Shoemaker a dovedit că „referința” este posibilă doar sub asumția unei „autodescrieri”, ce presupune „conștiința de sine” a subiectului. Alții au adus argumente pentru a dovedi că folosirea conceptului de „adevăr” presupune raportarea la sine a subiectului.

Concluzia pe care Dieter Henrich a tras-o este că „problemele autodescrierii și, cu acestea, ale conștiinței de sine nu mai pot fi decise în prealabil în favoarea interacționismului lingual”. În replică mai ales la interacționismul lui Habermas, el scrie: „comunicarea” nu se dispensează de „subiectivitate” și nu poate înlocui conceptual „subiectivitatea”, „întrucât capacitatea limbii se poate desfășura numai sub condiția unei relații cu sine ce se produce spontan” (Dieter Henrich, *Konzepte*, Reclam, Stuttgart, 1987, p.35). Înaintea „comunității politice”, pe care Habermas o derivă din cercetarea lui Hegel, trebuie preluată acea comunicare „intimă”, pe care Hegel o pretinde sub termenul de „iubire (Liebe)”, ce este mai mult decât, acțiunea comunicativă”. Conceptul de „lume trăită a vieții (Lebenswelt)”, pe care Habermas o ia drept cadru ultim al conceptualizărilor noastre, rămâne „nestructurat” și preluat fără necesare prelucrări câtă vreme locul „subiectivității” nu este circumscris recunoscând condiționarea de către „raportarea de sine” a oricărei prestații a subiectului.



Lisandru Neamțu *Compoziție (2018)*, acrilic pe pânză, 200 x 161 cm

Distanțarea lui Dieter Henrich de idealismul clasic german pleacă de la conceperea „relației cu sine (Selbstbeziehung)”: a) cunoștința de sine este o cunoștință sui generis, dar nu se reduce la o intuiție, ci este un complex diferențiat (Dieter Henrich, *Subjektivität als Prinzip, in Bewusstes Leben*, p.62); b) ea nu se poate deriva din vreo componentă a sa, căci o componentă intră împreună cu celelalte componente; c) explicarea cunoștinței de sine poate fi numai aproximativă – altfel ar intra în circularitate (p.63). Limitarea cunoașterii cunoștinței de sine este unul din rezultatele cele mai importante ale raționalității noastre (p.65). Adevărurile noastre sunt legate în multiple feluri și inevitabil cu cunoștința de sine (p.66). Ceea ce este fundamental poate fi lămurit de noi doar în aproximare.

De aici rezultă o nouă lumină asupra importanței pe care o are filosofia pentru viață. „Filosofia nu ne poate arăta în mod constrângător temeiurile ultime sau Absolute ce să ne orienteze în viață. Ea poate doar să ne lumineze asupra constituției (Verfassung) vieții noastre. Și poate doar să le legitimizeze în întreprinderea noastră să ajungem în împlinirea acestei vieți



Antal Vársárhelyi (Ungaria) *Ahava (2012)* imprimare digitală, 60 x 45 cm

și din ea la asigurarea celui care ne poate propriu-zis întemeia. În sfârșit, ea ne poate lămuri asupra posibilităților de a ajunge la o orientare a vieții cuprinzătoare și, în același timp, de a ne face înțelese încercările în care noi am căzut în căutarea ei și în consecința acestora inclusiv în proiectele noastre de teorie” (p.66-67). Filosofia nu poate multe, dar poate destul pentru a orienta rezonabil oamenii în viață.

Dieter Henrich trage consecințele acestei situații a „filosofiei subiectivității (Philosophie der Subjektivität)”. Două induc schimbări caracteristice: a) o ființă umană nu este propriu-zisă fără a fi „ființă pentru mine (für-mich-Sein)”, dar realitatea acesteia nu este autoexplicativă (p.69). „Filosofia subiectivității” trece însă dincoace de realism și de scientism; b) „subiectivitatea” este a individului, dar ajunge la „intersubiectivitate”. Această „ființă pentru mine (Für-mich-Sein)” nu este derivabilă din comunicare (p.71), dar nici nu este fundament pentru filosofia subiectivității.

Dieter Henrich arată că filosofia de la Berlin, cu Fichte și urmașii, a mizat pe unitatea Eu-lui. „Ei nu au preschimbat-o cu o simplitate nediferențiată. Dar ei au subapreciat propria ei diferențiere – iar aceasta pentru că ei au considerat relația cu sine în cunoaștere ca autoexplicativă; ei credeau că ea devine astfel principiu ce urmează propria lor mișcare a explicării, asupra căreia cunoștința despre sine se desfășoară spre cunoștința despre temei și lume, prin care filosofia trebuie să devină sistem” (p.72-73). În acest sens, „subiectivitatea” nu mai poate fi „principiu”: în ea sunt mai multe componente, dar nu toate permit analiza adecvată a cunoștinței de sine cunoscătoare.

„Subiectivitatea” poate fi folositoare, însă, pentru a lămuri contexte ale întemeierii. Domeniile de probleme ale cunoașterii și „intersubiectivității” pot ține și ar trebui să țină seama de ea.

\*

Mai nou se fac eforturi susținute de a recupera „filosofia minții (*philosophy of mind*)” din SUA ca parte a „filosofiei conștiinței de sine (Philosophie des Selbstbewusstseins)”, și a unei tradiții din Europa, incluzându-l pe Sartre, ca „ultimul mare teoretician al conștiinței din lumea franceză” (Manfred Frank, *Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis*, Reclam, Stuttgart, 1991, p.8) în cadrul creat de filosofia clasică germană a „conștiinței de sine”. Axul acestui efort este acela de a distinge între „cunoaștere de sine” și „conștiință de sine”. „Prin conștiință de sine (Selbstbewusstsein) înțeleg cunoștința pe care o face nemijlocit (neobiectual, neconceptual și nepropozițional) subiectul cu el însuși. Drept cunoaștere de sine (Selbsterkenntnis) numesc forma de reflecție a conștiinței de sine: adică perspectiva explicită, conceptuală și întreprinsă obiectualizant a tematizării obiectului de referință de către «eu» sau constatările vieții psihice. Teza este că ceea ce numesc cunoștința de sine nu este fenomen original, ci presupune conștiința de sine” (p.7). Rezultatul major mi se pare a fi pasul spre clarificarea geografiei subiectivității.

Ce cuprinde aceasta? Pe lângă „conștiința de sine” și „cunoașterea de sine” avem mai întâi „sinele (Selbst)”. Împreună cu Heidegger, care vorbea de o „cuprindere de sine (Selbsterfassung) a ființării umane (Dasein)”, putem socoti „sinele” ca ceva ridicat din ființarea umană (Dasein) prin reflecție. Astfel, „sinele care suntem noi (sau credem că suntem) nu se distinge original prin conștiința de sine”. Aceasta din urmă este ceva mai adânc. „Conștiința de sine” are ceva care o face



să aparțină „subiectivității” ce își pune problema ființei și se constituie pe o anumită înțelegere a ființei. Ea are un nivel „pre-reflexiv”, ce constă în aceea că nu conține o relație subiect-obiect și nici o distincție de acest fel. „Nu există în conștiința de sine vreo mijlocire între ceva și încă ceva” (p.14). Ea este „nepropozițională”.

Tradiția filosofică a vorbit aici de „spontaneitatea” conștiinței, Heidegger de caracterul ei de „proiect (Entwurf)”, iar Sartre de „actualitatea” conștiinței de sine. Se poate vorbi la acest nivel al conștiinței de sine de o „familiaritate (Vertrautheit)”, de un fel de coabitare inevitabilă, de o simbioză, cu subiectivitatea, care, așa cum deja Heidegger a observat, când a vorbit de caracterul de „fiecare (Jemeinigkeit)” al ființării umane (Dasein), se exprimă în pronumele personale eu, tu, el. „Odată cu «eu» fiecare trimite la sine însuși ca ceva existent subiectiv (spre deosebire de de ceva dat fizic sau lăuntric), dar nu cu necesitate ca subiect unic” (p.17). În acest fel are loc fenomenul „singularizării (Singularisierung)”, care stă la baza „individualizării (Individualisierung)” vieții. Hegel și Schelling ne-au propus conceperea „individualității” plecând de la generalitate, ca delimitare în sânul acesteia, după ce au distins „folosirea individualizantă” a lui „eu”, de „folosirea generalizantă” a acestuia cu ajutorul principiului „omnis determinatio est negatio”.

Se poate discuta cum are loc delimitarea. Hegel a aplicat aici o optică semantică și a vorbit de „individual” ca delimitare pe fondul generalității. Strawson propune ca „individualitatea” să fie concepută mai tare, ca „ceva aparte (Besonderes)” de restul realității, caracterizat de „conștiința de sine” înainte de toate. „Conceptul de persoană este logic primar față de acela al conștiinței individuale. Conceptul de persoană nu este de analizat precum conceptul unui corp însuflețit sau al unui corp în care a fost instalat sufletul” (P.F.Strawson, *Einzelding und logisches Subjekt (Individuals)*, Reclam, Stuttgart, 1972, p. 133). Hermeneutica lui Gadamer a venit însă cu propunerea ca însăși „conștiința de sine” să fie concepută pe fondul realității „limbii”, a folosirii acesteia, iar Michel Foucault a vorbit de „persoană” ca simplă „descoperire” a modernității.

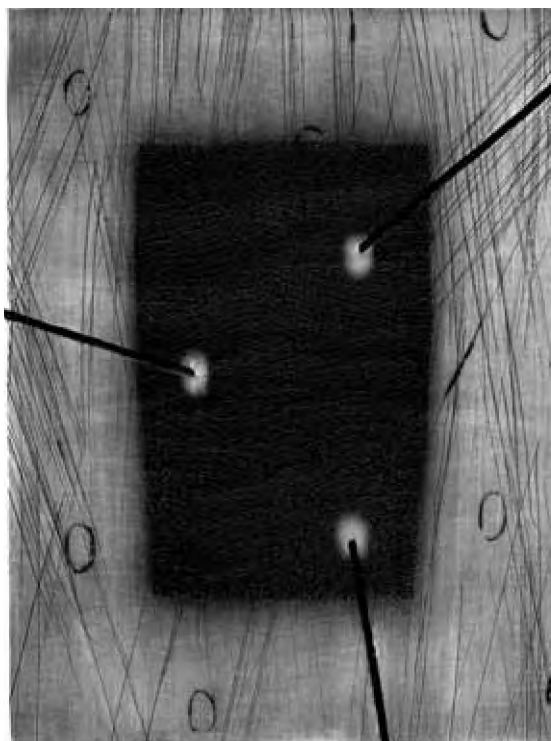
Pentru reflecțiile de morală ce urcă la nivelul elaborărilor eticii faptul că pe calea explorării „subiectivității” se ajunge la „individualitate” și „persoană” este cât se poate de binevenit. *Câștigăm astfel o ancoră fermă ca punct de plecare al considerațiilor eticii – individul. Nici nu este alt punct de plecare, mai profund, decât „individul”, mai exact „persoana”. Empiric, morală este sau nu prestația unei „persoane”, deci a unei „individualități” de pe harta realității.*

Manfred Frank fixează termenii opticii sale în trei opțiuni care fac cât se poate de limpede geografia subiectivității: Prima: „conștiința de sine nu se lasă descrisă ca o conștiință despre ceva – conștiința de sine nu este obiectuală, familiaritatea ei nu este mijlocită prin altceva, împlinirea ei originară se petrece ireflexiv, fără criterii și nici nu se întemeiază pe rezultate parțiale ale percepției” (p.5-6). A doua: conștiința de sine nu este analizabilă mai departe ca ceva obiectual – nu putem să o traducem în limbajul lucru-eveniment, nici în sistemul pronomelor demonstrative sau al anumitor descrieri. Ea se lasă captată doar prin pronume personale, care capătă, de altfel, o poziție specială nu doar în gramatică, ci și în filosofie. De aceea, aveau dreptate Descartes, să considere cogito-ul ca fundament

de nezdruncinat al întregii cunoașteri, iar Fichte să socotească că orice „conștiință” a ceva presupune „conștiința de sine”. Amândoi au văzut în „subiectivitate” punctul de plecare al înțelegerii lumii așa cum ni se prezintă în experiențe. A treia: „cunoștința pe care subiecții o posedă despre ei înșiși nu se lasă substituită de aceea prin care persoanele sunt accesibile ca parteneri de interacțiuni sociale: subiecții se manifestă într-adevăr la plural, dar totuși nimănui (dincolo de pretenții) nu i-a reușit să derive conștiința de sine ca reflex al contextelor cooperării intersubiective” (p.7). „Conștiința de sine” este punct de plecare.

Se poate reconstitui cu profit o întregă evoluție a filosofiei moderne, spre noi, cei din zilele noastre, în conceperea „conștiinței de sine”. Ea începe, firește cu deviza „cogito”, a lui Descartes, care înțelege cam tot ceea ce se petrece cu „cogitare” ca fiind de fapt o „reprezentare”, ce dobândește evidență în exercitarea rațiunii de către persoana I-a singular. Leibniz este primul care ridică la rang filosofic acest pronume personal și vorbește de „apercepție”, pe care o consideră „cunoaștere reflexivă”, lăuntrică, dar socotește „conștiința de sine” un caz aparte al conștiinței obiectelor. Kant identifică calitatea de a fi „Eu (Ichheit)” cu „reflexivitatea de sine (Selbstreflexivität)” și consideră că „gândirea” este atât de însoțită de „Eu” încât trec ușor drept sinonime. „Subiectul” avansează astfel la rangul de fundament al propozițiilor adevărate (p.23). Fichte face cotitura de la considerarea „Eului” ca „reprezentare” la o nouă considerare a acestuia, după ce vorbește de „autoreflexivitatea reprezentării (Selbstreflexivität des Vorstellens)”. Fichte este cel care părăsește, cu o nouă și fecundă idee, considerarea „conștiinței de sine ca un caz special al reprezentării a ceva” (p.25). Hegel formulează apoi teza *Fenomenologiei spiritului*, după care substanța este de gândit ca subiect.

Cu privirea sa cuprinzătoare asupra „subiectivității”, formată prin stăpânirea cercetărilor desfășurate deopotrivă în filosofia clasică germană, în filosofia franceză și în filosofia americană, Manfred Frank numește „genială” observația lui Fichte – chiar dacă nu acceptă prelungirea mai departe, din idealismul absolut, a „conștiinței de sine” cu „acțiunea”, din celebra deviză „rațiunea este una cu voința de rațiune”. El și propune



Masaaki Ohya (Japonia) *Correspondențe 17* (2016) mezzotinta, acvaforte, 20 x 15 cm



Ștefan Popa (Republica Moldova) *Muzicantul de la Auschwitz* (2019), acrilic pe carton, 42 x 32 cm

părăsirea concepării „subiectului” și „conștiinței de sine” după modelul „reprezentării”, în favoarea concepării lor ca ceva „nemijlocit, ce nu e mijlocit prin vreo reprezentare a conștiinței”. În acest fel teoriile de astăzi ale subiectivității ar face un necesar pas înainte. Aceasta ar scoate astfel din interpretări în circulație. „Subiectivitatea nu este în general un caz al relației; nici al unui dat față de altul, nici al unei reprezentări a Eului, nici al unei conștiințe față de alta, nici chiar al unei raportări a conștiinței «nemijlocite» la ea însăși” (p.26). „Subiectivitatea” este altceva – nu un fenomen de relație, ci un dat, un punct de plecare simplu și exact.

Pentru nevoile eticii, apărarea de către Manfred Frank a „subiectivității” ca punct de plecare este salutară. Morala nu rezistă în medii relativiste. *Nici o morală nu poate face față coroziei din partea relativismului. În plus, morală fără angajarea „subiectivității” nu este posibilă.* Morala este o investiție din partea subiectului – în mod normal fără a-i calcula răsplata. Ea presupune anumită ieșire din „datele naturale” ale vieții – cum sunt socotite astăzi interesele, pulsunile, pornirile. O ieșire ce poate fi doar opera „subiectivității” însăși și care duce la „persoană”.

\*

Să observăm că orice „persoană” este înainte de toate o „individualitate”. Viața în înțeles biologic se prezintă mereu în lume în forma individualităților. Abia pe temelia acestora sau, dacă se vrea, numai pe temelia individualității se poate vorbi propriu-zis de „persoană”.

Este de observat, de asemenea, că „sensul și semnificația persoanei este discutată astăzi mai ales acolo unde se întreprinde cercetarea de fundamente ale eticii. Controversată este întrebarea dacă și dacă da, ce distincție particulară revine fiecărui om ca om. Această distincție ar fi aceea care în acest caz îl face pe om o «persoană»” (Martin Brassler, Hrsg. *Person, Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Reclam, Stuttgart, 1999, p.11). Decizia are relevanță practică.

(din volumul Andrei Marga, *Reclădirea eticii*, în curs de apariție)



# Farse și întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (V)

Nicolae Iuga

## Cum am reușit să mergem la Festivalul Național de Poezie Studențească, Iași 1975?

Se întâmpla în toamna anului 1975, undeva prin luna octombrie. Stăpânirea s-a gândit să organizeze festivaluri naționale de creație literară pentru studenți, pe genuri literare – proză, teatru, poezie – etc., probabil și cu scopul de a-i putea supraveghea mai eficient pe studenții care încercau să facă literatură și care, știut lucru, erau mai greu de ținut în frâu, mai greu de manipulat, erau în general mai citiți, mai informați, mai sceptici, mai creativi, mai spontani, mai influențați de scriitorii maturi, mai încrezuți, mai neînfricați, cu un cuvânt mai periculoși. În acel an, 1975, a venit rândul Centrului Universitar Iași să organizeze ceea ce s-a numit cu titlatura exactă: „Festivalul Național de Poezie Studențească”. Din câte știu, a fost expediată o circulară pe la toate centrele universitare mari din țară unde existau facultăți de Filologie și Filosofie, atunci erau mai puține, vreo trei-patru, adică București, Cluj, Iași, eventual Timișoara.

La București, Centrul pe Universitate al ASC (= „Asociația Studenților Comuniști”) se afla în clădirea de lângă Operă, la Facultatea de Drept, în corpul de clădire din spate, la etajul I, pe un culoar la stânga. Acolo, în spatele unei uriașe mese de birou din lemn masiv, din perioada interbelică, trona un tip înalt și autoritar, uneori cazon în expresii, care se numea Antonie Iorgovan. Noi, studenții știam că omul a făcut la începutul carierei sale o profesională de tractoriști și vreo doi ani de școală militară, înainte ca Partidul să-l trimită prin transfer să facă Facultatea de Drept. Acel Antonie Iorgovan (născut în 1948, decedat în 2007), care după 1990 va deveni un personaj politic binecunoscut, precum și un profesor de o oarecare notorietate, era pe atunci tânăr asistent la Facultatea de Drept și ceva șef la ASC, nu am știut niciodată precis ce fel de șef anume. Poate m-am înșelat în privința lui, dar mie personal mi-a făcut impresia unui prost politizat și agresiv. Acolo am fost chemați într-o înșorită zi de octombrie a anului 1975, fără să știm motivul pentru care ni se face o asemenea onoare.

V-am convocat, spunea Iorgovan, dintr-un motiv simplu. (Eram acolo vreo 7 – 8 studenți de la Facultatea de Filosofie, diverse specializări, eram acolo Gabriel Stănescu, Mircea Oliv, Lelia Munteanu, Viorel Horj, Călin Vlășie, Cornel Sofronie, eu – și, Bunul Dumnezeu să mă ierte, încă vreo 2-3 de care nu-mi mai amintesc). „Voi”, adică noi cei din fața lui, zicea, sunteți cunoscuți „ca având preocupări literare” (o expresie stupid-securistică). De aceea „noi” (adică Iorgovan personal dar și instituțiile pe care el le reprezenta, ASC-ul, PCR-ul, „organele” în genere) ne-am gândit să vă ajutăm, să vă dăm o șansă ca să vă

afirmați. Uite, peste vreo două săptămâni se va organiza la Iași un Festival Național de Poezie Studențească, la care noi ne-am gândit să vă trimitem pe voi, ca să reprezentați „cu cinste” Centrul Universitar București. ASC-ul plătește trenul, diurna și vi se vor motiva absențele. Dar, fără supărare, „noi” va trebui să vă verificăm, nu putem să trimitem așa, pe oricine, care pe urmă să ne facă surprize neplăcute, că uite ce am pățit cu Ioan Alexandru (era vorba de marele poet), „noi” l-am trimis cu bursă în Germania să studieze pentru doctorat în Filologie, i-am acordat încredere, iar asta s-a ocupat acolo de Teologie și nu a făcut studiile corespunzătoare. S-a înțeles? Dacă da, veniți aici la mine poimăine la ora cutare, cu câte cinci poezii fiecare, să le verific eu, vreau să fie „poezie corespunzătoare”. Am plecat de acolo cu gândul că expresia „poezie corespunzătoare” nu prevestea nimic bun.

În ziua și la ora fixată, ne-am prezentat la tov. Iorgovan, la ASC. Ne aștepta. Ne-am scos cu sfilă foile de prin buzunare, le-am netezit și le-am pus pe masa dânsului, spre competență apreciere. Și-a aruncat ochii pe una la întâmplare, a ridicat din sprâncene și ne-a întrebat răstit: „Ce înseamnă porcăriile astea? Nu v-am zis eu să fie poezie corespunzătoare?!”. Nu ne-am lăsat intimidati, ceea ce l-a contrariat puțin și l-a mai calmat. „Ce înțelegeți prin poezie corespunzătoare?” „Ei, știți și voi, poezii despre patrie, partid, poezii cu poporul, cu tovarășul secretar general...”, a încercat el să ne ia cu binișorul. „Bine, dar noi scriem poezie filosofică!”, a încercat careva dintre noi. „Lasă că vă știu pe voi,ăștia de la Filosofie, credeți că eu nu știu că voi aveți convingeri pre-marxiste?”. Treaba asta ne-a amuzat într-un fel, am încercat să zicem ceva despre Platon, dar tovul din fața noastră ne-a tăiat-o scurt. Dacă veniți până mâine cu „poezie corespunzătoare”, bine; dacă nu, nu mai plecați la Iași!

Am ieșit supărați și am început să discutăm în contradictoriu imediat, chiar acolo în fața ușii. Unii ziceau că nu se poate să ne ceară așa-ceva, că asta înseamnă prostituție, cum să scrii chestii contrafăcute etc., că ar fi mai bine să renunțăm să mergem la Iași. Eu mai fusesem la Iași cu vreo doi ani mai-nainte, ca elev de liceu în ultimul an am fost la Olimpiadă la Română, faza națională, care atunci s-a ținut la Iași. Am încercat să zic ceva, că ar merita să facem un compromis, Iașiul este (era) un oraș superb și liniștit, Copoul, duhul lui Eminescu și al lui Creangă, bojdeuca din Țicău, Mănăstirea Golia, dar mai ales Borta Rece, moldovenii sunt oameni foarte primitivi, au niște vinuri extraordinare, ar fi mare păcat să ratăm o așa ocazie de a ne distra, de a face cunoștințe noi. Bine, dar ce compromis am putea face? În scurtă vreme unuia dintre noi i-a venit o idee simplă și genială. O să copiem poezii patriotice, de fapt patriotarde, de prin ziare, din *Scânteia* de exemplu,



Basil Colin Frank (Israel)  
artă digitală, 42 x 39 cm

Tunel (2019)

scrise de condeierii de serviciu ai PCR, și o să le prezentăm lui Iorgovan ca fiind ale noastre! Și dacă se prinde? Nu se va prinde, că nu citește poezie, „dă-l în p... mă-si de analfabet!”, am încheiat eu apoteotic. Cu așa concluzii ne-am terminat scurtul nostru conclav din fața ușii tov. Iorgovan și am plecat fiecare pe la casele noastre, respectiv pe la camerele noastre din căminul studentesc.

Am venit în ziua următoare, aproape toți, cu poeziile „corespunzătoare”, copiate de te miri unde. Iorgovan a citit cu un aer savant câteva „prin sondaj” și s-a declarat mulțumit. „Ei, vedeți că, atunci când vă mobilizați, puteți să scrieți poezie corespunzătoare?”. Cineva, o funcționară apărută ca din pământ, ne-a dat delegații, foi de drum pe CFR, banii de diurnă, apoi șeful ne-a strâns mâna, ne-a urat drum bun și ne-a atras pentru ultima oară atenția că trebuie să avem grijă să „reprezentăm cu cinste” Centrul Universitar București. Și duși am fost. Poeziile copiate de prin ziare și pe care le-am dat ca fiind ale noastre le-am aruncat cu voioșie la primul coș de gunoi. Am ajuns la Iași și am petrecut acolo o săptămână de vis.

Numai că adevăratele probleme abia de aici au început. La Iași, în aula vechii Universități, noi am citit poezii de ale noastre, unele total necorespunzătoare. Culmea este că am primit și premii. Nu le țin minte pe toate, îmi amintesc doar că Viorel Horj a primit Premiul revistei *Cronica*, iar eu, autorul acestor rânduri, am primit Premiul revistei *Opinia studențească*, o revistă de altfel foarte bine cotate în epocă. Premiul a constat într-o sumă frumoasă de bani și, ca de obicei, în publicarea unei pagini de poezie în revistele care au acordat premiile. La întoarcere în București, obosiți și înghețați după călătoria cu un tren de noapte care a stat înzăpezit câteva ore undeva înainte de Adjud, am fost primiți călduros și felicitați pentru premiile de către aceiași tovarăși de la ASC.

Bomba cu efect întârziat a explodat câteva luni mai târziu, după sărbătorile de iarnă, deci prin ianuarie sau februarie 1976, când revista *Cronica* a ajuns la tipar având pe o pagină poeziile lui Viorel Horj. Dar textele lui Viorel Horj nu s-au mai tipărit, au fost scoase de către cenzură, nu oricum ci cu cântec. Pe șpaltul paginii prezentat la cenzură erau mai multe însemnări pe margine, ale celor de la Cenzură dar și altele, probabil de la Partid și de la Securitate. În acele însemnări se atrăgea atenția asupra conținutului subversiv al poeziilor și se cerea sancționarea autorului, a

# Poetul Țării Moșilor

Constantin Cubleşan

poetului-student, dar și tragerea la răspundere a acelor tovarăși de la ASC București care au dat dovadă de lipsă de vigilență revoluționară și au promovat la un concurs național „poezie necorespunzătoare”. Cu alte cuvinte, se cerea capul lui Iorgovan. Prin urmare, am fost din nou convocați la ASC, dar de astă dată nu pentru felicitări, ci pentru anchetă. Am fost introduși, pe rând, în același birou somptuos, unde se afla un Iorgovan morcovit înconjurat de vreo câțiva tovarăși în civil. Ni se punea șpaltul în față și eram întrebați pe un ton amenințător ce părere avem. Viorel Horj a fost anchetat amănunțit, fiind chemat în mai multe zile și pus să dea declarații în scris, că ce a vrut să zică în acele poezii.

Paradoxal, salvarea lui Iorgovan a venit de unde ne-am fi așteptat mai puțin, adică de la un... viitor informator al Securității. Bineînțeles, atunci noi nu am știut nimic. Viitorul informator, coleg de cameră, a fost martor la scenele de un comic nebun, în care noi, la cămin, am băut vodcă rusească, am făcut bășcălie și am copiat la întâmplare poezii „corespunzătoare” din colecția ziarelor *Scânteia* și *Scânteia Tineretului*, la care am mai adăugat și de la noi niște versuri idioate ad-hoc, cu scopul de a-l fraieri pe Iorgovan.

Când a aflat că Iorgovan este în pericol din cauza poveștii cu poeziile, care erau și în același timp nu erau ale noastre (vorba lui Gogol despre Revizorul său), Sandu al nostru s-a dus din proprie inițiativă și s-a... spovedit la Secu. În nota „explicativă” pe care a dat-o olograf, dl. Mitrahe Alexandru, ulterior ajuns profesor de liceu în Craiova, a arătat că „în legătură cu studenții Iuga și Horj [...], întrucât poeziile pe care le aveau au fost respinse, au luat alte poezii din reviste pe care le-au semnat cu numele lor și le-au prezentat la Centrul Universitar, însă la Concurs au prezentat poezii de-ale lor...”. Și încă: „Înainte de a pleca la Iași, studenții menționați s-au arătat nemulțumiți de felul în care au fost primite și apreciate poeziile lor de către tov. Bălgrădeanu la Centrul Universitar, fapt pentru care studenții au început să înjure”. Ce frumos spus: „fapt pentru care studenții au început să înjure!”. Fapt pentru care eu pot deduce acum că bunul meu coleg informator Sandu a fost de față, ca un inger pазitor, inclusiv când am ieșit de la Iorgovan, atunci când ne-a respins poeziile pentru că, îmi amintesc prea bine și mă recunosc vinovat, atunci l-am înjurat urât de tot pe tov. „Bălgrădeanu”, Dumnezeu să-l ierte pe dânsul și să mă ierte și pe mine pentru acele înjurături, poate nemeritate. Pentru că – continuă delatorul nostru – „Tov. Bălgrădeanu spunea că are familie, copii și nu vrea să aibă necazuri; [în schimb] studenții au reproșat că în artă și poezie nu mai este vorba de familie și copii, [acolo] trebuie să scrii ceea ce simți”.

Până la urmă cazul a fost mușamalizat și Iorgovan a fost lăsat în pace, adică s-a apreciat că a fost indus în eroare de către studenții-poeti, pentru că cei care au condus ancheta (cred eu) și-au dat seama că, dacă ar fi continuat, oricum nu ar fi rezolvat nimic și pe deasupra ar fi riscat să umple de ridicol conducerea ASC a Centrului Universitar București. În schimb, în ceea ce ne privea pe noi, pe studenții-autori ai farsei cu poeziile, cred că a fost un motiv suplimentar ca Securitatea să aprobe deschiderea unui Dosar de urmărire informativă (cota CNSAS I 234327).

Poezia Ardealului nu poate fi înțeleasă fără Andrei Mureșanu, George Coșbuc, Octavian Goga sau Aron Cotruș. Toți aceștia se așează pe o coordonată lirică de vibrație dramatică, tragică chiar, rezonând la durerile popoului asuprit, împilat secole de stăpânitori străini, de sub opresiunea cărora a visat să se descătușeze, a militat statornic crezând în puterea sa de izbăvire și de izbândă națională. Atitudinea lor e una de profund patriotism, în înțelesul cel mai elevat al cuvântului. Dar misionarismul acestei lirici nu s-a liniștit odată cu marea Unire de la 1 Decembrie 1918, când România a devenit țara tuturor acelor de-un sânge, de pe toate meleagurile ținuturilor ei. Sfârtecarea trupului acesteia, sub violența celui de al doilea război mondial, prin abuzivul Diktat de la Viena, când Ardealul de Nord a fost înstrăinat altei țări, a devenit izvorul unor sfâșietoare jeliri dar și a unor înflăcărări chemătoare la lupta pentru păstrarea nealterată a conștiinței de neam. Sub pecetea acestui deziderat s-a coagulat aici o generație de tineri scriitori, cu precădere poeți, care și-au ridicat glasul cu demnitate. Indiferent dacă unii au rămas sub ocupație ori, alții, au trecut munții în Regat, ei și-au rostit crezul patriotic cu dârzenie. Așa cum a făcut unul dintre cei mai proeminenți militanți ai acesteia, Vasile Copilu-Cheatră: „Noi n-avem țară de vânzare,/ Nici preț de neguțărit moșia,/ Vrem liberi să trăim sub soare/ Cu orice nat născut în România!// Noi n-am râvnit moșia nimănu/ Și n-am mușcat din trupul altei țări, cum o făcurea unii,/ Nici n-am privit ograda din vecini cu ochii șui;/ Ne-am mulțumit cu cât ne-au dăruit străbunii.// Am îndurat sudalme și temnițe și furci,/ Și câte Doamne n-am mai îndurat,/ Încât și astăzi, deși e mult de-atunci,/ Mai simțim pe buze gustul lor sărat.// Să știe domnii cei de sus și de la Viena,/ Că dorm în noi Posade, o spunem apăsătoare,/ Și de-or gusta din plata noastră-a lor e vina,/ Că vor plăti cu viața cruntul lor diktat.// Că-n fiecare dintre noi dospește,/ Atâta dragoste de țară și de pită,/ Încât purtăm în inimă, de știm că ne trăznește,/ De-o fi nevoie, munți de dinamită.// Noi n-avem țară de vânzare,/ Voi n-aveți voie să ne-nstrăinați de glia/ Ce ne-a hrănit, o spunem tare,/ Jos palma de pe România!” (*Noi n-avem țară de vânzare*).

S-a născut într-o familie de mineri, în localitatea Vulcan (Hunedoara), la 5 aprilie 1912. Mutându-se părinții la Iara, comună submontană, cu dramatice rezonanțe în istoria anilor 1848 (pe atunci în județul Turda), urmează aici clasele primare, pe aceste meleaguri, între Valea Arieșului și Valea Belișului, la poalele Muntelui Mare, apoi urmează Liceul de băieți „Regele Ferdinand” din Turda (1925-1929). Ca elev debutează în revista „Patria”, fondată de Ion Agârbiceanu care îl semnează V. Copilu-Cheatră, nume cu care se va impune apoi în peisajul literar al perioadei interbelice. Poezii în revistele „Arieșul” (Turda), „Darul vremii” și „Gând românesc” (Cluj), în „Familia” (Oradea), „Blajul” (Blaj) ș.a. Între 1929-1932 frecventează Școala Normală de Învățători din Cluj, după care funcționează ca învățător în Albac, unde rămâne până în 1938. Între timp debutează editorial cu un roman, *Neamul nevoii* (1933, Cluj) și alături de George Popa și Mihai Axinte, fondează la Mediaș revista „Lanuri” (1933-1939), în editura

căreia publică volumul de poeme *Cartea Moșului* (1937). Între 1939-1942 urmează cursurile Școlii Normale Superioare, de pe lângă Universitatea clujeană și Academia Pedagogică.

La 30 august 1940 însă, se pronunță Diktatul de la Viena, în urma căruia Ardealul de Nord a fost dislocat din granițele României. Tânărul poet este profund marcat de această nedreptate istorică, ce-i va marca profund scrisul, publicând volumul de poeme *Carte de rugăciuni* (Sibiu, 1941), iar în 1942 *Cântece cu călușul în gură*, la Editura Cugetarea, București. Poezii de revoltă și de protest, marcate de un patriotism așiat cu dârzenie: „Protestez împotriva condamnării visului la moarte/ Și a credinței să zacă sub zăbrele,/ Împotriva lanțurilor de pe cântecile mele/ Și de pe vântul care a cutezat prin lume să le poarte!// Protest împotriva hatului de la Feleac,/ Care împarte Transilvania în două delnițe,/ Împotriva celor ce, ca niște stelnițe,/ Ne sâcăie că pentru suferințele noastre nu mai este leac.// Protestez împotriva condamnării visului la moarte/ Și a omeniei să fie spânzurată,/ Pentru că nu cred, și nu voi crede niciodată,/ Că țara asta, decât rotundă să fie nu se poate!” (*Protestez*).

Lirismul său este vehement, în maniera expresionistă a lui Aron Cotruș, de la care se revendică socotindu-se a-i fi urmaș, într-o generație de tineri poeți revoltați, care cântă cu un soi de disperare isrtoria Transilvaniei: „Noi, V. Copilu Cheatră, Mihai Beniuc, Ion Th. Ilea și alții,/ Poeți și avocați neplătiți ai poporului nostru,/ Cerem să nu mai fim duși de nas, cu grumazii în căpăstru,/ Câtă vreme mai există pe pământ Carpații.// Cerem să se șteargă dictatele din catastofuri,/ După care popoarele sunt scoase la mezat,/ Și să se știe că niciodată n-am cedat,/ Pământ, din pământul țării, în felurite chipuri.// Și să se mai știe că poporul crede-n omenie,/ Ca în pravila moștenită din strămoși;/ Crede în dreptate ca-n munții săi frumoși/ Și nu se îndoiește în ce va fi să fie.// De aceea, noi, V. Copilu Cheatră, Beniuc, Ilea și alții,/ Poeți și avocați ai acestui popor clădit pe dreptate,/ Credem în întoarcerea acasă, pentru care ne vom bate/ Chiar de va fi nevoie să răsturnăm, peste pismași, Carpații” (*Memorandum*).

E o generație de tineri scriitori ardeleni, care se coagulează în jurul ideilor naționale, exprimate fără menajamente. Ei figurează (în mare majoritate) într-o antologie referențială, publicată în 1944 de George Togan, intitulată programatic *Ne cheamă Ardealul*: Lucian Valea, Petre Bucșa, V. Copilu-Cheatră, Radu Brateș, I. Morușan, Francisc Păcurariu, Ion Apostol Popescu, George Popa, Dimitrie Danciu, I.V. Spiridon, Iustin Ilieșu, George A. Petre, Virgil Nistor, Aurel Martin, Florica Ciura Ștefănescu etc.

Unii dintre aceștia au rămas să activeze și să scrie la puținele publicații în limba română care au rezistat sub ocupație (Francisc Păcurariu, Radu Brateș, Virgil Nistor ș.a.), alții au trecut în Regatul României unde au fost mobilizați și trimiși să lupte pe front (Petre Bucșa etc.). V. Copilu Cheatră s-a integrat mișcării literare din capitală (între 1944-1946 urmează cursurile Facultății de Litere și Filosofie din București), colaborând la



diferitele reviste ale momentului. Tinerii scriitori ardeleni aveau obiceiul să se întâlnească la „Café de la Paix” (Ion Apoatol Popescu, Iosif Moruțan, Radu Teculescu etc.) unde purtau discuții literare dar și politice, stabilind relații și colaborări. Ei reprezentau „generația anilor ’40”, numită mai târziu „generația amânată”. Lucian Valea și-l amintește pe V. Copilu Cheatră din acești ani, o prezență constantă în locanta bucureșteană, făcându-i un sumar portret: „V. Copilu-Cheatră venea la cafenea. Când militar, când civil – după cum bătea un vânt știut numai de el. Dezertase de pe front și obținuse bunăvoința complice a unor înalte grade militare. În vreme ce era căutat de poliție, el recita la Făgăraș poeme pentru Transilvania în fața generalului Bardan care-l poftea apoi pe dezertor să cineze cu dânsul. Neînduplecat, *poetul moșilor*, cum era supranumit în epocă, și-a urmat vocația de slujitor al celor mulți și umiliți. A întemeiat la Zlatna o gazetă săptămânală, *Detunata* – scrisă pe înțelesul alor săi. A scris de toate: poezie și proză, nuvele și romane. A făcut și critică literară. A polemizat cu inamicii cauzei transilvănene, de afară și dinăuntru. Dar mai ales peste toate calitățile sale, dominantă a fost la el arta de-a cultiva și sluji prietenii” (*Generația amânată*, Editura Limes, Florești, 2012, p. 224).

Poet al moșilor, al suferințelor istorice sau actuale ale acestora, Vasile Copilu-Cheatră cultivă o lirică frustă și dezinteresată de subtilități estetice. Cuvintele par a se rostogoli bolovănos într-o poezie aproape întotdeauna cu caracter manifest, denunțând stări de umilință ale acestora, având mereu o privire aruncată spre viitor asumându-și menirea de răzbunător al patimilor acestora, în altă lumină, desigur, de cum o făcea Octavian Goga. Știind să-și recite patetic versurile, a câștigat notorietate într-o postură de poet vates: „Am sărutat Arieșul cu pumnii plini de prund./ Lacrimi grele am rostogolit până-n străfund./ Era atâta plâns în undele senine/ Că toate pietrele de aur erau pline.// Am împletit scâncet de cetine din gruiuri/ Și cântece de tulnic, zvonite printre măguri./ Cunună înflorită cu plâns durut prin țară/ De moți frățâni cu dorul și cântecul de seară.// Se-ntoarce drumu-n mine, în munte și pe apă./ Holoangări goi și jilavi la-ncruciași se-nchină,/ Îi port și simt în mine aieva cum s-adapă/ Și cânt cu moșii-n tulnic și cimpoi,/ Că muntele de aur s-a cununat cu noi” (*Cununie*).

Vasile Copilu-Cheatră crează atmosferă portretizând și sugerând destine damnate (*Păcurarul, Tata, Mama, Olarul* ș.a.). O întregă galerie de figuri emblematice pentru lumea moșilor, definind generic moșul însuși: „N-am un petec de pământ,/ Avere mi-e o bardă știrbă,/ Brazii sărutați de vânt/ Îi cioplesc horind cum îmblă/ Moșul dup-un druț de jimblă./ În pătrarul lunilor/ Dejchioc miezul pietrelor./ Casa mi-o sărută cerul/ Și pe mine-n drum amarul./ Drum la casă de sărac/ Și de moț fără ortac./ Merindare cu păsat/ Pruncilor pită de saț./ Înod ploaie, colb și vânt/ Tină mestecată-n gând./ Auru-i în foi de prund,/ În Arieș, până-n străfund./ Câte-odată cânt de jele/ Amarul zilelor mele/ Cu fluierul Iancului/ Pe calea-mpăratului/ Lângă dricul carului/ De sațul mălaiului” (*Moșul*). În acest context vine și sudalma, blestemul în manieră argheziană: „Nu mai avem hodină și nici leac,/ De când e hatul la Feleac (...) Căde-le-ar dinții din gură,/ Celor ce-au tras cu plaivasul,/ Fără să le plesnească obrazul,/ Granița prin vatră de țară,/ Sămânța de sămânța lor să piară./ Tuna-u-ar dracu-n ei să tunie,/ Ciot de salcă să rămâie,/ Pământul să nu-i primească,/ Pe picioare putrezească,/ Să se

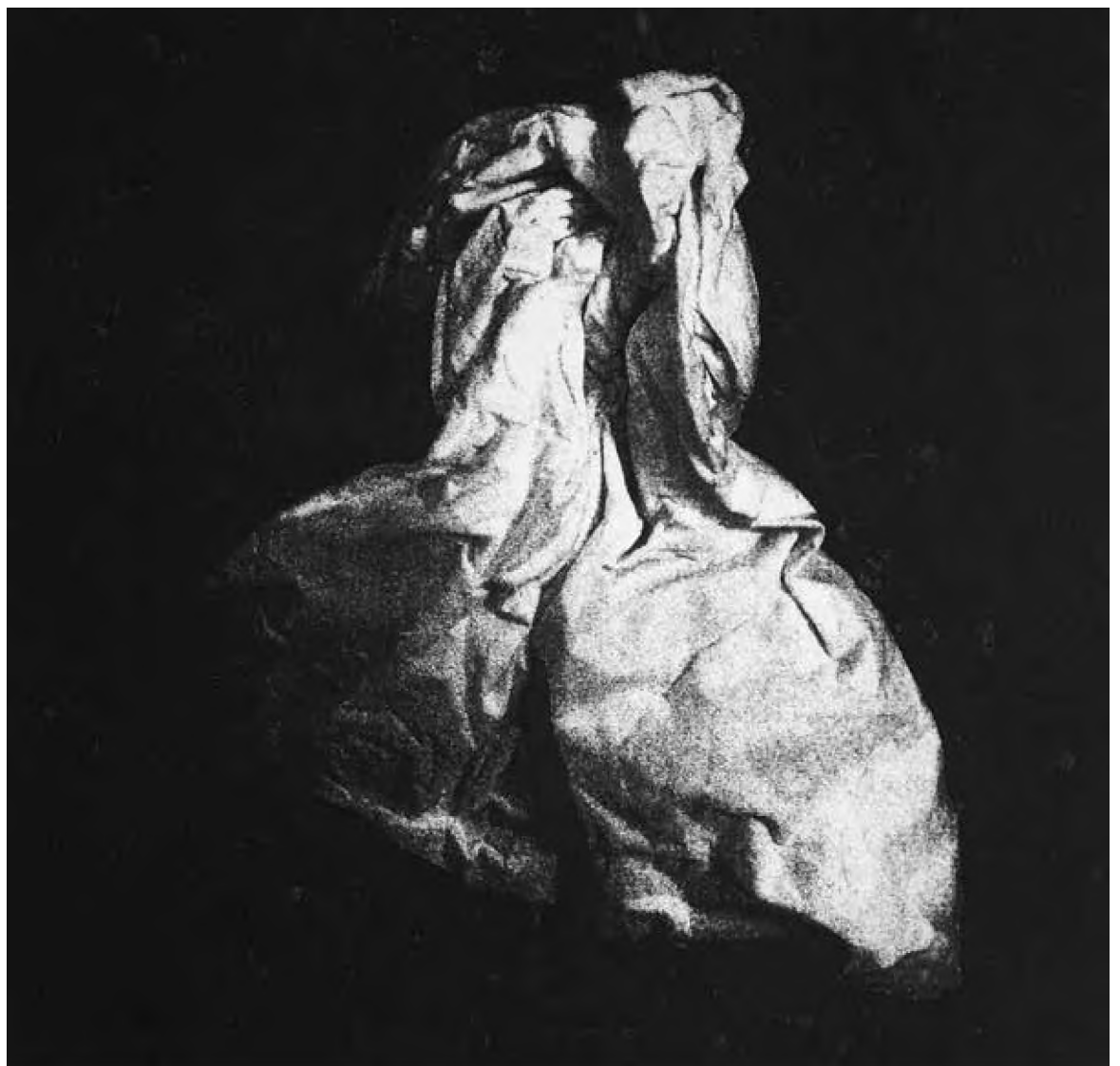
umfle-n gura lor,/ Gura dictatorilor,/ Limba cât un brusture,/ Bubele să-i usture,/ Viermii-n ei să bujgăie,/ Nimeni să nu-i suferă,/ Ochii-n barbă să se scurgă,/ Șterge-i-ar cu mâna ciungă;/ Să rămână țepene,/ Dracul să mi-i pieptene,/ Fălcile din gura lor,/ Pasca lor de dictatori!” (*Blestem*). În pandant, rugăciunea nu are aproape nimic mistic decât doar adresabilitatea către Cel de Sus. E aici, mai degrabă, o tânguire, invocând starea de spirit a moșului care se vede abandonat pe calea piarzaniei, singura nădejde afând-o și așteptând-o de la acesta: „Pe creste-n vaier/ Sălha plânge,/ Fagii-s picurați cu sânge,/ Brazii lacrimă rășină,/ Eu mă-ntorc fără fărină/ Sus în muntele-ntomnat/ Cu dungi de aur vârgat/ Și pelin împetrișat/ Ca amarul, colindat/ Pe cărări, în târg și sate,/ Cu doini necumpărate.// Adă, Doamne, ceasul bun/ În vergile de alun,/ Să pun floare lângă floare,/ Să se facă sărbătoare,/ Sărbătoarea Domnului/ Și roada pământului,/ În coliba moșului!” (*Rugă*).

O frumoasă reverență face pentru fata îndrăgită, coborâtă și ea din lumea moșilor, mlădioasă ca un lujer tânăr de plantă montană: „Fată din țara voievozilor și padina oierului/ Ți-au căzut pe umeri grădinile cerului/ Și ai crescut, subțire ca un crin,/ Din fluier de salcă sau poate de arin./ Ca o doină plină de culoare/ În care fiecare vers se tânguie și moare./ Pe fila de mătase-a inimii fu scris/ Cu păsări mari, din flautul deschis/ Să-ți fie trilul pur și fără de hotar./ Cu sunetul de miere și timbrul de cleșter./ Iar glasul tău cu frăgezimi de vis/ Să-mi rămână-n minte pe vecie-nchis” (*Poem pentru Iulia*).

După război se stabilește la Cluj, activând în învățământ, devenind în 1948 subinspector școlar iar mai apoi chiar inspector șef. Numai că, la 22 mai 1950 este arestat și, sub învinuirea unei activități naționaliste, este trimis la Canal, unde va supraviețui trei ani în „lagărul morții”, cum i se spunea

șantierului diabolic, la Capul Midia, având alături pe prințul Sturdza, generalul Leonard Mociulschi, Corneliu Coposu ș.a. Aici scrie *Balada popândăului*, faimoasă între deținuți, în rândul cărora se difuza clandestin. Din păcate textul s-a pierdut, chiar dacă a fost pus pe note de un oarecare Dizmacec. Eliberarat din detenție, i se stabilește domiciliu forțat la Brașov, având interdicția de a semna și publica literatură. I se permit, totuși, întâlniri cu publicul, sub strictă supraveghere desigur, și ține conferințe, după ce primește o slujbă oarecum administrativă în cadrul Asociației Scriitorilor Brașoveni. În 1968 realizează o culegere de *Cântece noi despre Avram Iancu*, iar în 1972, o alta: *Iancule, ce mândru ești*. În 1981 i se îngăduie o călătorie, însoțit de Christian Wilhelm Schenk, în Spania, Portugalia și Franța pentru a culege material documentar în vederea elaborării unui studiu despre Aron Cotruș, dar monografia consacrată acstuia o va scrie Ion Dodu Bălan, în 1981. Reușește să publice și volume de versuri originale: *Psalmii solomonarului de la Groapa Papii, Ulița copilăriei* (ambele în 1995) și post-mortem, romanul *Craiul munților* (1998).

S-a stins din viață la Brașov, la 7 decembrie 1997, în vârstă de 85 de ani, lăsând un cuvânt testamentar, veritabil epitaf al unui poet misionar, cum a fost cunoscut și recunoscut: „Am vrut să fiu rapsodul celor mulți,/ În inimă să le aștern un pat/ Tuturor celor flămânzi, desculți/ Și pentru drepturile lor cu toți jindarii să mă bat,// Am ars cu fiecare suruman/ Și-am împărțit cu el un druț de pită,/ De a fost gol i-am dat suman/ Chiar de-am rămas doar în cămașa mea cârpită.// N-am așteptat nici o simbrie,/ De când îi cânt, pe moși, cu-nverșunare,/ A fost și e o mare bucurie/ Când le-am adus oleacă de-alinare” (*Legământ*).



Ann-Kristin Källström (Suedia)

*Curat I* (2017), acvaforte netoxică, film fotopolymer, 20 x 20 cm



# Mărturii din interior. Radio Europa Liberă

Ani Bradea



Dorothea Fleiss (Germania)

Cercul (2020), tehnică mixtă

Pentru mulți dintre noi, simpla pronunțare a numelui celui mai cunoscut și, în același timp, căutat post de radio din perioada comunistă, Radio Europa Liberă, înseamnă, automat, o întoarcere în timp. Sunt acele cuvinte madlenă care ne catapultează în atmosfera copilăriei, adolescenței, sau a tinereții, cu toate temerile și înfiorările prezente în senzație. Cine nu-și amintește (dintre cei care au trăit în perioada aceea, firește) cu câtă fereală și spaimă se pronunțau numele unor emisiuni sau prezentatori ai celebrului post de radio, sau cum se asculta el efectiv: cu urechea lipită de aparatul care emitea găjăit, cu întreruperi și bruaiaje aproape permanente, de teamă ca nu cumva sunetele să ajungă dincolo de peretii locuinței? În cazul meu, cartea<sup>1</sup> apărută la finele anului trecut, semnată de Liviu Tofan<sup>2</sup>, unul dintre foștii directori ai Departamentului Românesc, a avut cu adevărat efect proustian: mi-am „revăzut” tatăl, în serile copilăriei și adolescenței mele, stând până la ore târzii cu urechea lipită de un „Albatros” portabil, din cutia căruia răzbăteau uneori sunete imposibil de identificat, dar răbdarea și hotărârea tatei erau răsplătite până la urmă, înțelegeam asta din expresia îngrijorată a chipului său. Nu fac parte din generația care trimitea scrisori pentru dedicații muzicale la *Metronomul* lui Cornel Chiriac, dar un nume tot am reținut eu din ceea ce auzeam în fiecare seară în casă: Neculai Constantin Munteanu. A fost una dintre cele mai sonore voci ale Postului de Radio Europa Liberă din München, începând cu anul 1980. Nu am știut însă niciodată ce se ascundea în spatele vocilor, al crainicilor pe care toată lumea îi asculta, cei care culegeau

toată simpatia, toată admirația și încrederea publicului. Avem acum ocazia, odată cu publicarea cărții lui Liviu Tofan, *Ne-au ținut în viață. Radio Europa Liberă 1970-1990*, să înțelegem mecanismele prin care emisiunile erau alcătuite iar apoi difuzate și cine erau cei care nu se auzeau de la microfon, dar lucrau efectiv pentru ca, în cele câteva ore de emisie, să aducă în casele românilor, cărora le fusese obstrucționat dreptul la informare, știri reale în timp real.

„Și, poate se vor întreba unii, ce fel de oameni erau cei de la Europa Liberă? Nu mi-am propus să compun descrieri sau caracterizări ale foștilor colegi. [...] cred că eram un «șantion reprezentativ», cum se spune. Nici mai breji, nici mai răi decât oricare alt grup de 40-50 de români care lucrează, să zicem, într-o multinațională, cu bune și cu rele. Fără americanii care ne-au impus un cadru profesionist și niște reguli stricte, probabil că n-ar fi ieșit nimic. Dar nici ei nu ar fi făcut nimic fără noi. A fost, în acest sens, un experiment reușit și o coabitare reciproc avantajoasă” (p. 43). Două lucruri se cer a fi lămurite, pornind de la acest citat. În primul rând, rolul americanilor. Se știe că regimul comunist de la București, prin unealta numită Securitate, a acuzat mereu Europa Liberă că „desfășoară o activitate de defăimare, contrară intereselor statului român” (p.48)<sup>3</sup>, numind postul de radio „oficina de spionaj” cu nume de cod „Melița”<sup>4</sup>. Despre cum a luat naștere Radio Europa Liberă și ce a devenit în timp, găsim o explicație amplă în paginile 57 și 58. Nu voi relua aici întreaga istorie, oricine va avea interesul să citească această carte va găsi paragrafele respective, poate doar un mic fragment referitor la ceea

ce s-a gândit a fi rostul înființării și funcționării unor asemenea posturi de radio: „Misiunea Radio Europa Liberă și Radio Libertatea este de a încuraja un dialog constructiv cu popoarele din Europa Răsăriteană și Uniunea Sovietică prin îmbunătățirea cunoștințelor lor despre evoluțiile din lumea largă și din propriile lor țări. Prin comunicarea deschisă de informații și idei către popoarele supuse cenzurii, RFE și RL contribuie la menținerea unei opinii publice informate în URSS și Europa Răsăriteană” (pp.57-58). Al doilea aspect de lămurit în citatul de mai sus s-ar referi la afirmația „Dar nici ei (americanii, n.m.) nu ar fi făcut nimic fără noi”. Aflăm că *Departamentul Românesc de la Radio Europa Liberă* (un capitol este numit chiar așa) a avut un rol esențial în succesul Postului, acest Departament Românesc ajungând la un moment dat să înregistreze cea mai mare audiență în rândul statelor din Europa de Est. Grație activității fostului director al Departamentului, Noel Bernard, foarte apreciat de „James Brown, care a lucrat 27 de ani la Europa Liberă și a fost directorul postului între 1978 și 1983. În cartea sa *Radio Free Europe – An Insider's View*, Jim Brown are următoarele rinduri despre Noel Bernard: Egoul său era la fel de nemărginit pe cât de inepuizabilă îi era energia. El a fost cel mai scripitor jurnalist de radio care a existat vreodată la Europa Liberă” (p.85). Acest fapt datorându-se, cu siguranță, flerului său jurnalist, în baza căruia „Încă din prima fază a directoratului său, Noel Bernard reușește să convingă conducerea americană de necesitatea unor emisiuni speciale pe teme culturale. Așa apar în schema de programe *Actualitatea culturală* (inițial de doar jumătate de oră) și *Teze și antiteze la Paris* ale Monicăi Lovinescu. Cîteva ani mai târziu, în 1975, Virgil Ierunca lansează emisiunea *Povestea vorbei* și rubrica *Cronica Pesimistului*, făcînd ca, dintre toate departamentele naționale ale Europei Libere, cel românesc să aibă cele mai multe minute de emisiuni culturale. Și cea mai mare audiență, să nu uităm. Noel Bernard realizase că trebuie să acorde mai multă atenție intelectualității românești, actanților din cultură și artă, pentru că din rîndurile acestora se vor ivi, cel mai probabil, nonconformismul, contestația și, în final, disidența” (pp.86-87).

Previțiune făcută și de Securitate, presupunem că acesta a fost unul dintre motivele pentru care scrisorile studenților și elevilor de liceu, care-i cereau dedicații muzicale lui Cornel Chiriac, realizatorul emisiunii *Metronom*<sup>5</sup>, erau interceptate și retrase din circuitul poștal, acolo unde, în naivitatea lor, tinerii își depuneau plicurile cu adresa Europei Libere. Mesajele politice însă ocoleau Poșta Română, din motive lesne de înțeles. Repercusiunile erau dure, până la pierderea libertății. Aflăm că multe scrisori ajungeau la München pe căi ocolite: prin turiștii străini rugați să expedieze scrisorile din străinătate, prin micul trafic de frontieră (din Ungaria sau Bulgaria, plicurile puse la poștă ajungeau la destinație), prin diplomații străini care au ajutat unele cauze, prin cei cărora li se aprobau ieșiri în străinătate, etc. Interesant este un detaliu: „În studio nu ajungea nicio scrisoare în original, ele erau transcrise pentru a garanta protecția expeditorilor” (p.50). Asta chiar dacă expeditorii foloseau pseudonime pentru a le semna. Unele impersonale, precum „o gospodină”, „un student”, „un diplomat” sau „un dascăl revoltat”,



dar altele erau nume proprii inventate, ca „Radu Băjenaru”, „Ion Popescu”, etc. Așa s-a întâmplat când Doina Cornea a trimis o scrisoare semnată cu numele său real. Crezându-se că este vorba tot de un pseudonim, numele a fost citit pe post. Știm cu toții cât de mult a costat-o această dezvăluire pe cunoscuta disidentă.

Liviu Tofan, ca om din interiorul Europei Libere, cu 20 de ani de experiență, în care a promovât ierarhic de la funcția de redactor până la aceea de director adjunct al Departamentului Românesc, vine în acest volum cu dezvăluiri care demontează unele legende privitoare la Europa Liberă, create și de Securitate, sau în mare parte de acest organism care avea toate interesele să denatureze realitatea, povești rostogolite apoi în diverse istorii până la mitizare. Într-o recenzie la volum, semnată de Mircea Morariu, chiar se insistă pe ideea de mit: „Aș putea spune că pentru generația mea și pentru multe alte generații anterioare s-a construit în timp un fel de mit al Europei Libere. La care, conștient sau inconștient, voluntar ori nu au contribuit chiar și oamenii Securității. Care înfățișau postul din Capitala Bavariei asemenea unui monstru cu sute, cu mii de capete. Europa Liberă devenise un mit modern care ar fi putut figura, retroactiv, în *Mitologiile* barthesiene. În intimitatea acestui mit intră acum, și aș putea spune că o face cumva, măcar pe alocuri, chiar fără anestezie, cartea lui Liviu Tofan...”<sup>6</sup>. Una dintre legende ar fi aceea referitoare la morțile „suspecte” survenite în urma „cancerelor galopante” de care ar fi suferit mai mulți directori ai Departamentului Românesc. Într-un capitol intitulat: *Despre „Cancerle galopante” de la Europa Liberă*, autorul analizează pas cu pas patologia fiecărui caz suspectat, și aici vorbim despre Noel Bernard, Mihai Cismărescu și Vlad Georgescu, în plus fiind analizat și cazul lui Emil Georgescu, explicând circumstanțele în care fiecare dintre aceștia a aflat că este bolnav, aducând o mulțime de alte detalii, printre care interesul Securității de a „inspira cât mai multă teamă, pentru a-și atinge deci scopul de a intimidă și ține sub control”, pentru a fi „percepută constant ca atotputernică și omniscientă” (p.155). Inițiatorul zvonului privind iradierea directorilor de la Europa Liberă, lansat la moartea lui Noel Bernard, în 1981, a fost generalul de Securitate Pacepa, după cum aflăm din text, cel care a fugit din România în 1978. Se pare că verificările efectuate ulterior, în biroul și locuința lui Bernard, au infirmat zvonul, dar Pacepa și-a țesut mai departe teoria în cartea *Orizonturi roșii*. Desigur, amenințările Securității erau la ordinea zilei, acțiunile de intimidare de asemenea, redactorii primeau frecvent scrisori în care erau amenințați cu moartea, Cornel Chiriac chiar a fost asasinat, iar molestarea fizică pe care a suferit-o Monica Lovinescu la Paris ne este cunoscută deja din „jurnalul comentat”, cum au fost numite cele două volume ale sale intitulate *La apa Vavilonului*. Toate culminând cu atentatul cu bombă din 21 februarie 1981 care a distrus parte din sediul Europei Libere de la München, rănind grav mai mulți angajați. Din fericire pentru Departamentul Românesc, acesta se găsea în altă aripă a clădirii.

Momentul Decembrie 1989, când Europa Liberă a jucat de asemenea un rol esențial în informarea românilor cu privire la evenimentele de la Timișoara, în legătură cu care regimul comunist de la București făcea eforturi disperate



Herman Noordermeer (Olanda) *Deathstoneangel* (2017) litografie, 35 x 45 cm

pentru a le izola și înăbuși (azi știm cu toții cum au evoluat lucrurile), este tratat într-un capitol distinct al volumului. Interesante sunt nu atât eforturile angajaților Departamentului Românesc de a asigura transmisii aproape neîntrerupte zile în șir (abnegația celor de la Europa Liberă este meritorie în toți anii precedenți, titlul cărții reprezentând chiar afirmația<sup>7</sup> unui român despre acest post de radio și angajații săi), cât mai ales dificultățile în a certifica noile știri din cel puțin două surse (regulă jurnalistică de bază) în acele zile de imprevizibilitate totală. „Despre evenimentele de la Timișoara am aflat în dimineața zilei de 17 decembrie, când am difuzat prima știre (despre ciocnirile din seara de 16 decembrie). Apoi, *Central News* a retras știrea (*Make no further use cf...*), și nu am putut să o transmitem. Fapt este că, în prima parte a acelei zile, agențiile de presă au transmis relații tot mai alarmante (și confuze) despre cele ce se petreceau pe străzile Timișoarei, și CN nu putea obține confirmări suficiente de solide pentru a transforma acele relații în știri. [...] Miercuri dimineață, pe 20 decembrie, am ascultat, acasă, mai multe posturi de radio, în special din Austria, sperând să aflu detalii despre evenimentele de la Timișoara. Și mi-a fost dat să aud că unii difuzau înregistrări din timpul confruntărilor de duminică. Odată ajuns la radio, m-am dus imediat la Maureen McCabe, secretara șefului de la CN, și am rugat-o să procure o asemenea înregistrare și pentru departamentul nostru. M-a chemat după scurt timp, spunându-mi că găsisse un *sound* la o agenție de presă din Austria. Au cerut 300 de mărci pe ea, dar când Maureen le-a spus că este pentru secția românească, au redus prețul la jumătate, mi-a spus ea amuzată. Și m-a întrebat dacă sunt de acord să plătim 150 de mărci. Ba bine că nu!” (pp.225-226).

Cred că extrasele din text, folosite în această recenzie, au capacitatea de a convinge cititorii interesați de o istorie a Europei Libere scrisă din interiorul fenomenului. Mai ales că alte lucrări care tratează tema se ocupă într-o foarte mică măsură de Departamentul Românesc, după cum aflăm din *nota personală*, din primele pagini ale cărții: „În limba engleză există lucrări foarte

solide despre REL/RL, dar extrem de sumare în ceea ce privește Departamentul Românesc” (p.10). Completarea promisă de autor, cu o versiune care să inverseze direcția din care să fie privit fenomenul, nu poate decât să ne suscite interesul: „Această lucrare rămâne deschisă pentru un al doilea volum, cu contribuții menite să completeze perspectiva de la München cu cea a «receptorilor» noștri din țară [...]. Căci pentru ei a existat Radio Europa Liberă, pentru a-i informa, încuraja și ajuta pe cei de aici. Numai din perspectiva lor putem judeca în ce măsură am reușit cu adevărat” (p.13).

#### Note

1 Liviu Tofan, *Ne-au ținut în viață. Radio Europa Liberă 1970-1990*, Editura Omnium, București, 2021

2 Liviu Tofan este jurnalist, născut la București, absolvent al Facultății de filologie (germană-engleză) din cadrul Universității București, a părăsit România în 1973 și s-a stabilit la München, în Germania. A lucrat timp de 20 de ani la Radio Europa Liberă, mai întâi ca redactor de știri, în 1980 a devenit șef al serviciului de știri, apoi director adjunct al Departamentului Românesc. După înlăturarea regimului comunist din România, Liviu Tofan a înființat și a condus, până în 1994, redacția din București a Radio Europa Liberă. A fost co-fondator și director al Radio Total și a realizat diverse producții TV. Din 2008 este directorul Institutului Român de Istorie Recentă, o fundație independentă.

3 „Legea nr. 23/1971, faimoasa «Lege privind apărarea secretului de stat în R.S.R.», al cărei articol 14 spune așa: Se interzice cetățenilor români de a avea orice fel de legătură cu posturile de radio și televiziune ori cu organele de presă din străinătate, care, prin acțiunile lor, desfășoară o activitate de defăimare sau contrară interesului statului român.”

4 A se vedea în pag.89 o notă informativă, agramată, preluată întocmai: „Din partea Securității găsim o descriere a lui Noel Bernard, poreclit «Nacu», într-un document din decembrie 1977: «NACU» este caracterizat ca un element cult, inteligent, abil în discuții, bun cunoscător al politicii internaționale, cunoscător a(!) mai multor limbi de circulație mondială, îi place foarte mult să fie flatat și lingușit, autoritar cu salarii secției române a «MELIȚEI»; sau de văzut la pagina 300, în Anexa 11, „Planul sediului «Melița», făcut de Securitate în 1976-1978 [...]”

5 Cornel Chiriac a fost redactor la Radio București, acolo unde a lansat emisiunea muzicală *Metronom* în 1967, desființată de cenzură în mai puțin de doi ani. A fost reluată în 1969 la Europa Liberă, după ce realizatorul ei reușise să ajungă în Occident. Cariera îndrăgitei redactor („Nici un alt redactor al Europei Libere nu a primit atâtea scrisori de la ascultători [...] și nu a generat o asemenea legendă ca el”, p.93) a fost însă curmată brusc și violent, Cornel Chiriac fiind asasinat șase ani mai târziu: „În noaptea de 4 spre 5 martie 1975, Cornel Chiriac (33 de ani neîmpliniți) fusese găsit mort lângă mașina sa, oprită pe o străduță din cartierul Schwabing. Avea 12 lovituri de cuțit în zona toracelui” (p.91).

6 Mircea Morariu, *Acces liber în intimitatea „secretelor” Europei Libere*, Contributors.ro, luni, 8 noiembrie 2021, pagină consultată la 20.01.2022

7 „În primele zile ale anului 1990, un bucureștean, abordat de corespondentul american Richard Longworth, după ce s-a arătat mai întâi dezamăgit că respectivul jurnalist nu era de la Europa Liberă, i-a spus: «Dacă îi vedeți pe cei de la Europa Liberă, spuneți-le că toți îi ascultăm. Ne-au ținut în viață». (*Chicago Tribune*, 7 ianuarie 1990)” (p.7).

# Teatrul de comedie și modalități ale comicului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (I)

Iulian Cătălui

Teatrul secolului al XX-lea ne arată indubitabil o perioadă de mari schimbări, revoluții și experimente în cultura teatrală, în principal în Europa și S.U.A., existând o provocare larg răspândită pentru regulile de mult stabilite în jurul reprezentării teatrale, rezultând crearea multor forme noi de dramaturgie, inclusiv modernismul, expresionismul, impresionismul, teatrul politic și alte forme de teatru experimental, precum și dezvoltarea continuă a celor teatralicești deja consacrate, în secolul precedent, precum realismul și componenta sa, naturalismul.<sup>1</sup> De-a lungul secolului celor două războaie mondiale, prestigiul artistic al teatrului s-a îmbunătățit considerabil după ce acesta a fost luat în derâdere sau deriziune pe tot parcursul secolului al XIX-lea dar, cu toate acestea, emergența altor genuri, în special a filmului, a dus la un rol diminuat al său în cadrul culturii în general<sup>2</sup>, chiar dacă de multe ori arta cinematografică a venit în sprijinul teatrului prin ecranizarea celor mai cunoscute piese de teatru, inclusiv comedii, în opinia mea, prin ceea ce se cheamă teatru filmat etc. În lumina acestei evoluții, artiștii și creatorii de teatru, inclusiv de comedie, au fost obligați să caute noi modalități de „a se angaja în relație cu societatea”, diversele răspunsuri oferite acesteia determinând metamorfozările incredibile care alcătuiesc istoria sa modernă.<sup>3</sup>

De pildă, realismul se focaliza pe încercarea de a reprezenta subiectul cu adevărat, fără artificialitate, idealism romantic și evitând convențiile artistice sau elementele neplauzibile, exotice și magico-supranaturale, iar pentru mulți artiști de teatru de-a lungul secolului, crențul menționat a fost menit să îndrepte atenția asupra problemelor sociale și psihologice ale vieții cotidianomundane.<sup>4</sup> Influența de ideile evoluționiste ale lui Charles Darwin, de cele psihanalitice ale lui Sigmund Freud, de ideile despre supraom și voința de putere ale lui Nietzsche, de intuiționismul lui Bergson ș.a., numeroși artiști, creatori dramatici și comedioграфи s-au axat pe o „abordare psihologică a teatrului” care să sublinieze dimensiunile lăuntrice ale personajelor de pe scenă, idee realizată prin regie, jocul actorilor și scenografie. Începând cu operele scriitorilor ruși clasici Ivan Turgheniev, A. Ostrovski și Lev Tolstoi și continuată de Emile Zola în Franța (cu naturalismul său ostentativ influențat de pozitivismul lui Comte și de doctrina lui Taine privind determinarea conduitei umane în funcție de rasă și mediu) și Henrik Ibsen în Norvegia cu teatrul său de idei la sfârșitul secolului al XIX-lea, realismul a ajuns să domine cea mai mare parte a culturii teatrale a secolului al XX-lea în Marea Britanie, S.U.A., și nu numai.<sup>5</sup>

În S.U.A., în prima jumătate a veacului al XX-lea, niciun dramaturg american nu a avut atât de

multă influență asupra dezvoltării dramei realiste ca Eugene O'Neill, viitor laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1936, care, născut în și pentru teatru de la o vârstă fragedă, și-a petrecut o mare parte din tinerețe în tot felul de trenuri și în culisele teatrelor, înainte de a-și dezvolta talentul cu trupa de teatru „Provincetown Players” din New York, considerată uneori „una dintre cele mai inovatoare mișcări din istoria teatrului american”<sup>6</sup>. Între 1916 și 1920, O'Neill a scris mai multe piese pentru companie înainte de a debuta cu primul său „hit de critică teatrală”, *Dincolo de zare* în 1920, care a câștigat Premiul Pulitzer pentru dramă, urmând alte succese de critică dar și de public, printre care *Împăratul Jones* (considerată o piesă în stil realist), *Anna Christie* (Premiul Pulitzer 1922), *Patima de sub ulmi* (1924), *Straniul interludiu* (Premiul Pulitzer 1928), *Din jale se intrupează Electra* (1931) și singura sa comedie binecunoscută: *O, sălbăticie!* (1933), analizată în eseu de față.

În ceea ce privește Marea Britanie, situația teatrului de comedie s-a îmbunătățit deja pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, când Oscar Wilde (creatorul „comediei sofisticate și spirituală a manierelor”) și George Bernard Shaw și-au îndreptat talentele către acesta, astfel, *Importanța de a fi onest* (1895) a lui Wilde era o farsă ridicată la nivelul de *burlesc comic*, iar alegerea lui Shaw a formei comice a fost inevitabilă, având în vedere determinarea sa potrivit căreia scena britanică de atunci ar trebui să se ocupe cu seriozitate și responsabilitate de problemele care erau de o importanță crucială pentru societatea engleză.<sup>7</sup> G.B. Shaw a fost preocupat de ceea ce, în prefața piesei sale *Maiorul Barbara* (1905), a numit „ironia tragicomică a conflictului dintre viața reală și imaginația romantică”, iar folosirea de către el a termenului tragicomic era un semn al vremurilor.<sup>8</sup>

Modernismul a fost o mișcare predominant europeană care s-a dezvoltat ca o rupere conștientă de formele de artă tradiționale, reprezentând o schimbare semnificativă a sensibilităților culturale, adesea atribuită consecințelor îngrozitoare ale Primului Război Mondial.<sup>9</sup> Începând cu secolul al XX-lea, „motivul motrice” al literaturii moderniste a fost critica ordinii sociale burgheze sau capitaliste și viziunea asupra lumii din secolul al XIX-lea, care a fost contracarată cu un „program antiraționalist, antirealist și antiburghez”<sup>10</sup>. La început, teatrul modernist a fost în mare parte o încercare de a realiza scena reformată pe principii naturaliste, așa cum a susținut Emile Zola prin anii 1880, cu toate acestea, o reacție simultană împotriva naturalismului a îndemnat teatrul într-o direcție cu totul diferită.<sup>11</sup> Totodată, trăsătura izbitoare a artei moderne, conform romancierului german nobelizat Thomas Mann, a fost că a încetat să mai recunoască „categoriile de tragic



Marina Nicolaev (România)  
acvaforte, acvatinta, 40 x 29 cm

Ghetou (2019)

și comic” sau clasificările dramatice ale tragediei și comediei, dar a văzut viața ca o *tragicomedie*, și că sentimentul era că tragicomedia reprezintă indubitabil și irefutabil „singura formă dramatică adecvată pentru a proiecta ironiile neîmpăcate ale vieții moderne” montate în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.<sup>12</sup> De pildă, Henrik Ibsen a numit piesa lui *Rața sălbatică* (publicată în 1884) o „tragicomedie”, iar piesele scriitorului rus Anton P. Cehov, care au influențat în mod fundamental teatrul secolului al XX-lea, inclusiv cel de comedie, cu figurile lor emoționante și adesea „foarte umoristice” sau comice, ducând vieți de disperare liniștită, reflectă tocmai acel amestec de bucurie nearticulată și durere surdă care reprezintă esența viziunii tragicomice asupra lumii și vieții.<sup>13</sup> Un dramaturg zbuciumat și profund precum suedezul August Strindberg, precursor al expresionismului german, al cărui teatru, prin originalitatea personajelor, a exercitat o influență considerabilă în literatura universală a secolului al XX-lea, producea un fel de *tragicomedie* personală, originală, una care lua forma „tragediei burgheze”, lacerându-și principiile până când devin o parodie a lor înșiși, de exemplu, *Dansul morții* (1901, deci aparținând secolului al XX-lea), cu ferocitatea și durerea ei dispensate cu o plăcere viguroasă de către un soț, Edgar, și o soție, Alice, care se urăsc unul pe celălalt, încapsulați într-o căsnicie mizerabilă, deși vor sărbători cea de-a 25-a aniversare a nunții lor, este un „model semnificativ” al *comico-grotescului* în teatrul modern, reflectându-se în astfel de exemple de la mijlocul secolului al XX-lea a ceea ce a ajuns să fie numit „comedia neagră”, precum *Victimele datoriei* (1953) de Eugen Ionesco și *Cui i-e frică de Virginia Woolf?* (1962) de Edward Albee<sup>14</sup>, stil de comedie care ține adesea de subiecte precum rasismul, perversiunea sexuală și crima, aparținând, pe lângă cei menționați, și unor dramaturgi ca: Joe Orton, Harold Pinter (Premiul Nobel pentru Literatură pe 2005) și David Mamet.<sup>15</sup>

Un mare artist al grotescului, *comediei* și al tragicomediei în secolul al XX-lea a fost italianul Luigi Pirandello, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, drama sa adresându-se în mod explicit „contradictorialității experienței”:



aparențele intră în coliziune și se anulează reciproc; căutarea problemelor absolute într-un relativism uluitor și dorințe spirituale infinite sunt ridicate cu greu împotriva limitelor fizice finite; scopul rațional este subminat de impulsul irațional; și odată cu nevoia de permanență în mijlocul schimbării vine conștientizarea ironică precum că „lipsa schimbării înseamnă moarte”<sup>16</sup>, altfel spus, teme ale lui Pirandello sună „aproape interzis de intelectuale” și astăzi, dar una dintre ideile sale a fost să transforme intelectul în pasiune. Personajele celui care a scris *Șase personaje în căutarea unui autor* suferă de dileme intelectuale care dau naștere la tulburări mentale și emoționale de cea mai mare anxietate<sup>17</sup>, dar suferințele lor sunt plasate într-un cadru comico-satiric, în opinia mea, în esență, logica tragicomediei pirandelliene demonstrând că iluziile fac viața reală, care este de cele mai multe ori groaznică și plină de suferințe de tot felul, cât de cât suportabilă, iar a le distruge înseamnă a zdrobi nemilos baza oricărei posibile fericiri.

Avangarda a deschis comediei noi drumuri, secolul al XIX-lea încheindu-se cu un tsunami teatral: la Paris, *Ubu roi/ Ubu rege* a erupt etnic în 1896, cu ocazia premierei de la „Théâtre de l’Oeuvre”, dezlănțuind un scandal fără precedent<sup>18</sup>, autorul ciudatei creații, Alfred Jarry previzionând teatrul absurdului din secolul XX. În realitate, atunci când era elev, pe la 16 ani, Jarry a vrut să-și bată joc de un profesor și a scris farsa epică *Ubu rege*, în care protagonistul, Père Ubu, este o „feroce caricatură a absurdității și a imbecilității”, care îndeplinea pe atunci visul simbolizatorilor: un teatru intermediar care să facă conexiunea între „vechea comedie satirică greacă și comedia italiană a *guignol*-ului modern”<sup>19</sup>.

În perioada celui de-al Doilea Război Mondial, apare teatrul absurdului prin corifeii săi, Eugen Ionesco și Samuel Beckett, aparent prin rescriere antică, urmărindu-se demolarea miturilor prin preluarea aceluiași eroi, aceluiași teme, dar de fapt, acestea sunt demitizate și persiflate, trecându-se dezinvolt din registrul tragic la unul comic, în lucrările lor esențiale, reprezentanții teatrului absurdului punând la îndoială caracterul teatral, genul pieselor (astfel Ionesco afirma: „Comicul este cealaltă parte a tragicului”) și limbajul însuși.<sup>20</sup> În modurile lor extrem de individuale, atât Samuel Beckett, cât și Eugen Ionesco au folosit „formele comediei” – de la tragicomedie la farsă – pentru a transmite viziunea unei civilizații epuizate și a unei lumi haotice.<sup>21</sup> Însăși rezistența vieții în mijlocul circumstanțelor grotești care năvălesc repetitiv și cvasi-hunic în piesele lui Beckett, de exemplu, este în același timp un omagiu adus puterii umane de a continua până la capăt și o reflecție ironică asupra absurdității de a face acest lucru, creațiile teatrale beckettiene încapsulându-se într-o „liniște neliniștită” și totală care este cu atât mai îngrijorătoare din cauza incertitudinii cu privire la exact ceea ce ascunde: dacă maschează forțe sinistre gata să răsară sau este expresia unei indiferențe universale sau pur și simplu nimicului și vidului.<sup>22</sup>

Spre deosebire de Beckett, tăcerea domnește rareori în teatrul lui Ionesco, iar unele dintre cele mai grăitoare *efecte comice* ale dramaturgului francez de origine română provin din utilizarea dialogului debordant de clișee ori stereotipuri, care arată clar că personajele nu se gândesc la ceea ce spun și, de fapt, nu se gândesc la nimic, deoarece ceea ce spun ele diferă adesea grotesc de ceea ce fac.<sup>23</sup> Sub platitudinile etico-morale se



Robu Eudochia (Moldova) *Înger rătăcitor* (2021)  
ulei pe pânză, 90 x 78 cm

ascunde violența, care nu este niciodată departe de suprafață în piesele ionesciene, ea spunând ce se întâmplă cu societățile în care cuvintele și faptele au devenit „fatal disjunctive”, iar simțul comic al lui Eugen Ionesco este evident și în descrierea sa despre „ființele umane ca automate”, mișcările lor stabilite ori decretate de forțe pe care nu le-au pus niciodată la îndoială sau nu au căutat să le înțeleagă.<sup>24</sup> Există ceva incontestabil de comedie, de farsă în piesele lui Ionesco de „înregimentare umană”, de bărbați și femei aflați ineluctabil la discreția lucrurilor (de exemplu, scena plină de scaune din... *Scaunele* sau cadavrul care tot crește, în progresie geometrică, din *Amédée*), calitatea comică a acestor piese fiind una pe care însuși Henri Bergson, cu a sa *Teorie a râsului* ar fi apreciat-o.<sup>25</sup>

Evoluțiile în domenii precum teoria genului și filosofia postmodernă au identificat și creat subiecte pe care teatrul să le exploreze oportun, iar aceste spectacole uneori explicit *metateatrale* au fost menite să confrunte percepțiile și presupunerile publicului<sup>26</sup> pentru a ridica întrebări profunde despre societate și a crea o nouă *weltanschauung*, aceste piese provocator-influente caracterizând pregnant o mare parte din ultimele două decenii ale secolului al XX-lea. Deși s-a dezvoltat în mare parte în Europa și America de Nord până la începutul secolului, în următorii 50 de ani s-a văzut o îmbrățișare a formelor teatrale non-occidentale, astfel, influențați de demantelarea imperiilor și de dezvoltarea continuă a teoriilor post-coloniale, inclusiv a unei culturi și literaturi post-coloniale, am adăuga, mulți artiști noi au folosit elemente ale propriilor culturi și societăți pentru a crea un teatru foarte divers.<sup>27</sup>

*Teatrul postmodern* este un fenomen relativ recent în teatrul mondial, care provine ca urmare a filosofiei postmoderne apărută în Europa Occidentală la mijlocul secolului al XX-lea, ca o reacție împotriva teatrului modernist.<sup>28</sup> Majoritatea producțiilor postmoderne sunt axate sau centrate pe evidențierea imperfecțiunii sau „failibilității adevărului determinat”, în schimb încurajând nefrenetic publicul să ajungă la propria înțelegere individuală, astfel, în esență, teatrul postmodern ridicând sau punând tot felul de întrebări mai degrabă decât să încerce să ofere răspunsuri adecvate.<sup>29</sup>

La începutul secolului al XX-lea, publicul european a fost expus lumii teatrale „exotice” a spectacolelor extrem-orientale, japoneze și chineze, în speță, acest lucru făcându-i pe mulți practicieni

occidentali să interpreteze și să încorporeze aceste stiluri în propriile creații teatrale: de exemplu, adaptarea lui Bertolt Brecht a operei chineze pentru a-și susține efectul „Alienării”<sup>30</sup>. Influența teatrului non-occidental asupra culturii teatrale în secolul al XX-lea și a comediei a fost adesea crucială pentru noile dezvoltări, dar cu toate acestea, perioada din timpul și după apariția teoriei post-coloniale în anii 1960 și 1970 a condus la o dezvoltare urieșească în practica teatrală din întreaga lume, acest lucru creând, pentru prima dată, un *teatru global*.<sup>31</sup>

În episoadele următoare, vom prezenta pe unii dintre cei mai reprezentativi dramaturgi și comedioграфи ai secolului al XX-lea, în ordine cronologică, și operele (piesele) lor de comedie cele mai semnificative.

#### Note

- 1 Richard Drain, Preface, în *Twentieth-Century Theatre: A Sourcebook*, Taylor & Francis, 1995, online.
- 2 Richard Drain (1995), *op. cit.*, online.
- 3 *Ibidem*.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibidem* și *Scritori străini. Mic dicționar*, coord. Gabriela Danțiș, București, Ed. Științifică și enciclopedică, 1981, p. 643.
- 6 Susan Glaspell, *New Directions in Critical Inquiry*, Cambridge Scholars Publishing, 2006, online.
- 7 Cyrus Henry Hoy, “20-th century tragicomedy”, în *www.britannica.com*, fără an, online și „Twentieth Century Comedy”, în *The Columbia Electronic Encyclopedia*, 6th ed., Columbia University Press, 2012, online.
- 8 Cyrus Henry Hoy, *op. cit.*, online.
- 9 Modris Ekstein, *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Lester & Orpen Dennys, 2002, online.
- 10 John Barth, *The Literature of Replenishment*, latter republished in *The Friday Book*, 1984, online și Gerald Graff (1973), *The Myth of the Postmodernist Breakthrough*, *TriQuarterly*, 26 (Winter, 1973): 383-417; rept în *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction Malcolm Bradbury*, ed., (London: Fontana, 1977).
- 11 Richard Drain (1995), *op. cit.*, p. 3.
- 12 Cyrus Henry Hoy, *op. cit.*, online.
- 13 *Ibidem*.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Cyrus Henry Hoy, *op. cit.*, online și „Twentieth Century Comedy”, în *The Columbia Electronic Encyclopedia*, 6th ed., Columbia University Press, 2012, online.
- 16 Cyrus Henry Hoy, *op. cit.*, online.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, București, Editura Științifică, 1970, p. 521.
- 19 Sorina Bercescu, *op. cit.*, p. 521.
- 20 Cf. “Comédie”, în *Wikipedia*, 14 décembre 2021.
- 21 Cyrus Henry Hoy, “20-th century tragicomedy”, în *www.britannica.com*, fără an, online.
- 22 Cyrus Henry Hoy, *op. cit.*, online.
- 23 *Ibidem*.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Ibidem*.
- 26 Richard Drain (1995), *op. cit.*, online.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ibidem*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Richard Drain (1995), *op. cit.*, p. 293.
- 31 *Ibidem*, p. 293.

# Cele două poetici ale lui Eminescu (I)

Virgil Diaconu

**D**acă evaluarea unei opere literare are drept consecințe firești fie acceptarea, fie respingerea operei de către lector, în cazul operei poetice a lui Eminescu evaluarea conduce de cele mai multe ori la atitudini extreme: fie la acceptarea și supraevaluarea operei, fie la respingerea și minimalizarea ei.

Poezia lui Eminescu este fie iubită peste măsură, fie hulită și ridiculizată peste măsură. De la etichetările pozitive și hiperbolice, de tipul „poetul național” și „geniul său înăscut” (Titu Maiorescu, 1889), „unul dintre cei mai mari poeți lirici ai secolului al XIX-lea” (G. Ibrăileanu), „miracolul eminescian” (Tudor Vianu), „poet național”, „poetul nepereche” și „marele lui geniu” (G. Călinescu), „omul deplin al culturii românești” și „geniul poeziei românești” (Constantin Noica), „geniul lui Eminescu” (Mircea Eliade, 1985), s-a ajuns la denigrări individuale sau de grup: mă refer cel puțin la cei câțiva tineri scriitori care, în revista *Dilema* din 17 februarie 1998, l-au hăcuit pe Eminescu pentru poezia și ideile lui, și la poetul optzecist Călin Vlăsie, pentru care „Eminescu este idiotul național” (interviu cu poetul Daniel Corbu, în revista *Feed Back*, nr. 2/2005) etc. . .

Iată-ne mutați, așadar, de pe pedestalul elogiilor pe eșafodul denigrărilor autiste, care fie consideră că toată opera este valoroasă, fie nu văd nimic valoros în poezia lui Eminescu. Dar o evaluare, fie pozitivă, fie negativă, asupra *întregii* opere poetice eminesciene, este greu (imposibil) de făcut, pentru că această operă este inegală valoric, deci pentru că unele dintre piesele ei sunt cu adevărat de valoare sau estetice, iar altele sunt modeste. În consecință, unele poeme vor fi apreciate, iar altele, depreciate.

## Eminescu, geniul fără cărți...

Se știe că ediția princeps *Poesii* din 1883 (Editura Socecu-Teclu, București), deși este semnată Mihai Eminescu, nu a fost întocmită de poet, ci de către Titu Maiorescu. Criticul însuși ține să precizeze acest lucru în *Prefața editorului*:

„poesiile, așa cum se prezintă în paginile următoare, nu sunt dar revăzute de Eminescu și sunt prin urmare lipsite de îndreptările ce avea de gând să le facă, cel puțin la cele vechi.”

Așadar, Eminescu nu este autorul cărții *Poesii*, pe care o semnează, ci doar al poemelor pe care criticul Titu Maiorescu le-a adunat în această carte, poeme care nu sunt totuși revăzute de către poet înainte de tipărire. Promisiunea făcută de către poet criticului, și anume aceea că își va corecta și structura poeziile în vederea editării unei cărți (după ce primise de la Maiorescu colecția *Convorbirilor literare*, în care publicase o mare parte din poezii), a rămas neonorată.

Așa încât atunci când emitem judecăți asupra cărții *Poesii* semnate de către Eminescu, noi nu evaluăm de fapt *cartea* concepută de către Eminescu, ci doar poeziile neselectate, neorânduite în cuprinsul cărții, nerevăzute și nelucrate de autor *în vederea publicării lor într-o carte*. Așadar, noi emitem judecăți critice asupra unor poeme despre care nu putem spune că au primit girul final al poetului și că au fost

ordonate de el. Iar această stare a ediției îl dezavantajează pe Eminescu, pentru că este de presupus că el ar fi eliminat, la cât de exigent era, imperfecțiunile poemelor și o bună parte dintre poeziile modeste ale cărții. În plus, poetul ar fi organizat altfel cuprinsul volumului. Cu privire la exigența critică a lui Eminescu, se poate vedea mulțimea variantelor pe care le au unele dintre poezii. Poezia *Despărțire* cunoaște, de exemplu, 13 versiuni, scrise pe parcursul a trei ani (1877-1879).

Oricum, cu aceste posibile îndreptări, cartea de poezie a lui Eminescu ar fi arătat altfel, iar judecățile noastre critice s-ar fi raportat la cartea modificată, îmbunătățită. Și poate că poetul ar fi schimbat și titlul acesta plat de *Poesii*, numindu-și cartea *Lumină de lună*, așa cum notase în manuscrisele sale la vârsta de 31 de ani. Dar iată nota completă din manuscris: „*Lumină de lună*. Poezii – versuri lirice” (1). Eminescu rămâne, așa cum am scris, documentat și pe larg, într-un alt eseu (2), poetul, geniul fără cărți...

## Eminescu, autorul a două poetici

Există de bună seamă mai multe modalități de a aborda critic opera unui poet. Astfel, noi (1) îi putem analiza și interpreta poemele, uneori chiar „poem cu poem”, deci toate poemele, (2) putem trata despre temele poeziei aceluși poet, așa cum au făcut-o de exemplu Rosa del Conte, profesoară de literatură română la Universitatea din Roma, referindu-se la temele poeziei lui Eminescu, în volumul *Mihai Eminescu o dell'Assoluto* (1963), și criticul Eugen Simion, într-o *Prefață* (3, 1999) la poezia aceluiași poet, (3) putem analiza poezia aceluși poet din punctul de vedere al limbajului folosit și al procedurilor stilistice (retorice), (4) putem urmări tehnicile de construcție și modalitățile formale ale poeziei, (5) putem evalua calitatea poeziei autorului studiat, prin compararea normelor poetice ale poeziei acestuia cu normele poetice estetice ale poeziei estetice, în general, sau ale capodoperei, (6) putem judeca o operă poetică din toate aceste perspective, încercând să conturăm conceptul poetic individual al poeziei studiate sau arta poetică individuală a poetului în cauză și, totodată, modul în care această artă poetică individuală confirmă sau nu confirmă arta poetică universală a poeziei sau conceptul universal de poezie, configurat de normele poetice estetice ale poeziei sau ale capodoperei poetice și, în fine, (7) avem posibilitatea de a compara poezia poetului în cauză cu poezia altui poet, constatând astfel punctele lor comune, diferențele, specificul fiecărei arte poetice în parte, dar și eventuala superioritate a unui poet față de celălalt sau față de o generație poetică sau alta. Și, desigur, mai pot exista și alte metode de analiză a operelor poetice. În cele de mai jos, voi trata îndeosebi despre aspectul calitativ al poeziei lui Eminescu.

Astfel, observ că ceea ce ni se impune ca o evidență cu privire la poezia lui Eminescu este faptul că ea este alcătuită din poeme inegale valoric, mai precis atât din poeme *de valoare* sau *estetice*, cât și din poeme mai puțin reușite, chiar *modeste*. De fapt,

ceea ce, în mare, numim „poezia” sau „opera poetică eminesciană”, se compune, pe de o parte, dintr-o *secțiune poetică valorică*, iar pe de altă parte, dintr-o *secțiune poetică modestă valoric*. . . „Poezia majoră” și „poezia «minoră»” sunt așadar *secțiunile* care compun poezia lui Eminescu, iar ele trebuie evidențiate ca atare.

Poezia majoră este alcătuită din poeme precum *Departate sunt de tine*. . ., *Rugăciune*, *Pe aceeași ulicioară*, *Melancolie*, *Și dacă*. . ., *Cu gândiri și cu imagini*, *Cum negustorii din Constantinopol*, *Sonete I*, *Răsai asupra mea*. . ., *Stelele-n cer*, *O, mamă*. . ., *Dintre sute de catarge*, *Scrisoarea I*, *Doina*, *Odă* (în metru antic), *Din valurile vremii*, *Mai am un singur dor*, *Sara pe deal*, *La steaua*, *Glossă*, *De ce nu-mi vii?*, *Lacul*, *Atât de fragedă*, *Rugăciunea unui dac*, *Memento mori* (patru strofe dinspre final, începând cu versul *Cine-a pus aste semințe, ce-arunc ramure de raze*. . .), iar poezia mai puțin izbutită, uneori chiar „minoră”, este alcătuită din „celelalte” poezii. . . În dreptul „poeziei majore” putem cita și câteva versuri disparate, de excepție, precum:

*Okeanos plânge pe canale;*

*Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem, și nu e;*

*Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns;*

*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată;*

*De plânge Demiurgos, doar el și-aude plânsu-și;*

*Iar timpul crește-n urma mea. . ., mă-ntunec!*

*Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?*

*Ah! organele-s :fărmate și maestrul e nebun.*

Prin ce trăsături poetice se definesc cele două secțiuni ale poeziei lui Eminescu? Atât poezia majoră, cât și poezia „minoră” sunt moderne, însă într-un fel diferit și contradictoriu.

*Poezia modernă majoră* adună poeme care, exprimând nemijlocit trăirile poetului cu privire la existența sa ori a lumii, sunt tensionate existențial, liric și vizionar, sunt autentice, originale, liric-meditative, imaginative și novatoare poetic sub aspect semantic și formal, sunt concentrate poetic, deci fără versuri precare estetic. Această poezie poate primi numele de *poezie existențială nemijlocită* sau pe cel de *poezie lirică*.

Cealaltă secțiune, *poezia modernă „minoră”*, se compune din „epopei” sau fragmente epopeice cu teme istorice și populare, din versificări ale unor teme tradiționale, mitologice (din mitologia românească, vedică și germanică) sau din versificări prozaice „nesfârșite” ale basmelor (*Luceafărul*, *Călin*, *file din poveste*), cu toate teme și subiecte închipuie și idealizate, deci artificiale, care resuscitează lumi trecute și totodată ignoră lumea modernă în care poetul trăiește și problematica acestei lumi, în general. Această poezie, care poate să includă și poezii idilic-romanțioase, poate primi numele de *poezie retro, tradiționalistă*, dar vom înțelege că ea este o poezie romantică minoră, care își face obiect din tradiție, din subiecte și teme tradiționale. . .

Privită în ansamblul ei, poezia lui Eminescu este așadar scindată calitativ și conceptual, pentru că ea desfășoară *două poezii diferite și opuse*: o poezie modernă majoră și o poezie „modern”-tradiționalistă modestă. Poezia lui Eminescu are două concepte (canoane) poetice generatoare sau două arte poetice, diferite și opuse prin cele mai multe aspecte ale lor. Așa încât poezia eminesciană nu poate fi judecată și evaluată critic în bloc, în ansamblul ei, ci *diferențiat*, în cele două secțiuni poetice diferite și contradictorii calitativ din care ea se compune. Voi urmări, mai jos, cele două concepte ale poeziei lui Eminescu: conceptul poeziei retro sau tradiționaliste și conceptul poeziei moderne existențiale nemijlocite sau înalt lirice, autentice sau de valoare.



## Poezia retro sau tradiționalistă... Mitul în poezia lui Eminescu

Conținutul tradițional, mitologic și popular al poeziei lui Eminescu a fost remarcat de mai mulți critici sau oameni de cultură notorii. În cele de mai jos, voi prezenta pe scurt comentariile a trei cercetători ai poeziei lui Eminescu, și anume ale lui G. Călinescu, italiencii Rosa del Conte și lui Eugen Simion.

(1). Toată critica lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent* (1941), care îl are ca obiect pe Eminescu, este adunată în volumul *Mihai Eminescu. Poetul național* (4, 1998). După primele pagini dedicate biografiei poetului, Călinescu îi analizează poezia, fixând încă de la început substanța și tematica poeziei eminesciene:

„Credința de până mai deunăzi că Eminescu e un meteor, ieșit din neant, ca un miracol, fără nicio legătură cu trecutul se dovedește falsă. *Eminescu e cel mai tradițional poet* (s.m.), absorbind toate elementele, și cele mai mărunte, ale literaturii anterioare. Toate temele lui ies din tradiția românească, oricât de scurtă, și înrăuirile străine, pornite și acelea înaintea lui, aduc numai nuanțe și detalii. În primul rând descoperim la el intenția de a trata pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, în mari poeme epice ori dramatice, mitologia autohtonă.” (ibid., p. 16).

Așadar, poezia lui Eminescu absoarbe „toate elementele” și „toate temele” poeziei tradiționale românești anterioare, toată „mitologia autohtonă”, și de aceea criticul are temei să afirme că „Eminescu e cel mai tradițional poet” și susține această idee pe zeci de pagini, din cele 115 ale volumului pe care îl semnează.

Patru ani mai târziu, în *Istoria literaturii române. Compendiu* (5, 1945, 2003), G. Călinescu reia aceeași idee a tradiționalismului poetic autohton care substanțializează poezia lui Eminescu, afirmând că

„Opera literară a lui Eminescu (1850-1889) crește cu toate rădăcinile în cea mai plină tradiție și este o exponență deplină, cu toate aspectele romantice, a spiritului autohton. Încă de la început îi descoperim intenția de a trata, pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, mitologia getică.” (ibid., p. 158)

Drept dovadă stau cel puțin amplele poeme *Rugăciunea unui dac* și *Mureșanu*, însă G. Călinescu nu uită nici de poemele care se inspiră din folclor (*Călin nebunul*), nici de cele care glorifică natura, în special codrul.

Ideea este că, în cele 15 pagini ale articolului său din *Istoria literaturii române. Compendiu*, criticul G. Călinescu nu găsește mai nimic modern în poezia lui Eminescu, deși poetul care a scris *Glossă*, *De parte sunt de tine...*, *Rugăciune*, *Pe aceeași ulicioară*, *Melancolie*, *Și dacă...*, *Cu gândiri și cu imagini*, *O, mamă...*, *Dintre sute de catarge*, *Scrisoarea I*, *Doina*, *Odă* (în metru antic), *Din valurile vremii*, *Mai am un singur dor*, *La steaua* etc., este primul poet român modern de forță... Iar acest lucru este esențial și nu poate fi trecut cu vederea.

Așadar, neavând conștiința modernității unei părți a poeziei lui Eminescu, criticul îl face pe poet să fie exponentul și prizonierul unui „spirit autohton” (G.C.), tradiționalist, care firește că îi aparține, dar care nu acoperă totuși toată poezia sa. Oricum, în paginile din *Compendiu*, criticul G. Călinescu nu remarcă nici modernitatea, nici valoarea universală a poeziei lui Eminescu, ci mai mult faptul că poezia sa ilustrează „spiritul autohton”. Spiritul poetic modern al lui Eminescu e închis și cimentat de Călinescu în spiritul tradițional autohton, iar asta înseamnă a minimaliza, subtil, poezia lui.

(2). Aceeași înțelegere tradiționalistă o are și Rosa del Conte, profesoară de literatura română

la Universitatea din Roma, care, în volumul *Mihai Eminescu o dell' Assoluto* (1963), cercetează poezia lui Eminescu mai mult din perspectiva unor teme tradiționale, a unor influențe mitologice autohtone și a culturii populare.

Astfel, în prima parte a lucrării sale, de-a lungul a 219 pagini, profesoara universitară analizează, conform relatării lui Mircea Eliade, din articolul *Eminescu – sau despre absolut* (în 6, p. 48), „problema socială (*Împărat și proletar*), demiurgul cosmogonic (*Scrisoarea unui dac*, *Scrisoarea I*), Hyperion (*Luceafărul*), întrebarea metafizică în *Memento mori*, Christos în poezia lui Eminescu, figurile Divinului în *Scrisoarea I*. Ultimele șase capitole [...] sînt închinat Timpului: Timpului-Demiurg, responsabil al dramei existențiale, și Absolutul înțeles ca Eternitate; devenirea ca structură a Timpului; Poezia biruind timpul și poetul-profet; sentimentul duratei și ambivalența timpului psihologic; evaziunea din Timp și unitatea cosmică; dragostea ca o chemare a Absolutului”.

Și într-adevăr, Eminescu ne oferă, într-o parte a operei sale poetice, o lume tradițională, parțial importată din „cronice bătrâne” și din „gnozele și filozofiile oculte” (Mircea Eliade). În această secțiune se cuprind mai cu seamă poezii epice scrise în vers clasic, unele dintre ele de 10, 30 sau 50 de pagini, poezii grandioase și artificiale, mimetice, romanțioase, naive, prozaice, descriptiv-naturaliste, lipsite de tensiune existențială, lirică și poetică.

Viziunea acestei poezii, care are ca subiect lumea veche, miturile, ideile mitizate, „gnozele și filozofiile oculte”, care rețetează mituri, este artificială, forțată, didactică, devitalizată, deci stoarsă de lirism, de emoție, și de aceea ea nu reprezintă nicio atracție pentru omul modern.

(3). În *Prefață* la volumul Mihai Eminescu, *Opere I, Poezii*, 1999 (3), Eugen Simion detectează și el în creația poetică a lui Eminescu mai multe mituri. Mai precis, criticul spune că lirica eminesciană se constituie din opt mituri:

1) „mitul nașterii și morții universului, acela din *Memento mori*, *Andrei Mureșanu*, *Gemenii*, *Rugăciunea unui dac*, *Scrisoarea I* etc.”;

2) „mitul istoriei”, în care „plenitudinea și înțelepciunea trecutului” se opune „căderii prezentului” (*Epigonii*, *Împărat și proletar*, *Scrisoarea III*);

3) „mitul dascălului (înțeleptul, magul), care știe să citească semnele întoarse din cartea lumii și apără legea veche” (*Rugăciunea unui dac*, *Gemenii*, *Andrei Mureșanu*);

4) „mitul erotic cu nuanța idilizantă din micile poeme bucolice și cu aceea filozofică din *Luceafărul*”;

5) „mitul oniric”, ce „însuflește poemele și prozele care imaginează lumile posibile, spațiile cosmice, tărâmurile în care stăpânește o altă ordine și o altă floră. Aici se desfășoară existențele paradisiace care scapă de mașinăria lumii istorice”;

6) „mitul întoarcerii la elemente”, care asigură securitatea individului – vezi motivul *codrului*;

7) „mitul creatorului”, al omului creator, prezent în *Odă* (în metru antic) și *Luceafărul*;

8) „mitul poeziei”, care este „un discurs esențialmente muzical”, în care „se pierd”, spune Eugen Simion, „ideile, stările de suflet, un mod de a fi în lume, viziunile, miturile de care am vorbit până acum”.

Din miturile pe care Eugen Simion le evidentiază în creația poetică eminesciană, înțelegem că poezia lui Eminescu, de fapt numai o parte din ea, are o puternică tendință de a trăi din trecut, de a idolatriza și idealiza trecutul. Dar câtă poezie transportă aceste teme, așadar „mitul nașterii și morții universului”, „mitul istoriei”, care idealizează trecutul, „mitul dascălului (înțeleptului, magului)”, „mitul creatorului”

de artă, „mitul poeziei” etc., atunci când ele sunt tratate insistent, pe atâtea pagini și atât de romanțios? Niciun poet modern de valoare nu se mai preocupă astăzi, vai!, de aceste teme, pentru că din ele nu se poate scoate aur.

Spiritul modern autentic a depășit viziunile tradiționaliste, fanteziile mitologice și mitologizante, prozaice, descriptive și didactice, de tipul celor descrise de Eugen Simion, Rosa del Conte sau G. Călinescu. Nostalgia poetului față de un trecut considerat exemplar, edenic, plin de splendoare, este exagerată, deplasată și în cea mai mare parte neproductivă poetic.

Miturile semnalate de Eugen Simion, care sunt în fond ideile pivot sau temele unor poeme eminesciene, ne vorbesc despre un spirit tradițional învechit sau despre un spirit romantic utopic și romanțios, care nu îi mai spune astăzi nimic lectorului modern competent în poezie, pentru că lumile sacralizate de Eminescu nu au capacitatea de a-și sensibiliza și emoționa cititorul. Dar trebuie întărit faptul că acest spirit tradiționalist aparține numai unei părți sau secțiuni a poeziei lui Eminescu, iar nu întregii sale creații poetice.

Într-un fel, pentru a recepta pozitiv caracterul tradițional al poeziei lui Eminescu, ar trebui să ne tradiționalizăm noi înșine, deci să ne inducem un univers străin, care vorbește o altă limbă afectivă și existențială. Iată ce spune de pildă în acest sens Ion Negoitescu:

„Adevărul este că, până azi, Eminescu nu a intrat încă în sensibilitatea noastră cea mai modernă, gustarea lui a presupus mereu un transport în modul vetust, nu fără farmec și plăceri speciale, dar interzicând în fond actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian.” (7, p. 127, s.m.).

Există, așadar, o ruptură între sensibilitatea lui Eminescu cel tradiționalist sau romantic utopic și sensibilitatea noastră modernă, pentru că noi nu mai putem vibra la lumea trecută și moartă pusă în scenă de partea tradiționalistă sau romantic utopică a poeziei lui Eminescu. Pentru sensibilitatea modernă autentică, poezia tradiționalistă a lui Eminescu apare ca fiind învechită, depășită, lipsită de orice ispită poetică, pentru că acest tip de poezie nu exprimă problemele, visurile, frământările, viziunile, existența omului modern sau postmodern de azi, care sunt, în fond, cele ale omului de oricând, deci universale sau eterne, nedistruse de timp. Oricum, cititorul autentic caută în poezie elementele de conținut și de estetică a poeziei care sunt universale, pentru că, în special, acestea îl pot seduce.

### Bibliografie și note

1. Mihai EMINESCU, „Lumină de lună. Poezii – versuri lirice”, mss. 2277, f. 123, OPERE, III, publicat de Perpessicius.
2. Virgil DIACONU, eseu *Eminescu, geniul fără cărți*, în *Destinul poeziei moderne*, Editura Brumar, 2008.
3. Eugen SIMION, *Prefață*, M. Eminescu, *Opere, I. Poezii*, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, Univers Enciclopedic, București, 1999, pp. XII-XIII.
4. G. CĂLINESCU, *Mihai Eminescu. Poetul național*, Ed. Cartea Românească, 1998, care este un extras din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, editată în 1941.
5. G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura Litera Internațional, București, 2003, reeditare a volumului din 1945.
6. Mircea ELIADE, *Despre Eminescu și Hașdeu*, ediție îngrijită și prefață de Mircea Handoca, Editura Junimea, Iași, 1987.
7. Ion NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, [1967], ediția a IV-a revăzută, Editura Eminescu, București, 1994, pp. 118-127.
8. Mihai EMINESCU, *Fragmentarium*, ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

# Biografemele – circumstanțe, evenimente, șocuri textogene

Radu Bagdasar

Examenul felului în care factori exteriori aleatori de natură biografică influențează genezele unui autor, deci implicit opera, ne-a împins să adoptăm termenul de *biografem*, dar nu în accepțiunea în care l-a utilizat Barthes în *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ci în sensul în care s-ar putea înscrie în seria saussuriană fonem, morfem... Biografem în sensul nostru semnifică o cantă a biografiei, un episod din viața unui scriitor cu impact asupra operei și destinului lui ulterior. Există scriitori precum Brantôme, Mary Shelley, Kurt Vonnegut, Jack Kerouac... care sunt în întregime produsul șocului unui eveniment intervenit intempestiv în existența lor, alții care datorează o singură operă factorului exterior precum Dickens cu povestirea *Edwin Drood*, iar în cazuri excepționale este posibil ca întreaga lume literară să fie afectată de o catastrofă ca erupția vulcanului Tambora din Indonezia în 1815 sau cele două războaie mondiale.

Un biografem consistă în circumstanțe obiective sau evenimente neprevăzute care intervin din exterior pe firul vieții unei personalități și care își lasă marca pe orientarea vieții lor, pe o geneză sau mai multe. În anumite cazuri, precum cel al lui Ronsard, devenit surd la vârsta adolescenței și implicit claustrat în fruntariile propriei personalități, trezirea vocației lui de poet depășește propria sa persoană și antrenează o întreagă mișcare literară care va înălța poezia franceză la nivelul celei italiene și spaniole și își va pune sigiliul pe întreaga literatură europeană: Pleiada. Scriitorul nu are nici un control asupra biografemelor.

Două tipuri de asemenea factori intervin în viața și genezele unui scriitor: biografemele și operatorii textogeni. Mai întâi, în ordinea cronologică a existenței unui scriitor, intră în joc biografemele, care se impun scriitorului, apoi operatorii textogeni, levieri voluntare ale creatorului care, autoobservându-se și autoanalizându-se *in actu creationis*, elaborează el însuși modalități, procedee, poziționări psihologice susceptibile să-i amplifice potențialul creator.

Intervenind de multe ori timpuriu în viața unui artist – perioadă mai degrabă pasivă decât voluntaristă – ca și a oricărui alt individ, biografemele condiționează orientarea vieții scriitorului. Condiționează, nu determină. Atmosfera familială, de exemplu, se numără printre cele mai frecvente, are un rol recurent și joacă un rol important. În familia Dodgson, Charles, viitorul Lewis Carroll compune pentru frații lui mai mici jurnale caligrafiate și ilustrate de el care conțin poeme, mici romane, episoade narative, ceea ce explică dedublarea lui mental-afectivă, faptul că, devenit matematician, disciplină considerată la antipodul literaturii, scrie totuși mitica *Alice în țara minunilor*.

Familia Brontë, izolată într-un colț rural de țară, pune în scenă piese de teatru în care fetele – Anne, Charlotte și Emily – joacă diverse roluri. Copiii familiei lui John Dickens se pretează la concerte de cântece populare, la recitări de poezie, la spectacole de teatru, la exerciții de mimică. Sărăcia lucie în care căzuse la un moment dat familia Dickens, tatăl fiind urmărit și întemnițat pentru datorii, i-a determinat conținutul unei părți din operă, în principal a lui *Oliver Twist*.

În unele cazuri, un biografem poate avea un efect total: dă o anumită tonalitate vieții, declanșează vocația de scriitor și factura operei. Asasinarea mamei lui James Ellroy, divorțată, în 1958 la Los Angeles pe când copilul avea 10 ani, îl marchează pe viață. Visurile lui sunt pline de sânge, femei asasinate, iar cărțile – *Clandestin* (1982), *Dalia neagră* (1988), *Partea mea de umbră* (1996) – se fac ecourile sumbre ale acestui traumatism stimulator.

Putem spune că biografia unui scriitor este constituită din *biografeme neutre*, sterile din punct de vedere genetic, și din biografeme cu *impact, pozitiv sau negativ*, asupra activității scriitorului și implicit a operei. Când Flaubert se precipită în august 1876 la Deauville pentru a vinde o „sfoară de pământ” și a încerca să salveze pe soțul nepoatei sale Caroline de la un dezonorant faliment, eveniment neprevăzut, aceasta n-are nici o incidență asupra lucrului la *Bouvard și Pécuchet* care se afla pe biroul său. Dimpotrivă, la moartea lui Schiller în 1805, Goethe, profund afectat, se simte vidat de forțe iar izvorul creator se sleiește timp de săptămâni. Tatăl lui Stevenson, inginer, reputat constructor de faruri pe coasta Scoției, și întreaga familie Stevenson au exercitat o considerabilă presiune asupra tânărului Robert Louis pentru ca să urmeze și el aceeași cale ca și tatăl său. Dar, tânărul rebel nu s-a conformat și poate tocmai pentru a-și contraria rudele a ales finalmente cariera literară. De cele mai multe ori scriitorii reușesc să convertească intruziunile vieții în oportunități de creație.

Un biografem poate interveni și mai târziu în viața scriitorului cu impact asupra unei părți din viață și din operă, căreia îi schimbă radical conținutul, fie creând oportunitatea unei opere. Spaima trăită de Pascal, matematician și fizician de geniu, inventator al primei mașini de calculat, pascalina, în momentul accidentului de pe podul din Neuilly din 1654, l-a transformat dintr-un tânăr libertin, cu moravuri deșănțate, într-un sfânt laic care nu mai produce, începând din acel moment până la moartea sa prematură, decât scrieri doctrinare catolice: *Cugetările* și *Provincialele*. Mizeria neagră în care cade Rutebeuf constrâns la foame și la un așternut de paie după ce își pierduse averea la

cărți se convertește în poeme cu accente lirice tulburătoare, Jean Bodel căruia descoperirea traumatizantă că este atins de lepră îi smulge sublimul poem *Congès*, Brantôme după accidentul căderii de pe cal, țintuit la pat după o viață trepidantă la Curte, își vede viața redusă la amintiri picante pe care le pune pe hârtie în celebrul *Les Dames galantes*, falimentul neașteptat al întreprinderii familiale la Pirandello ale cărei frâne trebuia să le ia ca moștenitor îl constrânge pe tânărul Luigi să ia calea literaturii pentru a supraviețui: or, toate acestea sunt biografeme care au schimbat radical viața dar și opera autorilor în chestiune, atunci când n-au determinat-o.

Biografeme pot fi și o *boală* mentală sau somatică precum nebunia lui Hölderlin, tuberculoza care l-a secerat pe Novalis, un *handicap* congenital sau achiziționat precum bălbăiala rebelă ale lui Updike<sup>1</sup> sau cecitatea lui Borges, *întâlnirea unei personalități* care se va implica puternic în creația sa precum *întâlnirea* Ezra Pound - T. S. Eliot, *căsătoria* lui Vladimir Nabokov cu Vera, *întâlnirea* lui Dickens cu prototipul real al lui *Edwin Drood*.

Am spune totuși că evenimente precum *întâlnirea* unei personalități carismatice și modelatoare sau a unei femei destinată să-l acompanieze toată viața sunt la echidistanță între biografeme și operatorii textogeni. Motivul este că, dacă într-un prim timp ele sunt oferite de hazard ceea ce le legitimează ca biografeme, într-un timp secund ele sunt acceptate conștient și deliberat ca instrumente de ameliorare intelectual-umană ceea ce le identifică operatorilor textuali. În fond scriitorul poate întâlni zeci de persoane de o remarcabilă anvergură intelectuală de-a lungul vieții, dar una singură va deveni mentorul său precum Goethe pentru cei șase clasici germani - Schiller, Herder, Wieland ... - care vin, caz unic în istoria intelectuală universală, să se stabilească la Weimar ca să profite de luminile și sublima sa prezență, Flaubert pentru Maupassant, Ezra Pound pentru T. S. Eliot, Robert Frost, W. Carlos Williams, Joyce, Wyndham Lewis.

Alte biografeme pe care le întâlnim adesea sunt *disparitia unui apropiat* asociată *suferinței* ca în cazul lui Dante, căruia moartea Beatricei și exilul la Verona i-au smuls *Divina comedie* sau al lui Shakespeare la moartea fiului să unic Hamnet, faptul de a fi involuntar aruncat în *vâltoarea unui război* sau a unei *revoluții* precum Tolstoi, Charles Peguy, Apollinaire, Alain-Fournier, Mihail Șolohov, Sven Hassel, Saint-Exupéry - prilejuri de trăiri extraordinare care se vor transforma în substanță ficțională. Dar biografemele pot consta adesea în *împrejurări mărunte* ale vieții cu impact asupra lucrului creator.

Ni se pare interesant și revelator să procedăm la un examen mai atent al fiecăreia dintre categoriile enumerate care și-au imprimat marca indelebilă pe peisajul literar al secolelor.

(Va urma)

Notă

1 Dar nu epilepsia lui Flaubert care a avut un rol negativ, destructor.



# Tensiune și viziune. Popas pentru contemplarea parcursului

Adrian Lesenciuc

Antologie care surprinde douăzeci de ani de creație literară cere imperios analiza unui proces, nu a unui produs. Un continuum – într-o prezentare elegantă a Editurii Paralela 45, însoțit de ilustrațiile artistului vizual Flavia Lupu – este antologia *De mâine suntem pământ fierbinte* a poetului Andrei Novac<sup>1</sup>, o lucrare care proiectează un traiect creator distinct, marcat pe harta digitală a expunerii prin printr-o serie de poeme asumate (într-un comentariu pe marginea volumului, Daniel Cristea-Enache se întreba asupra criteriului sau criteriilor antologării<sup>2</sup>), unități discrete în desenul traiectului auctorial, dar lăsând cititorului o puternică impresie a parcurgerii unui traiect analogic, continuu. Așadar, recuperând dintr-o operă care cuprinde, în cei douăzeci de ani de publicare, opt volume de versuri (două dintre ele traduse în franceză și spaniolă și publicate la edituri din România și Spania), oferind o selecție de peste 200 de poeme, Andrei Novac își expune în disecția parcursului propria operă (re) trecută prin ochii critici ai selecționerului care (presupunem) și-a asumat să fie<sup>3</sup>. Este firească această angajare, atâta vreme cât, în ciuda faptului că abia putem descoperi mici variațiuni în raport cu un anumit nivel estetic asumat al lucrării, opera sa nu s-a bucurat de o egală receptare pe parcursul producerii ei. Nu orice debutant are șansa unei vizibilități consistente, în special din partea criticii de specialitate. Andrei Novac, sesizează același Daniel Cristea-Enache, repară o nedreptate și oferă un proiect ambițios și consistent, al propriului parcurs poetic. Și de aici, de la această angajare subiectivă în propria operă asupra căreia are dreptul de a se focaliza în mai mică sau mai mare măsură, dar încurcând, cumva, prin aceasta, demersul apropierei critice și apropierei dreptului de a interveni în selecția criteriilor și chiar a poemelor, Andrei Novac se oferă în exercițiul unei devoalări. Surpriza vine abia acum. Chiar dacă, citind unele dintre volumele lui Andrei Novac, mai vizibile, mai promovate, nivelul estetic al acestora îmi era cunoscut, cum cunoscute îmi erau și temele majore ale poeziei sale sau formulele poetice, antologia oferă în primul rând surpriza unei constante proiective: focalizarea asupra condiției umane, apoi a celei auctoriale și abia apoi asupra propriei literaturi și a condiției acesteia, cu variațiuni în ceea ce privește unghiul sub care este privită această defilare a formelor angajării. În prefața antologiei, Răzvan Voncu<sup>4</sup> îl prezintă ca pe un „exilat” din promoția căreia îi aparține, ceea ce conduce, firesc, la „dificultatea arondării sale critice”. În fapt, privind la altă scară, Andrei Novac nu este cel exilat, rădăcinile sale fiind puternic înfipte într-o tradiție literară autohtonă; el doar alege un parcurs diferit față de o poetică de grup care închide între paranteze, ca într-o bulă de rețea, o lume a autosuficienței

și expunerii multiple în oglinzi paralele și ușor deformate. De aceea, poate, nu în raport cu o generație căreia i-ar aparține biologic trebuie citită antologia lui Andrei Novac, ci în raport cu o literatură în care se încadrează organic, expunând o formulă poetică inedită și apetentă pentru anumite teme abandonate – probabil considerate a fi prea contondente – de congeneri. Andrei Novac este, prin urmare, un poet asumat, original, iar ceea ce iese în evidență este tocmai această proiecție organică, în acord cu corpusul literaturii române, dar și prin miza pe care o aruncă în jocul reintegrării într-o vârstă a repudierii. Originalitatea, punctează Răzvan Voncu, „nu se traduce, ca la alți poeți, prin radicalizarea aberantă a unor clișee și poze căutate, ci prin teme și miză” (p.14). Andrei Novac iese, așadar, din poza de grup și nu propune spre înlocuire o poză proprie de profil, ci un profil al unui traiect poetic asumat, în confluență cu apele literaturii române. Iar poziția se datorează mizei proprii, care înseamnă întoarcerea la condiția umană.

Surprinzător este, cum spuneam, faptul că există o unitate de parcurs și o poezie de înaltă calitate încă din primele volume (cel puțin cea selecționată de autor). Așadar, graficul acestui parcurs antologat nu este unul care să urmeze, ca în cazul majorității antologiilor, un urcuș abrupt, un vârf sau două și apoi cădere mai lină sau mai spectaculoasă, ci un platou înalt, pe care pășește lectorul în vegetația alpină cu respirația sacadată din cauza aerului rarefiat. Din primele poeme încă se degajă o anumită sobrietate și elegantă a abordării, însoțind continua raportare a orizonturilor la corporalitatea mediind experiențele. „Libertatea” devine, în căutările sale, firul director al parcursului, de la primele poeme antologate: „nimeni nu dansează,/ brațele sunt întinse pe lângă corp,/ noi suntem formați din două lumi,/ lumea noastră exterioară/ respiră prin pielea noastră,/ urmele articulează/ senzațiile de cald sau de frig,/ de ură sau de iubire,/ spațiile se dilată și corpurile freamătă,/ se opresc din orice mișcare.// ochii sunt singurul câmp de luptă,/ ca un oraș abandonat/ în care războaiele nu se termină niciodată// ca o cetate/ prin zidurile căreia nu iese nimeni niciodată,/ ne putem recunoaște după gesturi,/ de aici/ nimeni nu vede, nimeni nu uită,// ți-am spus!/ totul fără limită, totul fără timp,/ nu este nevoie să atingi ceva,/ trebuie doar să respiri adânc, foarte adânc,/ nu ai timp să mergi pe băjbâite,/ trebuie doar să crezi.// aceasta este libertatea,/ respiră prin toți porii,/ timpul meu se întinde ca pielea/ uneori uniform, alteori prin riduri/ univers care se deteriorează constant,/ dar viața noastră este acum/ și toate se închid/ în ochii ei” (*carnaval exterior*, pp.21-22), până la cele recente: „există un sfârșit pentru toate,/ ceva după care cineva pune punct inevitabil,/

acum mă văd cum stăteam pe pervazul de piatră/ al unei ferestre mari cu marginile colorate în alb// din acel loc m-am ferit de moarte, mi-am acoperit/ ochii cu amândouă palmele,/ am răs de câte ori timpul mi s-a părut blând/ cu mine,/ acum există limite pe care doar eu le construiesc/ ca pe un zid uriaș din care împart de mâncare/ tuturor” (*restul e libertate*, p.248), chiar dacă perspectiva asupra îngrădirilor (interioare) se schimbă. Firul subțire al libertății e încărcat de tensiune. Din poezia lui Andrei Novac nu revolta se degajă, ci o tensiune, a libertății și a lucidei raportări la finitudine. În universul corporal al poemelor se închide mereu un spațiu urban. În ciuda osaturii, în ciuda articulării, ființa, în corporalitatea ei, se înfățișează fragil. Doar libertatea o poate fortifica. Orizontul care se deschide produce, la rândul său, tensiunea. Include în el timpul, sugerează finitudinea și îndreaptă privirea îndărăt: „am tras o linie cu piciorul stâng/ aici suntem noi/ limitele noastre curg/ se preling peste ziua de ieri” (*despre serile în care cauți ceva*, p.38). Spațiul urban înglobat în interioarele corpului include nu numai siluetele de oțel și sticlă ale unei posibile locuiri, ci și mulțimea, tensiunea ei, protestul: „mult sânge,/ lozinci scandate/ oameni aruncați într-o piață// timpul trecut/ prin clădiri ciudate/ bătut în cuie/ sunetul lichid al sângelui” (*protest*, p.45). Privind interior, spre posibilele cadre constrângătoare, un orizont tot mai larg, dar mai înghețat, expune lumina îndepărtată. Se construiește o geografie interioară a spațiilor largi, și asta în ciuda faptului că în poezia lui Andrei Novac ancorele topografice și cele biografice sunt foarte rare. Topografiile se dizolvă în umorile subiectivității sau sunt sublimate direct, trec nemediat în proiecția rarefiată a universalului. Spre exemplu, „locul în care întorc tramvaiele”, proiectat drept numele unuia dintre volumele de versuri, devine „linia orizontului unui sărut” (*linia orașului*, p.70). Cu timpul, un alt spațiu, cimitirul, egal locuit și dislocuit, populat aparent, se instituie în expunerea topografică subiectivizată: „când te întâlnești cu oameni/ tăcuți prin cimitir,/ parcă ușor ridicați dintre cruci,/ nu știi dacă sunt vii sau/ doar oase cusute ale vreunui rând de carne mort” (*aripi și roți*, p.112). Odată înglobând în orizontul urban interior și cimitirul, orizontul devine tot mai încheșat, mai dens, mai neclar, irespirabil chiar, distanța față de copilărie devine mai mare: „când/ eram copii/ și ne jucam înainte de apus,/ ba mureau oameni,/ ba se aruncau în lume cai,/ viața o țineam cu brațele/ în jurul nostru./ în fața luminii, doar umbre/ și atât” (*aripi și roți*, p.113), iar sentimentul finitudinii devine o certitudine tematică (inserată în chiar titlul antologiei): „eu mor,/ asta e o certitudine/ prin care pot trece doar desculț/ ca un om îmbrăcat în haine ude/ urmele mele/ vor fi curate/ și date pe dos.// eu mor/ ca un oraș care/ se închide în el” (*o certitudine*, p.155). O tensiune suplimentară se resimte în pagini, iar această tensiune șlefuește materia poetică în bijuterii rafinate: „de aici/ mă uit și văd turlele bisericilor,/ cerul lor este încă departe,/ nu ridic nici mâna, nici ochii spre el,/ una dintre biserici este de lemn,/ este așezată sus, pe un deal,/ acolo am mers la câteva înmormântări,// cealaltă este construită din cărămidă roșie,/ are pereții pictați în culori vii,/ în jurul ei sunt doar câteva morminte,/ printre ele viața dă din mâini,/ uneori făcând semnul crucii” (*de aici, mai departe*, p.145).

Cu sentimentul tulburător al finitudinii încă neîmblânzite, cu orizontul încețoșat, poezia lui Andrei Novac pare să se îndepărteze de un parcurs anunțat. Limpezirea orizontului se realizează prin inserția erotică, mai întâi ca aparență: „ea trecea mereu în alb/ și mereu vie în propria nostalgie/ ca o urmă desculță a lucrurilor care se întâmplă,/ nimic mai sensibil decât imaginile pe care noi le dăm/ umbrei noastre// ea trecea prin teama vieții mele/ ca prin frageda copilărie a lucrurilor/ ea trecea prin toată viața mea/ se întorcea mereu la mine/ cu pumni întregi de imagini” (p.85), ori: „nu ne puteam vedea din pricina/ întunericului,/ glasurile se pipăiau la întâmplare” (*poveste de iarnă*, p.106), apoi ca prezență. Hălăduind prin orizonturile largi ale vârstei de mijloc, cu ceața ridicată și cu sentimentul proaspăt al începutului așezat peste tensiunea finitudinii, poezia lui Andrei Novac revine la înglobarea spațiilor urbane, a tensiunilor acestora. El însuși pătruns în orizontul propriului interior, se înfățișează într-o ipostază distilată, se separă de o parte din sine: „pragurile ferestrelor sunt din lemn,/ degetele mele au sensibilități selective,/ se plimbă la fel/ cum se plimbă lumina/ printre umbrele copacilor./ în mine se strâng doar spațiile/ peste care crește iarba, nu cad zăpezi și moartea nu trece niciodată de mine” (*prag*, p.181), fără ca tensiunea rupturii să dispară: „în lumea de azi/ nu ai voie să te revolți,/ ai voie doar să uiți/ pentru mai mult echilibru” (*a*, pp.201-202). Poemele ultimelor volume revin la tensiunea și viziunea de început. Experiențele separă aceste două lumi, cei douăzeci de ani de poezie. Finitudinea este una dintre aceste experiențe: „și o să fie cald și apoi frig/ și toate câte sunt se vor face pământ” (*limite selective*, p.234). Un profund sentiment al gravității, o continuă degradare la care este supusă ființa, un continuu asalt coroziv dinspre exterioritatea impasibilă, transformă, ca angajare – dar și ca întoarcere asupra pierderilor de parcurs – proiecția asupra propriei deveniri: „de foarte mult timp nu îmi mai visez morții” (*și eu sunt același om*, p.254). În interior, omul devine spațiu: „devin spațiu imens în lanurile/ cu mac și grâu” (*se întunecă*, pp.261-262). Ieșirea din sine este doar prin senzația corporalității: „un gol uriaș își desface nasturii de la cămașă,/ geamurile clădirilor reflectă carnea ta clipocind a viață/ prin care rămânem până foarte târziu” (*niciodată la fel*, p.225). Acest exercițiu de contemplare lucidă, extins dincolo de limitele precedentului volum, foarte apreciat, de altfel, *Prin închisori și prin libertate*, oferă posibilitatea raportării la o poezie a gravității, o poezie a tensiunii și viziunii deopotrivă, așezată în ordinea generațiilor biologice într-o buclă a autosuficienței, biografismului și ironiei. *De mâine suntem pământ fierbinte* e un exercițiu de libertate.

#### Note

- 1 Andrei Novac. (2021). *De mâine suntem pământ fierbinte*. Antologie 2001-2021 cu ilustrații de Flavia Lupu. Prefață de Răzvan Voncu. Pitești: Editura Paralela 45. 280p.
- 2 Daniel Cristea-Enache. (2021). Douăzeci de ani de poezie. *România literară*. nr.43.
- 3 Textele au fost selecționate de Andrei Novac, autorul lor, Răzvan Voncu, prefațatorul lucrării și Mihók Tamás, redactorul editurii.
- 4 Răzvan Voncu. (2021). Poezia ca tensiune interioară. În Andrei Novac, op.cit. 11-17

# „Vei închide ochii și vei atinge lumea, o să îi rezisti?”

**Alexandru Sfârlea**

Ruxandra Novac  
*Alwarda*  
 Editura Pandora M, București, 2020

Iată că autorul volumului *cartea Alcool* a fost... egalat, cel puțin în ce privește numărul de ani care s-au scurs între aparițiile editoriale a două cărți de versuri (17), dar dacă vom lua în serios afirmația cuiva că „poezia optzeciștilor pare *calcăfilă* după lecturarea volumului *Ecogrefitti* de Ruxandra Novac”, apărut în 2003, va trebui să luăm o mină meditativă, tocmai pentru a părea interesați de sentențiozitatea oarecum puerilă a acelei afirmații. Erau evocate „nevroticul și crizele” specifice aceluiași Fracturism din anii 2000, care „ruinau și distrugau minți” în Bucureștiul de atunci, iar volumul tinerei poete „cartografia” și ilustra structural-tematic specificitățile și avatarurile socio-existențiale care-i energizau, de fapt, (simili)revolta. Iată un pasaj edificator, cred – care îți induce acea „terapeutică” exasperare, care unora mai... imuni la asemenea procedee stilistice li s-ar putea părea doar artificios-teribilistă - dintr-un poem al său din acel volum de debut: „(...) Vreau pornografie și igienă/ în mijlocul unui deșert nuclear./ Și vreau bani și abțibilduri lisergice./Vreau o benzinărie în câmp sau un bar de/ contrabandiști. (...) Bucureștiul se deschide ca o uriașă floare sifilitică (săriți, ecologiști!- n. m.)/ și știu că nimic, nimic nu mai poate opri dezastrul/ zdrențelor minții mele de douăzeci și trei de ani. Nu/ sfințenia Tangerului, nici narcoza, nici fluturii/ orbecând prin abatoare, îngrozind lucrătorii. Nimic din toate acestea,/ nici dresajul, nici bisericuțele, nici sexul orașului violind noaptea, nimic/ doar liniștea unui ciine înecat plutind în jos pe râu,/ în soare” (ca într-un gârduleț, ca într-o dantelă metalică). Nu cultivă obscenitățile ca pe niște ciuperci comestibile, cum procedau M.Ianuș sau M. Gălățanu (care făceau... amor cu Patria, acesta din urmă afirmând: „după o noapte cu tine freamătă Occidentu”,...) „toți știu că ești meseriașă,/ că bagi toată lumea în boale”), dar nu-s greu de depistat la Novac reflexe cu toxicități semantice din sintaxa compulsiv-frisonantă, atmosfera impulsiv-provocatoare, dar și grandilocvența solipsistă care amintesc de unele poeme ale lui Marinescu (Marcovici), ba încă și unele ale Marianei Marin, sau chiar Gabrielei Negreanu. Dintre acei „fracturiști” cu program-manifest - care calchia, pe alocuri, emergențele psihedelic-onirice ale suprealismului, acesta (prin reprezentanții săi cei mai de seamă, desigur), supra... dozându-și la rândul său apetențele regresiv-ontologizante – a mai „supraviețuit” cu... jumătate de normă, D. Crudu. Doar că, iată, acum, cu acest al doilea volum al ei, *Alwarda*, R. Novac pare că s-a... trezit ca dintr-un soi de narcoză autoimpusă și care, vreme de trei lustri și jumătate, nu a făcut altceva decât să-și reediteze de două ori primul volum; și care, ce-i drept, stârni-se comentarii critice pozitive, încât ar fi trebuit să-i procure vânt în pupa creației, sau fulminanță în aripile afirmării literare.

Dar... nu s-a întâmplat așa. Pentru că, între timp, juna poetesă a părăsit Bucureștiul (care i se părea „ca un șobolan mort”) și a plecat să cunoască lumea, Occidentul, un alt tip de civilizație, cum s-ar zice.

Sigur, nu a trecut prin atâtea țări (locuri) ca... poeta Minerva Chira (peste o sută), dar în acest al doilea volum se pot identifica – în cele 55 de subdiviziuni prozo- poetice – nu puține locuri și așezări cu roluri anume în textele respective. „Am vrut să văd frumusețea lumii, am văzut reziduurile ei ascunse pe autostrăzile negre, tăind harta ca în vise. Oprindu-se în punctele roșii, unde se întâmplă lucrurile dubioase, care te fac să înnebunești. Reziduurile vestului, orașele magnetice, schimbându-se de la oră la oră, în lumină, sub grație” (14) – spune poeta, în timp ce dinspre „bucureștiromania” percepțiile sunt tot de natură angoasantă, „care dau gust de benzină în gură”, „e vorba de mecanisme ale adaptării funcționale doar pe jumătate, jumătatea greșită”. De fapt, cred că avem de-a face cu un fals jurnal de călătorie, unde sunt consemnate stări și reacții, filtrări ale efluviilor real-imaginare prin acele straturi succesive în care coabitează logica, obscurizarea voită, hermetizantă, dar și conștiința din timpul sau de după „atingerile cu lumea”, psihologizante pe alocuri, dar asumate prin prisma unei contrarietăți incompatibile cu armonizarea banal-conformistă: „(...) Am stabilit ce avem în comun:/ ura de sine/ animalele/ părul blond decolorat mizerabil/ buclele la marginea șoselelor/ spălate cu perhidrol, acoperite cu piele/ mecanismele utile pentru că te duc departe/ și abandonate acolo, devenite rugină./ La câțiva ani după maturitate am înțeles că vom avea/ întotdeauna o *sensibilitate modernă*,/ cu obiecte care lovesc și unifică,/ cu pielea atât de permeabilă.” (10). Cele mai multe texte par că ascund o suferință greu reprimată, sub forma unor pulsuni post-traumatice, dar care se cer ocrotite de membrana aseptică a unor aluzii și insinuări criptice, protectoare. Persistă în aerul semanticității scriptice parcă un abur amestecat cu ceața indoielilor agonizante, o căutare febricitară a sinelui amenințat – ca și lumea însăși în materialitatea și (ne)naturaletă ei – de un pericol mereu reiterat și-n consubstanțialitate cu jocul intim dintre retractilitate, nevoia de siguranță și lipsa acesteia: „Din acid. De-a lungul fluviilor. Din poluare. Din cumin și chimia lui ascunsă. Din senzori striviți (...) Din substanțe. Din vegetație. Din alwarda, floarea de la marginea prăpastiei (...) Din stele, care sunt lichide. Din gări, care sunt sparte în oja nopții. Din alunecare. Din iradiere. Din deficiențe. Din intoxicare. Din cântece elastice, pentru că e o membrană elastică de fapt, curbată în plex pe sunet. Din globuri statice, orbitoare (...) Din siguranță. Din siguranță, care nu există” (30). Este clar, mi se pare, că suntem departe de accesele de răzvrătire (poate și pe fond hormonal) simulând încercarea de a lua în piept hula existențială din volumul de debut, și aceste ipostazieri între start, restart și recul, enumerări de sintagme care nu consună una cu alta ci mai degrabă se exclud, apoi iar se caută cu frenezie și foame de încifrare; dar afișând, cu o nonșalanță a deceptivității cuceritoare, o aprehensivă dorință de rafinare stilistică, a expresiei literare, în sine, din *Alwarda*. Și poate că – dacă am avea acuitatea olfactivă a unui urs Grizli sau măcar a... cățelușei Mura - am simți și parfumul îmbătător-râscolitor al acelei roze de la marginea prăpastiei (...).



# Zeitgeist e stilul – „solitudini” lirice

Eugen Cojocaru

Clujul anilor '90-2000 era o efervescentă scenă a unui grup compact și eterogen, în același timp, de poeți *zamolxieni* – traiectoriile lor ulterioare au fost atât de diferite în contextul „exploziei” de posibilități, dar și limitări ale capitalismului deșănțat-sălbatic care a cuprins tot mai mult România. Printre ei s-a remarcat (și criticul) Ionuț Țene, care a rămas fidel talentului său cu mai multe volume: *Bal ca-n iad* (1993), *Roși de lună* (1997), *De izvoare* (1999), *Elegie omului simplu* (2001), *Viața mea, clipele* (2007), *33 de poezii* (2012), *Ridurile pietrei* (2018). În plină „pandemonie”, dar cu multe poezii dinainte care se potrivesc actualității, revine cu un volum de profundă respirație lirică și imaginație poetică: *Solitudini* la prestigioasa editură Ecou Transilvan (Cluj-Napoca, 2020).

Solitudinea înseamnă izolare și lipsă de iubire: un fenomen tot mai puternic, în special în era consumistă pe care o trăim. Olandezul Johan Huizinga (1872-1945), fondatorul istoriei culturii, a scris despre singurătatea oamenilor din Evul Mediu, în ciuda colectivităților mult mai „strânse” de atunci. Cât de mult mai „singură e singurătatea” azi, aflăm în versurile relevant-empatice ale bardului clujean, înscris în seria unor alți doi „mari singuratici”: Eminescu și Eliade. Spre deosebire de un Balzac clasic-obiectiv „sunt oglinda care merge pe stradă și reflectă societatea”, el e afiliat liniei romantice a „antenei super-senzitive”, care înregistrează atât finele mișcări, cât și seismele sufletului oamenilor și ale societății în care trăiesc. Fenomenul a „derapat” puternic în Occidentul raționalist și pragmatic al anilor '50, ajungând la limite greu de suportat în anii '80 (depășite mult azi!): muzica a înregistrat-o (întrudată cu poezia în sensibilitatea surprinderii „mediului”) cu celebra melodie a faimosului grup Yes: *Owner of the lonely heart* (1983). Ei au fost „actualizați” de Rolling Stones în anul pandemonic prin înfricoșător-frumoasa *Ghost Town* (2020) cu un video filmat într-o

apocaliptică Londră fără oameni. Cunoaștem toți, acum, acest sentiment tulburător al înstrăinării de umanitate!

Actual, ca în epoca medievală, creștinismul și Isus ne cer iubire... De ce trăiau și trăim această catastrofală traumă și traumatizare umană?! Pentru că atunci, ca acum, (ne) stăpânește... *Frica!* Și unde este ea, domnește Însingurarea: nu știi în cine poți avea încredere, iar societatea e divizată, actualmente, mai mult ca oricând. Așa e alungată... *Iubirea!* Cum e posibil ca un „civil” cu familie și copii să blameze această racilă principală a timpului nostru?! Pentru că e, în esență, un „romantic întârziat” – mai important decât persoana sa sunt ceilalți: ce sunt și simt oamenii și umanitatea! Când citesc (mai ales) lirică, folosesc un creion spre a nota, discret, versurile și sintagmele de excepție și remarc: cele 130 de pagini sunt aproape „înnegrite”, ceea ce rar se întâmplă. Totuși autorul „transcende” romanticul din el pentru a se mișca dezinvolt în sfere care îi sunt la fel de familiare: un *suprerealism* „temperat” de o subtilă ironie à rebours.

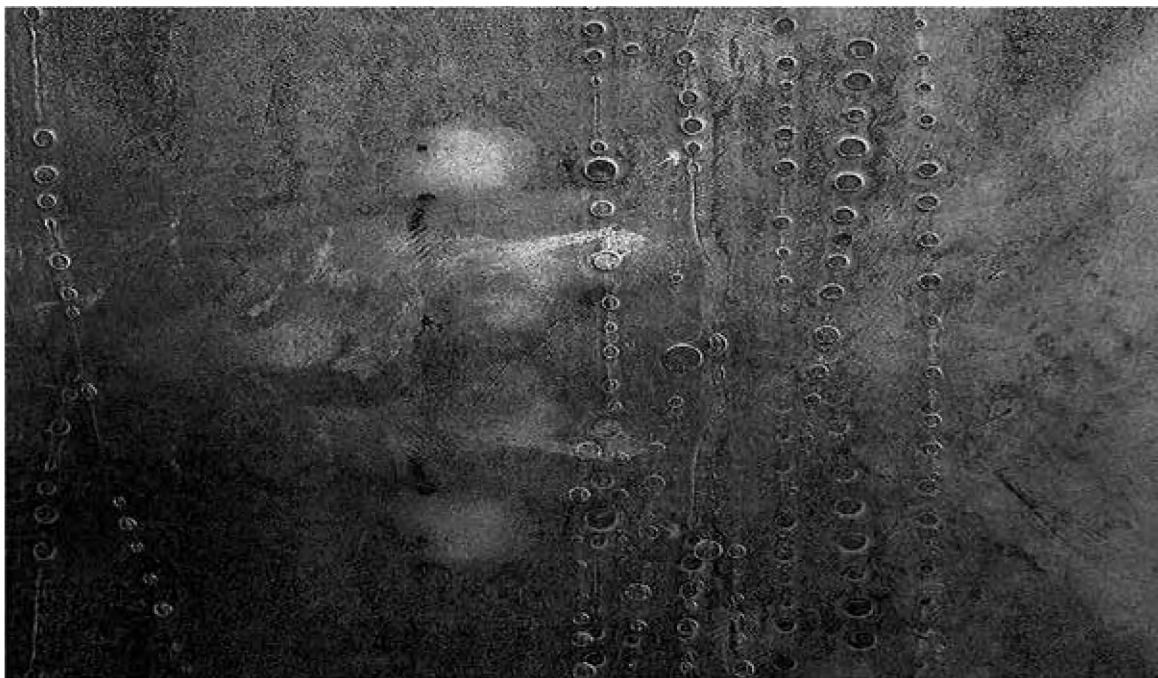
Desele cuvintele cheie, ca o incantație cathartică, și sintagmele tematice sunt specifice: *solitudine, galben, albastru, însingurare, goliciune, izolare, tăcere, potop, ninsoare...* și *Minunată lume* (sarcastică aluzie la *Brave New World*-ul huxleyan), *Busole de plastic, Nu credeam, Plop fără soț...* Apropos de ultimele două: fără a fi pastişe, nu rareori poemele devin un dialog cu alți mari creatori, aici Eminescu: *Sunt plo-pul dezvelit de frunze și ploaie.../ iar lupii aud cum urlă nostalgia pădurii înzăpezite*; Macedonski în *Liliacul*; pe Blaga / *Copacul* cu aluzie și la muzica din melodia omonimă, pe Debussy (*După-amiaza unui faun*) îl întâlnim în *Jocul*; pe Esenin cu pădurile sale în *Autoportret*. Majoritatea poemelor, spuneam, sunt scrise înainte de „patologiile” pandemonice, care doar au acutizat tarele „minunatei ere” global-consumiste – *Pandemie*: „Nu doar magazinele sunt închise, ci și sufletele.../ Zâmbetul a rămas o amintire,/ La



fel și strângerea de mână...”. Însuși Gogol ne transmite salutări: „În *depozitele aglomerate cu conserve/ suntem morții vii*”. O „plecăciune” liric-omagială primește și Nichita Stănescu în *Poate*: „Poate cerul se va dezbrăca de întrebare/ Și inima de mirare”; Villon explicit și Verlaine implicit în *Ninsoare à la Cluj...* De altfel, universul liric e cantonat mai mult în sfera virtualului (eventual, cu puțin noroc, a posibilului) lumii actuale care ne-a închis într-un prezent fără scăpare: „Viitorul se plimbă fără trecut în parcul mare/ Poate va trece o femeie frumoasă/ Pe lângă banca părăsită de gândul bărbatului/ abandonat de uitare”. Dar salvarea vine, camusian (*Mitul lui Sis.f*), în creație / operă: „Nici tu nu ai știut că vindecarea vine abia atunci/ Când muști cu poftă Cuvântul dintr-un măr”, deoarece „Viitorul nu are nici un viitor” (*Viitorul*).

Predominanța poematiceii lui Ionuț Țene e versul dens, plin de originalitate, poemele sale fiind un fel de înșiruire de memorabile cvasi-haikuri a câte 2, 3-4 (rar 6) versuri, în care se dovedește și un maestru al apropiierilor imposibile și al imaginilor total inversate într-un „ilogic” pe care-l descoperim salvator – „Privește cum urcă muntele: ...năvalnica vale... Privește depărtarea cum se duce tot mai aproape”. Aceasta îl definește ca poet și o spune deschis în *Întâlnirea poezilor*: „Poemul Acela despre întoarcerea picăturii de ploaie/ spre nori/ Și despre om la fluierul pământului”.

De fiecare dată fac apropieri între arte când prezint una, spre a sugera, plastic, universul unde se încadrează: muzical e pe linia lui Mozart cu spontaneitatea și inventivitatea care-i sunt atât de „facile”, iar pictural e o simbioză interesantă între Delacroix și Dali, cu „îngemănarea” originală între un romantism temperat și un auto-ironic suprerealism debordant. Ar mai fi multe de spus despre această bijuterie poematiceă greu de abordat într-o simplă cronică, de aceea închei subliniind încântarea numeroaselor versuri memorabile – deși lectura pare ușoară prin componenta ei narativă, ascunde multe straturi de sensuri și trimiteri, ultimele fiind accesibile doar „inițiatilor”. Poetul Ionuț Țene e una din cele mai puternice și originale voci lirice actuale, cu un profund fond umanist care ne duce cu gândul la celebra maximă a Sfântului Augustin, preluată de Marin Preda: „Dacă dragoste nu e, nimic nu e!”. El e în *Revelatio*: „Cu un copil de grâne în brațe/ Ce frânge cerul precum pâinea coaptă!” (*Dincolo*).



## 390 de ani de la nașterea lui Jan Vermeer

## Tabloul din tablou

Virgil Rațiu

Nu cu multă vreme în urmă, din întâmplare, am dat peste un volumaș pe care l-am parcurs la vremea apariției cu pasiune urmată de satisfacții critic-artistice, și de numeroase informații înregistrate din nemărginita istorie a picturii, a creației plastice în genere. Anume, studiul/monografia cu reproduceri color (precar realizate), *Vermeer* de Michal Walicki, apărută în colecția Mica bibliotecă de artă a Editurii Meridiane, București, 1972 – traducere din limba polonă de Olga Zaïcik cu prefață de Vasile Drăguț. Nu am cunoștință dacă această minunată scriere de artă a înregistrat la noi și alte ediții – lucrarea a apărut antum la Varșovia, în 1956. Moartea prematură a autorului Michal Walicki s-a întâmplat în 1966. Timp berechet pentru noi ediții ar fi fost, din 1972 până în 2021. Or, dispunând de traduceri ceva mai recente, nu am cercetat acest aspect, nici nu am avut curiozitatea, închipuindu-mi (poate cu naivitate) că pe vremea aceea măcar scrierile despre artele plastice, cu atât mai mult fiind traduceri nu erau, la editare, ciușite, forfecate, maltratate!

În prefață criticul de artă Vasile Drăguț ne informează pe orizontală și verticală despre viața, preocupările și scrierile lui Michal Walicki, în cele mai mici amănunte, neinsistând aproape deloc asupra magistralei opere produse de Jan Vermeer din (van) Delft, lăsându-l pe autorul lucrării să ne cucerească cu frazele lui, cu aprecierile și rezultatele cercetării sale de-a lungul a câțiva ani, cu detalii despre viața și arta pictorului olandez – biografia autorului lucrării *Femeie cântărind perle* fiind foarte săracă. Vermeer nu a lăsat în urma sa aproape nici o mărturisire despre sine și familia sa, destul de numeroasă, nici scrisori, nici mesaje, doar cât a apărut în filele unor terfoage păstrate în arhiva (suntem în secolul XVII) breslei al cărei membru, marcant a fost, și în numeroasele însemnări de epocă și de mai târziu ale unor personalități literare și artistice din Europa care au vizitat, interesați ori nu, Olanda, mai ales „Școala de la Delft” și atelierelor pictorilor, școală căreia vizitatorii sosiți de la Paris, Florența, München etc. i-au definit vizibil conturul, drept centru European de artă pe șevalet.

Scrie V. Drăguț: „Cititorul român al acestei monografii va fi surprins, probabil, de faptul că dintre multele monografii consacrate marelui pictor olandez Jan Vermeer editura a preferat tocmai o lucrare datorată unui istoric de artă polonez. Venind în întâmpinarea acestei presupuse și, până la un punct, legitime nedumeriri, rândurile ce urmează își propun să evoce figura nobilă, de aleasă sensibilitate și pasionată erudiție, a celui ce a fost, până nu de mult, ilustrul profesor Michal Walicki”. Drăguț astfel procedeză. Am să trec la comentariul conținutului monografiei. (În continuare voi nota și cita din „perlele” și construcția scrierii lui M. Walicki atât cât îmi permite spațiul, fără a folosi ghilimele, cu excepția celor care apar în textul de bază, pentru a nu îngreuna lectura și încărcă recenzia cu semne grafice, notând la momentul potrivit doar numărul paginii de unde e preluat fragmentul.)

Istoria nu ne-a transmis prea multe știri despre viața lui Jan Vermeer. Până în momentul finalizării monografiei (cca. 1950-56, n.m., V.R.), numărul

redus al tablourilor sale – nu se cunoșteau decât vreo patruzeci – depășea totuși cantitativ informația biografică. Se știa, de pildă, că a fost botezat la 31 octombrie 1632 în catedrala din Delft, și că a murit în orașul natal la 15 decembrie 1675 (p. 11). M. Walicki furnizează câteva informații despre tatăl lui Vermeer care, la un moment dat, s-a ocupat cu negoțul de tablouri.

Cele dintâi știri despre Vermeer, mai importante, datează din 1653 când se căsătorește cu Caterina Bolenes, iar la 29 decembrie a fost primit membru al Breslei Sfântului Luca. Între anii 1662-70, cu scurte întreruperi, a deținut diverse funcții onorifice în cadrul breslei, iar în 1671 devine sindic al acesteia. Din 1671 datează primul său tablou. Nu se știe cine l-a învățat să picteze, nu se știe dacă a călătorit dincolo de granițele țării sale (p. 11). Se presupune că un anume Carel Fabritius l-ar fi inițiat, la rândul său un credincios discipol al lui Rembrandt. Informația s-a păstrat prin versurile tipografului Arnold Bon, care deplângea moartea lui Fabritius (p. 12), dar pomenind și de pictorul olandez, geniul de mai târziu al picturii, între artiștii Nordului european: „De atunci am primit în rândurile noastre acea mare/ făptură a lui Vermeer, care-i duce mai departe faptele vii” (p. 12). Se știe sau se presupune cu multă încredere că marele trio al artei picturii din Delft – Potter, Houckgeest și Fabritius – a jucat un rol important în instruirea lui Jan Vermeer. Marele pictor avea unsprezece copii, căzând pradă extrem de des încercărilor bănești. Ceea ce pare sigur (p. 13) este că Vermeer nu s-a putut plânge de lipsă de considerație, deținând de câteva ori funcții de conducere în cadrul breslei.

Colecționarii apăreau la Delft când te așteptai mai puțin. Nu are rost să ofer nume de mari și rafinați amatori/cunoscători ai artei penelului care, astăzi, cred, sunt doar niște iluștri necunoscuți, dar cu siguranță cunoscuți în muzeele unde și-au donat colecțiile, probabil chiar averea. Chiar dacă artistul analizat în lucrarea prezentă vindea rar și puțin, totuși pânzele lui erau foarte cotate (p. 13). O licitație de tablouri din 1696 la Amsterdam, menționa 21 de pânze de Vermeer. Colecționarul Jakob Abraham Dissius, tipograf din Delft, era fericitul posesor a 19 pânze ale artistului (p. 14). În fața atâtor taine ale unei biografii zgârcite în date și mențiuni artistice, M. Walicki propune o călătorie imaginară în micuțul Delft, consultând istoria orașului și lumina peisajului său (p. 14).

Vermeer o vreme a fost dat uitării, apoi brusc redescoperit. În 1842, într-o primă călătorie în Olanda, lui Thoré-Bürger i-a atras atenția un tablou de Vermeer, *Vedere din De ft*. În timpul următoarei călătorii (1848) cunoaște alte două pânze ale artistului: *Lăptăreasa* și *Strada*. Thoré-Bürger despre arta lui Vermeer: „Ce pictor nemaipomenit! După Rembrandt și Hals, acest Van der Meer (Vermeer – n.m.) este, la urma urmei, unul dintre cei mai de seamă maeștri ai școlii olandeze. Cum s-o fi întâmplat de nu știm nimic despre acest artist, cel puțin egal dacă nu mai mare decât Pieter de Hooch și Metsu?” Este un fel de revelație a unei arte de anvergură și dimensiuni necunoscute (p. 15). Thoré întreprinde o adevărată anchetă, procedeză la numeroase

cercetări, toate cu scopul de a elucida fascinantul mister, de a scoate din negurile uitării figura unui geniu pierdut (idem).

Lebrun, posesorul unei foarte frumoase galerii de tablouri, binecunoscut la Paris, știa unele lucruri despre maestrul uitat: „Acest Van der Meer – spune el în 1792 – pe care istoricii artei nu-l pomenesc, merită o atenție specială. E un mare pictor, care amintește prin manieră de Metsu. Operele lui sunt rare și prețuite în Olanda... Astăzi sunt la fel de scump plătite ca tablourile lui Gabriel Metsu” (idem). Abia după apariția lucrării lui Thoré-Bürger, *Muzeele Olandei* (1858-1860), Charles Blanc introduce o scurtă biografie a artistului în lucrarea sa *Istoria pictorilor*, apărută în 1861 (p. 16).

Într-o cu totul altă atmosferă a apărut și s-a înfiripat atitudinea entuziastă și în același timp dureroasă față de Vermeer a unuia dintre marii săi admiratori, anume Marcel Proust. Artistul olandez reprezintă pentru el o autoritate, prin raportarea la el se definește criteriul de apreciere al moralei umane, el devine hârtia de turnesol care descoperă fără greș iubirile neadevurate (p. 18). De unde această obsesie pentru Vermeer la un scriitor cum e Proust, care invocă atât de rar în opera sa numele maeștrilor din trecut? L-a fermecat desigur puritatea concentrată și subtilă a picturii lui Vermeer, perfecțiunea materiei sale picturale, tehnica intelectuală aproape inaparentă, datorită decantării sale (p. 19-20). Au existat însă alți numeroși critici de artă și renumiți esești care au abordat cu acribie opera lui Vermeer, dar și puținele informații, cât de cât relevante, din biografia sa.

Un spațiu aparte, special, acordă cercetătorul și istoricul polonez unei lucrări de Vermeer, *Femeie cântărind perle*, datată aproximativ 1662-63. Tabloul este construit din straturi de culoare întinse cu economie, a căror transparență și luminozitate adâncesc calitatea specifică, amintind de efectele cerii lucioase. Suprafața tabloului este deosebită de pasta aspră din tabloul *Lăptăreasa*. Femeia care cântărește vrea parcă instinctiv să asigure o deplină nemișcare a trupului ei. Privirea concentrată, deloc veselă, îi rămâne pironită pe cântar. La fel cu alte tablouri de Vermeer din această perioadă, acest tablou conține numeroase aluzii și subînțelesuri care pun pe gânduri. Ce poate să însemne pânza cea mare de pe perete, reprezentând *Judecata din urmă* și constituind un fel de fundal pentru obrazul și brațele femeii? De ce chiar deasupra mesei, în bătaia luminii? Cine este stăpâna perlelor? Huizinga a interpretat tabloul ca o „alegorie a deșertăciunii” (p. 36-37). Tabloul a fost comparat cu lucrarea *Femeie cântărind aur* de Pieter de Hooch. O însemnătate deosebită are în opera lui Vermeer tabloul expus pe perete, în plan secund, *Judecata*... Este cunoscut rolul jucat de „un tabloul în tablou” pentru conținutul de idei al unei opere de artă. Un rol oarecum identic îndeplinesă zugrăvelile de pe ferestrele interioare. Ele au pregătit terenul pentru „tabloul în tablou”, care apare tot mai des în secolul XVI și joacă rolul cel mai important în secolul XVII. La Vermeer, elementele temei „deșertăciune” sunt perlele și judecata din urmă (p. 38-39).

Mulți pictori de mai târziu, istorici și critici de artă, precum mulți admiratori, nu au putut trece nepăsători în fața tensiunii neobișnuite a picturii olandezului, genial în toate, a atmosferei și luminozității sale. Sigur este că Vermeer a rămas pentru toți ceea ce a fost pentru frații Goncourt: „un pictor al dracului de original” și vrednic de admirație (p. 54).

Volumul scris de Michal Walicki conține note explicative de lectură și o listă a ilustrațiilor policrome și alb-negru atașate cercetării sale.



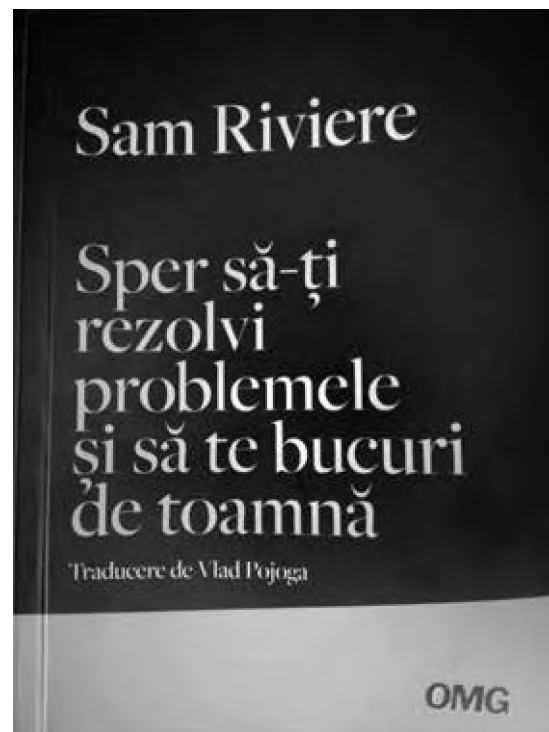
# (Re)lecturi de iarnă. Descoperiri. Sam Riviere.

Ștefan Manasia

În istoria speciei noastre tinere încă, volumul cutiei craniene s-a dublat într-o perioadă foarte scurtă de timp, ajutându-ne să *cucerim social* Terra, dar și să generăm aproape o apocalipsă globală, observă savantul proeminent al biologiei contemporane, Edward O. Wilson. Profesor emerit la Harvard, Wilson a debutat studiind insectele eusociale (furnici, termite etc.), ajungând să scrie tratate care investighează hegemonia speciilor sociale – de la viespe la om. I-am citit *Cucerirea socială a pământului* aproape în stare de levitație, într-atât limpiditatea științifică flirtează aici cu marile teme ale artei/culturii; apoi *Originile creativității umane*, *Sensul existenței umane* și, în fine, *Geneza. Originea profundă a societății* – cărți traduse la Humanitas în ultimii ani – mi-au amplificat fascinația față de spiritul savantului (cine mai vorbește cu naturalețe despre chestiuni ca... mirmicidul?), plasându-mi-l (mental) în proximitatea unor Dominique Lestel, Richard Dawkins, Michel Serres și, bineînțeles, Charles Darwin. Edward O. Wilson ne-a părăsit pe 26 decembrie 2021, la aproape 92 de ani. Avem creierul supra dezvoltat, spune și romancierul Houellebecq, pe scena unui festival literar danez (într-o înregistrare de 50 de minute de vizitat pe Youtube), iar pentru viața reală folosim doar o mică parte din el; ca să nu înnebunim, trebuie să folosim cealaltă parte, uriașă, pentru viețile/identitățile noastre virtuale – de aceea este vital să citim literatură. Dacă tribul avea nevoie de narațiuni religioase, cum am văzut la Wilson, individul se atomizează într-o baie de identități (urmărind serialele lui preferate, re-citind anumiți autori, mergând la teatru și la cinema, practicînd hobby-uri ș.a.m.d.) Probabil că această necesitate de a surmonta cenușiul cotidian, te face într-un decembrie de toamnă-iarnă să revizitezi scrierile lui Wilson, două-trei seriale remarcabile de pe Netflix sau HBO, să vezi un film, să recitești pasaje din romanele care ți-au

„făcut” un 2021 agreabil (dintre autorii români: Bogdan Crețu, Cristian Fulaș, Raluca Nagy și Sebastian Sift) sau un catalog de artă senzațional, *Felix Aftene. Architectures of memory*, cuplat cu inclasabilul eseu *Ștefan Bertalan. Emigrarea interioară* produs de Erwin Kessler (mai vechi, editat minunat la Vellant). Volumele de poezie stau ordonate pe edituri. Parazitează rafturi și policioare, birou și pervaz – într-atât au devenit uzuale. Edituri ca Nemira, Casa de Editură Max Blecher, Charmides, OMG sau Casa de Pariuri Literare au provocat, și în 2021, cititorii făcându-ți imposibilă misiunea de a nu nedreptăți un titlu în dauna altuia la o enumerare rapidă.

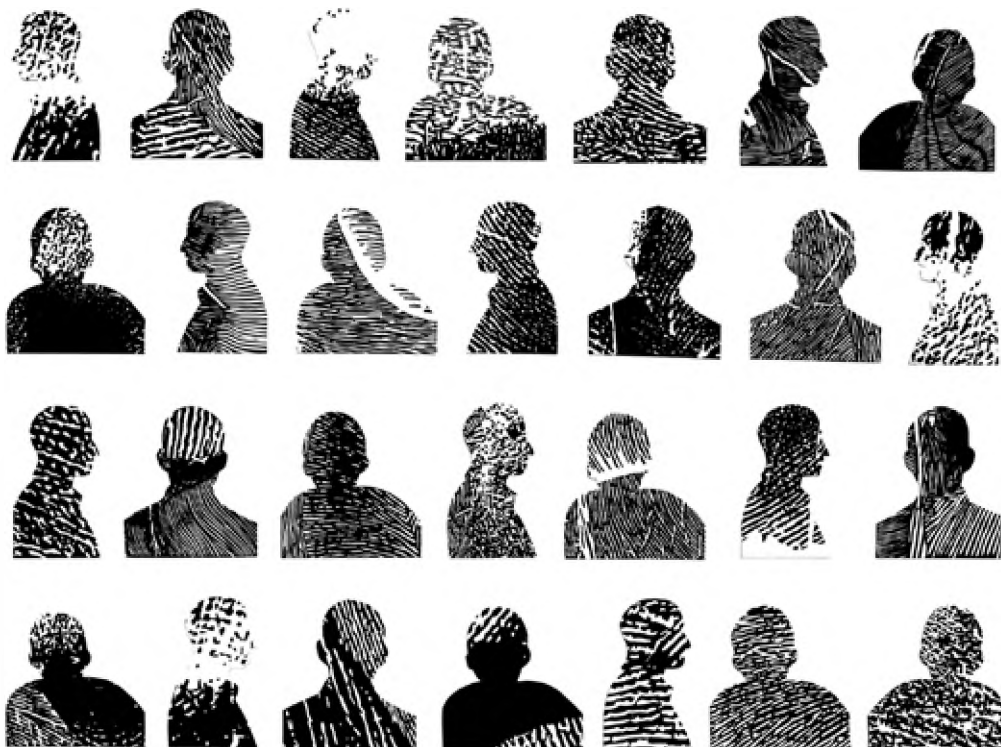
Mi-am propus să scriu câteva rânduri despre Sam Riviere, poetul englez (n.1981) pe care Vlad Pojoga îl traduce în cocheta antologie apărută la OMG (Alba-Iulia, 2021), *Sper să-ți rezolvi problemele și să te bucuri de toamnă*. Scriu despre Sam Riviere pentru că numele are muzicalitate fresh. Scriu despre Riviere pentru că am „investit” în el o lectură de noapte. Scriu despre Riviere pentru că îmi place adesea să decopăr poeți străini apropiați de vîrsta mea (Ilya Kaminsky sau englezul acesta acum). Și, în cele din urmă, scriu despre Riviere pentru că le place tinerilor poeți români (altfel nu-l traducea Vlad Pojoga) și pentru că a dat un titlu memorabil pînă acum, *Kim Kardashian's Marriage* (2015). Titlul ăsta comunică aptitudinea pentru satiră, pentru umor sănătos și te aștepți ca, slalomînd cele 8-9 calupuri de texte selectate de traducător să rămii cu ceva memorabil. Experiența mă învață că poezia contemporană occidentală, ce scriu autorii la 20-30-40, e cam fără relief, oricîtă curiozitate ar injecta în discursuri de însoțire editori, antologatori, critici-publicitari. Rar ai norocul să dai peste ceva cu adevărat original – Frank Bidart, *Miile de tehnologii ale extazului*, traducere de Tiberiu Neacșu la Tracus Arte în urmă cu niște ani, este cu adevărat o excepție.



Riviere scrie ok, fără exces de adverbe și adjective, fără imagini frapante, fără ganglioni de metafore. Are sensibilitate zero și temperatura corporală a unei reptile. Poemele, cele mai multe scurte, selectează & ordonează & imprimă în pagină particule din narațiunea interioară, cotidiană, continuă sau glumițe cărora le-ar trebui urgent steroizi ca să aibă un minim efect literar.

Sam Riviere e un nume muzical și scrie o poezie atinsă de muzicalitate rar spre deloc. Uneori trimite la lucruri care îmi plac/pe care le-am frecventat: mitologia românească RABBIT instaurată de Updike, cinema lui Vincent Gallo (cunoscut, iată, de mai mulți decît ar fi fost igienic), strălucirea transumană a chipurilor din afișele publicitare, din reclamele tv etc. Uneori poemul e format din coliziunea unor replici/observații din cîmpuri/medii diferite – cum făcea acum treizeci de ani Mihai Ignat în ciclul *Klein*. Efectul, aici, e mai mult un rictus decît zîmbetul sau rîsul puternic, ca la un număr de stand-up comedy prea subtil sau nereușit.

„Femeia din reclamă are o privire de cunoscătoare care indică o satisfacție trecută sub tăcere dar complet reală//Și sunt sigur că cineva//Nu ea dar cineva scapă basma curată//Un bărbat s-a prăjit pînă la moarte sub duș//Un ecran inactiv verifică patul ca un hipnotizator//mîncarea thai m-a enerat așa tare că aproape le-am lăsat un review//Și m-am gîndit la prietenul meu ciudat care colecționa figurine cu schelete naziste înarmate care stăteau pe munți de crani//Chiar dacă n-am înțeles niciodată ce voia să demonstreze cu ele//Bănuiesc că tenisul mă face mereu să mă gîndesc la sex//N-am mai găsit Palatul lacrimilor a doua oară//Și am fost mult prea timid să-ntreb//În caz de și mai multe vești triste//Te rog trimite nuduri”. Am citat integral *Crăciun la Berlin*, ultimul și cel mai bun poem din antologie. Chiar dacă pe mine Sam Riviere nu m-a convins – citeam piruetele unui comentator din *The Guardian* care se chinuia fără succes să-l facă interesant – e important pentru cititorul autohton să cunoască volume/antologii semnificative pentru ce se scrie în lume la ora asta. Micile edituri de poezie au un rol salutar, poate chiar mai important decît al coloșilor editoriali specializați în traduceri de proză. Dacă Sam Riviere, cu micul lui narcisism ironic, e un poet căruia să-I dedici câteva ore de lectură, Frank Bidart e un zeu care abia așteaptă să fie celebrat și recitat.



Lukasz Cywicki (Polonia)

Memoria timpului I (2019), linogravură, colaj, 42 x 60 cm

# Recenzorul, geamul și vitraliul

Mircea Moț

Când recentul volum al Mariei Monica Stoica, *Paradigme literare* (Cluj-Napoca, Limes, 2021) este recomandat călduros tocmai de Catinca Agache, este imposibil să nu-i rezervi zăbava lecturii, pentru a savura „rafinamentul și eleganța discursului literar”, dar și „arta de a surprinde esențele tari ale textelor analizate”, despre care pomenește autoarea prefetei.

Într-un text având valoarea unui adevărat program, „eleganța discursului critic” (dar și modernitatea acestuia) se dezvăluie cât se poate de convingător: „Criticul literar Alex Ștefănescu, necruțător inamic al diletantismului de pe piața de literatură contemporană, făcea la un moment dat un apel la realismul și obiectivitatea de analiză a produsului cultural numit carte, opunând vitraliul geamului. Cunoscutul critic acuza facilitatea demersului analitic al acelor care, prezentând o carte, se pierd în elogii, motivul generozității regăsindu-se în privilegierea «vitraliului» care captează lumina și augmentează vibrația cromatică, la mijloc se aflându-se (sic!) mai degrabă orgoliul autorului, căruia recenzorul nu i-a putut refuza o favoare”.

Aruncând o privire, prin amintitul geam, spre „piața de literatură contemporană” (cartea nu se ocupă de piața de literatură veche sau de piața de literatură pașoptistă, așadar) pentru a vedea care este starea „produsului cultural numit carte”, autoarea constată cu adâncă mâhnire starea de lucruri „de la noi din țară”: „constatăm că la noi în țară se publică masiv, dorința de a dobândi gloria antumă luând-o înaintea canoanelor instituite”. A o lua înaintea canoanelor, probabil printr-o depășire neregulamentară, este primejdios de-a dreptul. Autoarea dă sfaturi, îndrumând atent lectura critică, dar altceva surprinde. Vorbind despre piața de carte și despre produsul cultural numit carte, autoarea aruncă în joc *recenzorul*, căruia i se acordă de altfel o atenție cu totul aparte, tocmai acel *recenzor* care nu-i poate refuza o favoare scriitorului. După o asemenea afirmație, cititorul rămâne, pe bună dreptate, convins că autoarea volumului are în vedere un binevenit recensământ al produsului cultural numit carte. Fiindcă în DEX *recenzorul* este definit ca o „persoană care participă la lucrările unui recensământ”. Dar după primele pagini, același cititor își dă seama că autoarea l-a indus în eroare, fiind de fapt vorba de *recenzent*, după amintitul dicționar „autor al unei recenzii”, „persoană care face o recenzie”.

În treacăt fie spus, autoarea acordă prea puțină importanță dicționarului: scrie „oxymoron”, care în DEX apare „oximoron”, e drept că provine din fr. „oxymoron”. Dar asta este cu totul altceva!

Volumul are cinci secțiuni (I. Lirice; II. Proze; III. Epistolare.; IV. Restituiri; V. Articole eseuri), dar suntem interesați în mod deosebit de acele texte în care, „fără a pretinde obiectivitate absolută și realismul sagace al privirii critice prin geamul strălucitor”, autoarea încearcă să treacă în revistă, după propria mărturisire, „câteva dintre cărțile promovate în zona de centru a țării”, gest considerat „un act recuperator”.

Autoarea are în atenție cărți de poezie și de proză și săvârșește într-adevăr, cu mult elan, un impresionant act recuperator.

Recenzorul devenit recenzent scrie despre poeta Mihaela Aionesei, al cărei volum de debut „marca un destin aparte al poetei”, la care contribuie „poezia de esență ontologică”, „exprimarea metaforic alegorică” sau „orchestrarea trăirilor covârșitor existențiale, grevate de iminența tragicului sau de co-existența cu tragicul”. În volumul *Albatrosul cu aripi de sare*, recenzenta (de data aceasta) descoperă nebanuite profunzimi, pe care le comunică sedusă de propriul discurs: „Pentru Mihaela Aionesei poezia este formă de mântuire; o semantică metaforic-alegorizantă susține discursul poetic în care lupta sinelui cu sinele abisal este redată prin dedublări ale eului liric, de poet-femeie, poet-om, cu treceri prin stratul metamorfozării în piatră, pasăre cu aripi de sare, inimă îmbrățișând lumea nevăzută a îngerilor etc.”. Își poate dori mai mult poeta?

Precum eroul din vechime, fericit că a avut parte de un artist care să-i consemneze faptele, un poet precum Ion Ciurea poate fi și el fericit că a avut șansa unui recenzent (nu recenzor) pe măsura profunzimii și a valorii sale. „Spiritul reflexiv al poetului, scrie Maria Monica Stoica, referindu-se la volumul *Veșnicia trecerii* (Editura Eurocarpatica, Sfântu-Gheorghe, 2006), dezvoltă o problematică amplă, a meditației lirice precumpănitor filosofice, ancorând frământările eului în contextul atât de controversatului mileniu trei al omenirii”. Autoarea nu are nicio ezitare, Ion Ciurea este fără îndoială un poet-filosof: „Mijloacele analitice ale poetului-filosof îi permit să dezvolte antinomia etern-efemer, cea care pune sub semnul relativității lumea planetară însăși, amenințată de comete, asteroizi și meteoriți care se-ndreaptă spre ea, putând-o nimici”.

Maria Monica Stoica își continuă demersul recuperator scriind despre poete. Ochiul vigilent al autoarei descoperă poezia tocmai în „acorduri de muzică folk”. Și dacă tot a descoperit acolo poezia, distinsa autoare simte că trebuie să o și definească: „poezia este o formă genuină și inextricabilă de încărcătură afectivă, fior mistic intrând în vibrație cu sufletul care transmite cântecul indicibil al inimii”. Fără a se neglija „conținutul” și „forma”, asupra cărora se insistă în mod deosebit: poezia este „o creație pe deplin poemătică pe deplin articulată în formă și conținut”, care „are nevoie de stăpânirea exactă a mijloacelor poetice, în speță a acelor mijloace artistice și modalități prozodice care dau fluiditate construcției literare”. De aici plecând, autoarea o prezintă pe poeta Corina Nica la adevărata ei valoare: „În profunzimea fiecărui poem Corina Nica reflectă sentimente frumoase, durabile și adevărate, fiind cât se poate de omești”. Am zis!

Conținutul și forma sunt aruncate în joc și atunci când este prezentat Ionel Simota (*Iubire și redemptiune la un poet angelic*). Autoarea citește „poemele simotiene” (ale lui Simota!), mărturisind revelația frumosului și a întâlnirii cu



Ewelina Kolakowska (Polonia) *Fixarea corpului 4* (2016) intaglio, 31,5 x 35 cm

inefabilul. Cu observații severe legate de conținut și formă: „Poemele simotiene au o încărcătură estetică bogată; sunt moderne prin formă și ușor desuete prin conținut, definind specificitatea unei arte poetice inconfundabile”. Chiar așa!

Uneori autoarea prezintă pe scurt, ușor narativ, ceea ce ar ține de „conținutul” (termen ce-i place) unui poem din volumul Anthoniei Amatti, *Lungul drum al vieții către viață*, publicat la Editura Ex Libris din Brăila. Textul „critic” nu are nevoie de comentariu: „Dincolo de obligațiile unei biografii obișnuite, artistul se simte responsabil cu transmiterea moștenirii spirituale, apanaj al sensibilității creatoare, împărțind-o celorlalți”. Distinsa autoare este consecventă, revenind la *conținutul și forma* care îi sar în ajutor, precum personajele adjuvante din basm: „Construcția volumului este în concordanță cu o anumită formație clasică a autoarei care cultivă rigoarea compozițională punând în acord forma și conținutul artistic al volumului”.

Cu același avânt „recuperator” scrie Maria Monica Stoica și despre cărțile de proză. Un roman al lui Ioan Olivi Niculiciu, *Drum spre sanctuar*, este „o carte care transmite cititorului încrederea în cultură și literatură”. Cum autorul este „înzestrat cu un bagaj substanțial de lecturi literare și filosofice”, cartea sa nu poate fi decât „un substanțial roman de idei”, roman care, desigur, „își merită înscrierea în paradigma literaturii contemporane”. Prozatoarea Florentina Teacă scrie „o poveste cu valoare arhetipală”, în egală măsură cartea reținând atenția prin „respectul față de valorile pene: istorie, limbă, cultură și civilizație românească”, în timp ce un roman al Catincai Agache „ne ridică din agora vieții cotidiene și ne propune un nivel de elevație intelectuală și spirituală care ajută la reconsiderarea valorilor umaniste, prin recursul benefic la cultură și la marea literatură”.

Cu toate că primele două secțiuni ale volumului susțin, după cum s-a văzut, specificul demersului critic al autoarei, un articol precum *Eugen Lovinescu sau despre tribulațiile artistului* nu poate să nu ne trezească interesul. (În articol, criticul este numit Eugen Lovinescu, E. Lovinescu sau Lovinescu!) Autoarea scrie despre criticul „care a năzuit să facă din critica literară, demersul situat la granița dintre știință și artă, un act de creație artistică, revoluționând pentru acel timp disciplina în speță”. Concluzia este demnă de reținut: „Multiplele ipostaze ale personalității lui E. Lovinescu, criticul literar și scriitorul care și-a subordonat creația unei îndelungi operații de șlefuire, reprezintă o sursă vie de interes pentru literatura română”.



# Lecțiile falsificatorilor de artă (I)

Emilia Cernăianu

În „The Art of Forgery” de Noah Charney, una dintre zecile de cărți care tratează acest subiect, autorul este surprins de cât de puțin le pasă oamenilor când le este dezvăluit un fals, oferindu-ne exemplul muzeului Metropolitan din New York care, aflând că un pocal renascențist al lui Benvenuto Cellini este de fapt produsul unui iscusit falsificator, a comentat simplu: „amuzant”. Motto-ul cu care Frank Arnau își deschide cartea „Arta falsificatorilor – falsificatorii artei” ne stârnește un zâmbet sarcastic: „Potrivit investigațiilor conștiințioase ale specialiștilor în ale artei, Corot a creat aproximativ 3000 de opere. Dintre acestea, numai în SUA se află peste 5000 ...”.

Falsurile operelor de artă sunt la fel de vechi precum arta însăși. De-a lungul vremii, orice lucru de valoare a fost copiat și multiplicat. Până și în mormintele faraonilor egipteni s-au descoperit falsuri. Se spunea despre pictorul Greciei antice Apelles din Kos că, în marea lui generozitate, a semnat cu propriul nume lucrări de-ale lui Protogenes pentru a-l ajuta să le vândă mai bine. Aceeași poveste este pusă și pe seama lui Phidias care și-ar fi pus numele pe o statuie făcută de elevul său Agoracritus. Acest tip de poveste s-a perpetuat de-a lungul timpului, însă nu pentru a scoate în evidență falsul ci generozitatea marilor maeștri și așa se explică frecvența cu care ea apare în mai toate biografiile marilor artiști. Camille Corot (acel Corot de care vorbește Frank Arnau în motto-ul cărții sale) semna cu numele lui lucrările unor colegi de breaslă ca să-i ajute să și le vândă mai repede. Artiști din Roma antică au produs pe scară largă copii după sculpturile grecești, dar nimeni nu le socotea falsuri ci mai curând erau acte de admirație și respect pentru arta greacă. Nu se punea preț pe autori, aceștia fiind considerați doar simpli meșteri, egali în importanță cu toți ceilalți care produceau bunuri pentru cetate. Dar nu numai generozitatea îi împingea pe artiști să falsifice obiecte cerute de piață. Pliniu cel Bătrân a consemnat povestea artistului Calamis, din Roma antică, care excela în executarea unor obiecte de bronz bogat ornamentate, dar nu avea renumele artistului Zenodorus, așa că a copiat fidel două cupe de argint și le-a pus în vânzare în numele acestuia „pentru a le crește valoarea”. Horațiu spunea că: „Un om aflat în dificultate este capabil de o mie de tertipuri pentru a obține ceea ce vrea. El va căuta sute de scurtături și de șiretlicuri pentru a-și atinge scopul.” În cazul falsificatorilor nu este vorba numai despre nevoia de bani ci, într-o mai mare măsură este nevoia de a suplini lipsa gloriei, de a ostoi o vanitate mistuitoare, specifică creatorilor.

Contrafacerea necesită o bună doză de efort și încă una de pricepere, prin urmare are și ea meritul și prețul ei. Cam așa s-ar putea explica reacția blândă a Cardinalului Riario când a descoperit falsul lui Michelangelo Buonarroti. Se întâmplă în 1496, pe când Michelangelo avea 20 de ani și după turbulențele aduse de Savonarola rămăsese și fără patron și fără comenzi iar

lucrurile păreau că nu se vor îmbunătăți prea curând. Lucra la două statui de mici dimensiuni, *Sfântul Ioan Botezătorul* și un *Cupidon Dormind* când, conform poveștii spuse de Ascanio Condivi (*Michelagnolo Buonarroti* publicată în 1553), Lorenzo Pierfrancesco (un nepot de-al lui Lorenzo Magnificul) i-ar fi spus: „aranjează-l să pară că a stat îngropat în pământ pentru mai multă vreme și pe urmă vinde-l la Roma ca statuie antică.” Michelangelo a stropit-o cu acid, a îngropat-o și a lăsat-o să se învechească un pic, după care, prin negustorul Baldassare del Milanese, a vândut-o Cardinalului Raffaele Riario de la Roma. Destul de rapid Cardinalul și-a dat seama că e o păcăleală dar a fost impresionat de calitatea sculpturii și l-a chemat pe Michelangelo la Roma. Acest episod i-a sporit semnificativ faima de mare artist.

De prin secolul al XIV-lea, statuile greco-romane sau etrusce găsite întâmplător prin peninsula Italică, au început să fie privite prin prisma revalorizării culturii antice, umaniștii Renașterii italiene fiind primii care le-au așezat într-o lumină nouă. Familiile bogate și-au însușit antichitățile, le-au adunat în colecții și au cerut meșteșugarilor să producă obiecte noi care să le imite pe cele vechi. Valoarea lor a crescut pe măsura cererii iar artiștii au înțeles că trebuie să-și marcheze cumva producțiile proprii pentru a le distinge de cele antice sau de copiile acestora și au început să și le semneze. În următorul secol s-a intensificat cererea pentru obiecte de artă crescând și producția de falsuri. Iată o povestioară despre felul în care Andrea del Sarto a pictat la comandă un „Rafael”, conform relatărilor lui Giorgio Vasari: Ducele de Mantua, aflat în casa Medici din Florența, a cerut un tablou pictat de Rafael, înfățișându-l pe Papa Leon al X-lea. Proprietarul, Ottaviano de Medici, nu putea să-l refuze dar nici nu voia să lipsească Florența de o operă de artă atât de valoroasă, așa că l-a rugat pe Andrea del Sarto să-i facă o copie. În linii mari povestea este adevărată, doar asupra amănunțurilor Vasari s-a cam înșelat: în 1524, Pietro Aretino și nu Ducele de Mantua (care de fapt era numai conte la acea dată) l-a vizitat pe Ottaviano de Medici și nu a fost o simplă admirație, ci o cerere în toată regula, așa cum obișnuia să facă Aretino. Acum, tabloul pictat de Andrea del Sarto poate fi văzut în Muzeul Capodimonte din Neapole, iar originalul lui Rafael în Galeria Uffizi din Florența. Așadar, falsificarea poate fi și o virtute, folosită cu succes pentru a ieși dintr-un impas. De altfel, cea mai răspândită metodă de învățare era copierea, practică păstrată până în zilele noastre, căreia nu-i este negată contribuția în deprinderea anumitor tehnici. Dar multe asemenea copii, executate exclusiv în scop didactic, au fost ori eronat atribuite marilor maeștri ori, cu rea intenție, au fost semnate cu numele acestora. În cel de-al doilea caz au devenit falsuri.

Dar ce facem cu pastșa? Este ajustarea o falsificare? Autenticul și falsul nu au avut

dintotdeauna conotațiile de acum. Ba mai mult (sau mai rău!), moștenitorii sau noii proprietari se simțeau îndreptățiți să aducă îmbunătățiri operelor de artă și comandau tot felul de ajustări pe gustul lor. Ca în cazul lui Maximilian I, Elector de Bavaria, care a ordonat ca voleurile altarului Paumgartner, un triptic comandat de familia Paumgartner din Nuremberg pictorului Albrecht Dürer, în jurul anului 1500, și cumpărat de Elector în 1616, să fie repictate, însărcinându-l pe Johann Georg Fischer să înlocuiască fondul neutru (probabil că i se părea prea simplu sau prea gol) cu figuri dintr-o altă operă a lui Dürer, respectiv din gravura „Cavalerul, Moartea și Diavolul”. Abia la restaurarea din 1903, aceste figuri au fost înlăturate. Se pune întrebarea: ce fel de fals este acesta? Este cumva o pastșă? Iată un alt exemplu care intră în această categorie: *Diana Versailles*, probabil o copie romană după un bronz grecesc din secolele I sau II î. Cr., descoperită undeva pe lângă Roma, este o sculptură doar pe jumătate antică. Ea a fost însușită de papa Paul al IV-lea și apoi dăruită Regelui Henric al II-lea al Franței, în 1556, nu înainte de a-i adăuga și o căprioară. Numai *Diana* sigură este o statuie antică, căprioara este un ornament adăugat în secolul al XVI-lea.

În februarie 1506, pe când se afla la Veneția, Albrecht Dürer îi scria prietenului său, Willibald Pirckheimer, că are mulți dușmani care-i copiază lucrările, cel mai probabil referindu-se la Marcantonio Raimondi, un bine-cunoscut gravor italian. Multiplicarea a fost benefică pentru operele de artă pentru că a permis răspândirea și facilitarea cunoașterii acestora de către un public mai larg, deci nu multiplicarea era problema ci faptul că Marcantonio a aplicat pe copii monograma lui Dürer (AD), lucru care l-a determinat pe artist să se plângă Dogelui Veneției. Cum copierea era un meșteșug apreciat, Dürer a obținut protecție numai pentru monogramă și numai pe teritoriul Veneției, fără nicio restricție asupra cantității de lucrări multiplicare. Abia legile emise în jurul Revoluției franceze, în 1791 și 1793, au recunoscut autorilor deplina proprietate a operelor lor, cu dreptul de participare la câștigurile provenite din eventuale expoziții, replici și reproduceri. Totuși, anul 1506 rămâne în istorie ca un moment de referință pentru ceea ce numim astăzi „proprietate intelectuală”. Odată cu procesul câștigat de Dürer s-a creat precedentul iar semnăturile artiștilor puteau fi protejate împotriva imitării „semnate”. Marcantonio a copiat și a multiplicat, cu tot cu monograma lui Dürer, sute de lucrări, plus alte sute de lucrări ale altor artiști, rămânând în istoria artei drept unul dintre cei mai productivi multiplicatori. El și echipa lui aveau de desenat, uneori de redus la scară, de gravat suportul de lemn sau de metal și abia după o serie de operații manuale complicate se trecea la multiplicarea propriu-zisă. Se mai poate vorbi de falsuri în acest caz? Unii îl consideră pe Marcantonio valoros pentru „rara sa capacitate de a elucida, de a înțelege și de a transpune stilul și spiritul artiștilor, în copiile sale.”

Apogeul reproducerii după Dürer a fost atins la finalul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea când originalele erau atât de căutate încât oferta era departe de a satisface cererea. Falsificatorii au înțeles imediat oportunitatea și au fabricat întregii serii Dürer. Spre sfârșitul secolului al XVI-lea, Leopold Wilhelm de Austria a fost înșelat cu 68 de lucrări presupuse a fi ale lui Dürer. Cum s-a întâmplat? Cu ajutorul

lui Hans Hoffmann, un artist german considerat cel mai priceput falsificator de Dürer. Desenele, acuarelele și picturile în ulei ale lui Hoffmann erau atât de bine apreciate încât Rudolf al II-lea l-a chemat la Praga, în 1584, l-a găzduit un timp și i-a comandat câteva lucrări. Așa a avut acces la colecția de gravuri de Dürer și nu s-a sfîit să profite de o asemenea ocazie pentru a copia direct de la sursă. Cea mai celebră copie este pictura „Iepure de câmp” (după o acuarelă a lui Dürer care se află la Muzeul Albertina din Viena) și pe care i-a vândut-o lui Leopold de Austria. Multă vreme pictura în ulei a fost considerată o operă a lui Dürer și numai cercetările recente au relevat faptul că ar trebui atribuită lui Hoffmann și nu lui Dürer. În aceeași perioadă, Maximilian I (1596 - 1652), primul Elector de Bavaria, îl considera pe Dürer idealul de artist german și, pentru că nu putea obține niciun original, le-a comandat pictorilor săi de curte să execute câteva copii. Nu se mai știe cum, de-a lungul secolelor, aceste copii au fost luate drept originale. Multe au fost realizate doar în scop didactic, ca o cerință a bunei educații artistice, fără a adăuga și monograma lui Dürer, dar acestea au fost transformate în falsuri doar prin simpla adăugare a monogramei lui. Experții pot vedea destul de ușor diferența, atât din stilul liniilor lui Dürer cât și după tipul hârtiei folosite. Un caz ilar este cel al pictorului napolitan Luca Giordano care, acuzat fiind, prin 1650, de Curtea Regală din Neapole că ar fi falsificat picturi de Dürer, a pledat pentru nevinovăție arătând că și-a pus propria semnătură într-un colț ascuns din spatele picturii, deci nu a falsificat, și astfel Curtea l-a achitat. Așadar, semnat fiind de *falsificator*, cu propriul lui nume, face ca falsul să rămână doar o simplă copie? Cum am judeca astăzi această situație?

Cea mai ofensatoare copie după Dürer este un autoportret, cel în haină de blană, cu capul încadrat de părul lung și cârlionțat, pe care acum îl putem vedea în casa memorială din Nürnberg. Încă din sec al XVI-lea pictura era în posesia municipalității din Nürnberg, dar în 1799 pictorul Abraham Wolfgang Kűfner a reușit să pună mâna pe original și nici acum nu s-a elucidat în ce împrejurări s-a putut întâmpla așa ceva. A feliat panoul de lemn pe grosime obținând un panou nou, a pictat o copie perfect identică, a returnat copia și a păstrat originalul. Grosimea redusă a panoului nu a atras atenția nimănui pentru că era mascată de ramă. De data asta și norocul a stat de partea falsificatorului. Orașul Nürnberg s-a văzut amenințat de ecourile Revoluției franceze și și-a ascuns comorile dar a făcut-o în mare grabă producând mai multe confuzii. După câțiva ani, Kűfner a vândut originalul unui negustor de artă, mizând pe o poveste care nu mai putea

fi verificată. Tabloul apare într-o serie de tranzacții de la un negustor la altul pentru ca să pozească, în cele din urmă, într-o colecție din München. Destul de repede cei din Nürnberg au aflat și au început să-și cerceteze propriul tablou descoperind că de fapt ei sunt posesorii falsului. Fiind vorba de o vânzare legală colecția din München a păstrat originalul (acum în Old Pinakothek) iar Primăria din Nürnberg a plasat copia în casa lui Dürer.

Se pare că întotdeauna faima este urmată de imitație. Imediat după moartea lui Rembrandt au început să apară picturi atribuite lui, cu sau fără semnătura acestuia. Orice semăna cu stilul lui Rembrandt îi era atribuit iar numele reale erau răzuite și înlocuite cu semnătura lui. Este amuzantă evoluția cifrelor: între 1800 și 1850 vama din New York a înregistrat 9.482 de *rembranzi* importați din Europa; în 1860, în America și Europa erau aproximativ 15.000 de picturi atribuite marelui maestru; spre sfârșitul secolului al XIX-lea experții au făcut efortul de a analiza un număr mare de lucrări și au validat în jur de 1.000; istoricul de artă care s-a specializat în opera lui Rembrandt, Wilhelm Valentiner, a redus acest număr la 690; Abraham Bredius, un alt istoric de artă, în urma unor cercetări anevoioase, a mai redus numărul la 639, în 1935; profesorul Horst Gerson a continuat asanarea și a ajuns la 419 picturi autentificate în 1968. Dintre acestea, un grup de cercetători reuniți în *Rembrandt Research Project* au respins autenticitatea a peste 100 de picturi reușind să declanșeze un scandal de proporții. Rapoartele lor au atacat autenticitatea unor picturi aflate în colecții foarte mari, ba chiar au afirmat că unele muzee dețin mai multe falsuri decât lucrări autentice. Bineînțeles că reacțiile adverse izvorau din nevoia de a proteja investițiile, reputația și mândria mai mult decât soliditatea istoriei artei. Acum sunt recunoscute circa 300 de picturi autentice dar fără un consens absolut.

Mai puțin cunoscute, dar nu mai puțin spectaculoase sunt falsurile în sculptură. Deși a trăit numai 38 de ani (1380 - 1868), povestea lui Giovanni Bastianini este remarcabilă pentru că ar fi rămas un veșnic anonim dacă nu și-ar fi legat numele de primul caz de falsificare făcut public la scară mare. Cineva l-a numit „cel mai mare sculptor renașcentist italian care a trăit în secolul al XIX-lea” iar printre experții artei renașcentiste numele lui încă mai reprezintă un motiv de teamă și atenție sporită. Pe când avea 18 ani, adică în anul 1848, un negustor de antichități pe nume Freppa a remarcat ușurința cu care Bastianini producea sculpturi renașcentiste și i-a propus să lucreze exclusiv pentru el. Afacerea, fiind foarte avantajoasă din punct de

vedere financiar, a mers peste 15 ani, timp în care Bastianini, în mod cinstit a produs pentru Freppa tot ce acesta i-a cerut. Una din aceste „producții” a fost un bust din teracotă care-l înfățișa pe poetul Girolamo Benivieni. *Bustul Benivieni*, așa cum este denumit, este un portret în mărime naturală, realizat într-o manieră realistă, cu fiecare venă și rid reproduse exact. Poetul are ochii ridicați iar pe umeri poartă o mantie inscripționată *HIERMUS BENIVIENI*. Totul ar fi mers înainte, fără ca cineva să fi aflat vreodată adevărul, dacă nu ar fi intervenit hazardul. Pur întâmplător, Bastianini a aflat că pe lucrarea făcută de el, pe care primise 300 de lire, Freppa încasase 13.600 de franci (în jurul anului 1860 lirele italiene și francii francezi aveau aproape aceeași valoare). Ba mai mult, când a aflat că *Bustul Benivieni* a fost expus cu mare pompă la Luvru, alături de sculpturile lui Michelangelo, pur și simplu a explodat de furie. Muzeul Luvru achiziționase lucrarea lui și o luase drept sculptură autentic renașcentistă, lăsându-l și fără banii și fără faima pe care le merita!! Presa a preluat povestea și i-a dat proporțiile cuvenite, iar falsificatorul părea să aibă o vină mai mică decât *connaissanceur*-ii. Este bizară atitudinea lui Giovanni Costa, un mare amator de artă care a declarat că sculptura are o certă valoare artistică și se bucură că „maestrul” mai este încă în viață. Ce-i drept, lucrărilor lui nu li se pot nega valoarea artistică ci numai autenticitatea. Lucrările lui Bastianini, în manieră renașcentistă, dar semnalate corect ca fiind realizate în secolul al XIX-lea, se pot vedea astăzi în Muzeul Victoria & Albert din Londra, Muzeul Jacquemart-André din Paris, Galeria Națională din Washington și Galeria de Artă Modernă din Florența.

Pe urmele lui a călcat Alceo Dossena (1878 - 1937), un alt sculptor italian plin de talent și bine „pus în valoare” de negustorii de artă. Nu că n-ar fi știut ce face, dar fără ajutorul intermediarilor nu ar fi ajuns atât de departe. Încă de la începutul carierei sale a demonstrat că poate realiza opere în manieră antică, indiferent de epocă, subiect sau tehnică. Lucrări de-ale lui, antice, medievale sau renașcentiste au fost vândute în toată lumea, lucru de care și-a dat seama destul de târziu, după 1925 când (ce clișeu!) a constatat că a primit sume de zeci de ori mai mici decât cele vehiculate pe piața de artă. Lovit drept în moalele capului i-a dat în judecată pe proprii lui intermediari spunând că nu avea habar ce făceau aceștia cu operele lui. A avut totuși noroc și nu a fost condamnat, dar a murit la Roma, sărac și anonim, doisprezece ani mai târziu. ■



Eugen Dornescu (România)

*Triptic* (2021), colografie, colaj



## Calea suferinței. Despre penitență, rezistență și sacrificiu

ale anului trecut evocă în vocabularul artelor vizuale dramaticul episod al istoriei recente.

Asumat în calitate de curatori de Ofelia Huțul și Maria Boz, proiectul *Calea suferinței* reprezintă un omagiu adus victimelor Holocaustului. Transpus în limbajul imaginilor, evenimentul din capitala Moldovei a reunit în trei spații de expunere importante (Muzeul Municipal „Regina Maria”, Galeria „Dan Hatmanu”, Sinagoga Merarilor) circa 220 de artiști din 13 țări, propunând o întreită miză: comemorativă, artistică și educativă.

Concepută ca un necesar „arc peste timp”, expoziția s-a dorit a fi o contrapondere simbolică la amnezia generalizată care ne face uneori neatenți sau indiferenți față de marile traume ale trecutului. Asemenea lui Francisco Goya altădată, artiștii atrag atenția asupra momentelor insurmontabile de cumpănă și conflict, când „somnia rațiunii” poate naște monștri. Sunt de evitat, așadar, situațiile în care „teroarea istoriei” resimțită în plan comunitar îmbracă formele extreme ale discriminării, violenței și morții. Proiectul este, totodată, și o invitație de a privi cu empatie, cu înțelegere „afectivă”, la suferința celuilalt, căutând să ne transpunem, pe cât posibil, „în pielea”, firea și în sufletul acestuia.

Care ar fi liniile de forță ale expoziției? Evoc, doar schițat și selectiv, lucrări excelent situate în câmpul problematic delimitat de organizatori... Tabloul lui Horia Gherghina, înfățișând un peisaj crepuscular, apocaliptic, aducând în prim-plan figura încrunțat-amenințătoare a lui Hitler, deasupra căreia se ridică o zvastică incandescentă, susținând corpul incendiat al unui prizonier. Eugen Dornescu schițează ipostaze ale



Krzysztof Marek Bak (Polonia)

*Locuiesc lângă Auschwitz II* (2019), artă digitală, 50 x 70 cm, Op. 1546

omului revoltat, căutând să se descătușeze din strânsorile opresiunii psihice, fricii și prejudecăților. Aurel Bica-Denuța pictează chipurile deformate de suferință ale prizonierilor unui lagăr. Bogdan-Dumitru Enache surprinde moartea unui deținut ce încerca să treacă dincolo de sârma ghimpată, spre lumea libertăților interzise. Maria Mănuță alcătuieste un tablou cu chipuri de copii, victime inocente ale războiului, în ochii cărora se citește atât tristețea, cât și spaima necunoscutului. Viorica Toporaș pictează un vultur negru, planând amenințător deasupra unui peisaj idilic, alb, imaculat, metaforă vizuală a păcii și armoniei pe cale a fi tulburate. Virgiliu Parghel alege tot negrul pentru a simboliza Neantul, dar și regretul, tristețea sau doliul.

Organizată la inițiativa d-lui Lucian Nastasă-Kovács, directorul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, expoziția Holocaust a făcut obiectul unei itineranțe simbolice, plecând din Cluj, inima Ardealului, spre Institutul Cultural Român din Budapesta (condus de Simona Tănăsescu), pentru a ajunge ulterior la Chișinău, în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei (aflat în grija pictorului Tudor Zbârnea). Cel mai recent popas – Muzeul de Artă din cadrul Palatului ieșean al Culturii, beneficiind de susținerea necondiționată a d-nei Lăcrămioara Stratulat, managerul Complexului Muzeal, și de implicarea artistului Mihail Voicu - muzeograf în cadrul instituției.

Curatoriat de graficianul Ovidiu Petca (cunoscut și ca artizan al *Tribuna Graphic*,



Fernando Santiago (Puerto Rico)

*Ultimul rămas bun* (2019), intaglio, 33 x 53,5 cm



salon devenit notoriu la scară internațională), proiectul invită la reflecție și, eventual, la empatie cu suferința celuilalt. Ura și intoleranța față de aproapele nostru și-au dovedit deja potențialul distructiv. Ghetourile separatiste, lagărele de concentrare, trenurile morții, camerele de gazare au fost instituții moderne „inventate” pentru a justifica crimele colective, dorința morbidă de anihilare a diferitului, perceput în mod propagandistic drept întru chipare a răului. Într-un context istoric favorabil proliferării extremismelor de tot felul, uitarea sau ignorarea traumelor trecutului nu par soluții cu adevărat eficiente. Asumarea, problematizarea, evocarea – discursivă ori în limbaj artistic – pot fi pandantul amneziei vinovate și a indiferenței. Întâmplător sau nu, vernisajul din capitala Moldovei a coincis cu împlinirea a 80 de ani de la evenimentul de tristă amintire al Pogromului de la Iași...

În selecția propusă de Ovidiu Petca, 20 de artiști din mai multe țări aduc în atenție teme grave ale fricii, terorii și războiului. Realizate în tehnici diferite (xilografură, linografură, aquaforte, mezzotintă, artă digitală), lucrările în alb-negru sunt deopotrivă sugestive și expresive. Omul redus la condiția de simplu număr, garduri din sârmă ghimpată, morminte depersonalizate (Krzysztof Marek Bak), figuri și corpuri contorsionate (Ewelina Kolakowska), insul care își păstrează amprenta inconfundabilă, în ciuda încercărilor de uniformizare (Lukacz Cywicki – toți trei din Polonia), figuri translucide (Antonio Canau - Portugalia), înscrisuri pe ziduri întunecate, tuneluri amplificând senzația de gol (Basil Colin Frank - Israel), fragmente din jurnalul sentimental de familie (Vlado Goreski - Macedonia), monștrii ascunși în temnițele trecutului (Victor Manuel Hernández Castillo - Mexic), cărți în flăcări, ruine dezolante, legături și corespondențe între entități disparate (Masaaki Ohya, Michiko Hoshino - Japonia), forme contrastante (Ann-Kristin Källström - Suedia), sinagoga și biserica personificate (Bert Menco), îngeri ai morții (Herman Noordermeer - ambii din Olanda), oameni-ținte vii la Auschwitz (Giancarlo Pozzi - Italia), îmbrățișări încărcate de dramatism (Agustin Rolando Rojas - Canada), execuții și separări definitive (Fernando Santiago - Puerto Rico), imagini ale rușinii (Marco Trentin - Italia), simboluri și vestigii iudaice (Antal Vásárhelyi - Ungaria). Excelent realizate artistic, lucrările celor trei români prezenți în expoziție surprind, fiecare, aspecte ale ethosului și imaginarului carceral: omul redus la un cod de bare (Adrian Lis), ghetoul și obsesia malefică a distrugerii (Marina Nicolaev), disoluție a sensului și a lumii, însoțită de regret și de o discret-evanescentă „lumină a plângerii” (Ovidiu Petca).

Care sunt atúurile de necontestat ale expozițiilor evocate? O impresionantă mobilizare de forțe, dând evenimentelor o certă anvergură internațională; echilibru optim între subiectul propus de curatori și conținutul lucrărilor etalate; realizări plastice de o certă valoare artistică. Vorbim despre două proiecte de atitudine, prin care artiștii arată că refuză eschiva și neutralismul, dovedindu-se interesați și de trecut, dar și de ceea ce se poate întâmpla în viitor. Arată, altfel spus, că le pasă. Spre lauda lor...



Felix Aftenie (România)

Clironomie (2020), acrilic și vinil pe panză, 90 x 90 cm



Sorin Purcaru (România)

Clopotul suferinței (2021), oțel inoxidabil și alamă, 30 x 32 x 15,5 cm



## sumar

### editorial

Mircea Arman  
Considerații generale asupra imaginativului  
poetic religios la popoarele  
primitive ariene (I) 3

### filosofie

Iulian Chivu  
Anton Dumitriu și argumentul Orientului 5  
Viorel Igna  
Medioplatoicii  
Numenius. Teologia (VI) 7

### esoterism

Vasile Zecheru  
Colecția Arta regală (IX) 10

### diagnoze

Andrei Marga  
Incursiune în geografia subiectivității 13

### file de jurnal

Nicolae Iuga  
Farse și întâmplări celebre  
la Facultatea de Filosofie din București (V) 16

### memoria literară

Constantin Cubleșan  
Poetul Țării Moșilor 17

### social

Ani Bradea  
Mărturii din interior. Radio Europa Liberă 19

### eseu

Iulian Cătălău  
Teatrul de comedie și modalități ale comicului în secolul  
XX: analiză, istorie și reprezentanți (I) 21  
Virgil Diaconu  
Cele două poetici ale lui Eminescu (I) 23

### istoria literară

Radu Bagdasar  
Biografemele – circumstanțe, evenimente,  
șocuri textogene 25

### cărți în actualitate

Adrian Lesenciuc  
Tensiune și viziune.  
Popas pentru contemplarea parcursului 26  
Alexandru Sfârlea  
„Vei închide ochii și vei atinge lumea,  
o să fi rezisti?” 27  
Eugen Căjocaru  
Zeitgeist e stilul – „solitudin” lirice 28

### cartea străină

Virgil Rațiu  
390 de ani de la nașterea lui Jan Vermeer  
Tabloul din tablou 29  
Ștefan Manasia  
(Re)lecturi de iarnă. Descoperiri. Sam Riviere. 30

### însemnări din La Mancha

Mircea Moș  
Recenzorul, geamul și vitraliul 31

### istoria artei

Emilia Cernăianu  
Lecțiile falsificatorilor de artă (I) 32

### plastica

Petru Bejan  
Calea suferinței  
Despre penitență, rezistență și sacrificiu 36

## plastica

# Calea suferinței Despre penitență, rezistență și sacrificiu

Petru Bejan



Giancarlo Pozzi (Italia)

Erau oameni (2019), acvaforte, acvatinta, 28,5 x 39,5 cm

**N**eîndoelnic, secolul trecut a fost unul al marilor contraste. Optimiștii îl percep mai degrabă ca pe un ev al progresului în cunoaștere și al inovațiilor tehnologice fără precedent, pesimiștii scot în evidență îndeosebi partea lui întunecată, descriindu-l ca un timp al barbariei și ororilor motivate ideologic. Adevărul este însă undeva la mijloc. Privind retrospectiv, cum pot fi conciliate vremelnicele perioade de concordie și prosperitate, cu marile conflicte iscate la scară planetară? Cum pot fi împăcate politicile malade, de excludere și exterminare în masă, cu pretențiile de superioritate rasială și culturală? Milioanele de victime ale persecuțiilor și represiei sunt o certitudine; ele aduc tot mai mult în atenție probleme încă delicate, precum tradiția, identitatea și diferența celuilalt, memoria colectivă, culpa, demnitatea, responsabilitatea, solidaritatea, iertarea.

Potrivit unei rezoluții asumate în 2005 de către Adunarea Generală a Națiunilor Unite, 27 ianuarie a fiecărui an este Ziua Internațională a Comemorării Victimelor Holocaustului. În felul acesta, evocarea dramelor individuale și colective presărate în decursul istoriei devine o bună ocazie de a denunța ideologiile intolerante

și represive la adresa celuilalt. Supralicitarea orgoliilor identitare, a urii și neîncrederii între state, îndeosebi înainte și pe durata Celui de-al Doilea Război Mondial, a avut ca pandant afirmarea unui naționalism găunos, xenofob, proclamând superioritatea unor comunități asupra altora.

Etimologic, termenul „holocaust” trimite la semnificații precum cele de ardere în foc, ofrandă adusă zeilor, jertfă, sacrificiu. Prin extensie, și adaptat la realitățile ultimului secol, cuvântul a căpătat înțelesul de crimă în masă, masacru colectiv, exterminare a unei populații de către alta, genocid. Principalele ținte ale voinței de excludere? Străinul, diferitul, educatul, înstăritul, întreprinzătorul, minoritarul... Stigmatizați și demonizați în propaganda oficială, astfel de „șapi ispășitori” preluau de pe umerii populației majoritare povara „vinei” și a „răului” pentru frustrările și precaritățile de moment. Pentru mulți nefericiți ai sortii - persecutați, exilați și deportați de tot felul -, calea vieții însumează experiențele tragice ale penitenței, rezistenței și sacrificiului. Printr-un concurs ostil de împrejurări, calea suferinței devine, în fapt, și calea mântuirii. Două din evenimentele expoziționale

Continuarea în pagina 34

### ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament cu o singură expediție pe lună este 378 lei.

Tiparul executat de:  
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

