

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:
Doru Cernea
Cruce în amurg (2018)
tehnică mixtă, 70 x 52 cm



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu

semnal

Actualitatea eticii și valorile ei

Continuând-și demersurile pentru a elabora sistematica filosofică proprie, desemnată pragmatism reflexiv, Andrei Marga pune în aceste zile pe piața cărților volumul *Reclădirea eticii* (Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2022, 354 p.). După scrieri de istoria filosofiei contemporane, de logică și metodologie, de teoria raționalității, de filosofie socială, filosofia dreptului, filosofia educației și filosofia artei, profesorul clujean se concentrează asupra eticii. În dialog cu etici consacrate, dar sensibil la provocările vieții actuale, care fac neavenite și dogmatismul și eseistica impresionismului, Andrei Marga propune reclădirea eticii și reaşezarea ei pe valoarea integrității. Redăm în cele ce urmează coperta cărții și un fragment din introducerea autorului. (Redacția)

Pe fondul unei modernități ce derapează adesea în subculturi, al unei globalizări ce nu și-a apropiat democrația și morala și al unei crize a democrației înseși, vechi dosare ale eticii au redevenit actuale. Noi interogații – ce duc mai ales la «etica relațiilor cu ființele vii» și la «etica speciei» – nu mai pot fi lăsate în afara interesului. Din toate aceste rațiuni, expunerilor apriori și deductive ale eticii, pe de o parte, și eseisticii empirice și moralizatoare, de pe altă parte, le prefer reclădirea eticii pornind de chestiunile ce se întâlnesc în viața curentă

Nu este filosofie a lumii actuale cea care nu examinează ceea ce se petrece în realitatea lumii cu mijloace ale diferitelor discipline. Filosofia doar postulatativă, cea care nu desfășoară argumente în interacțiune argumentativă, nici nu este viabilă. Atunci când argumentele îi vin și din opticile altor discipline, filosofia este consolidată. Analiza factuală este, alături de construcția conceptuală și anticiparea de evoluții, parte a filosofiei lumii actuale.

De la o vreme, am încheiat scrierile pe care le-am publicat cu considerente de etică. În *Societatea nesigură* (2016), am dat printre ieșirile din nesiguranță soluțiile semnalate chiar din titlu de articolele „Demnitatea umană ca principiu” și „Stilul de viață”. În *Rațiune și voință de rațiune* (2017), am încheiat cu „Unitatea morală a vieții” și „etică practică”. În *Ordinea viitoare a lumii* (2017), încheierea a fost „Responsabilitatea politică”. În *După globalizare* (2018), încheierea era etică – „Normopatia și viața falsă”. În *Justiția și valorile* (2020), analiza se încheie cu tematizarea integrității – „Despre integritate” – și a onoarei – „Unde este onoarea?”. În *Prăfunzimea artei* (2020), închei cu „Despre verticalitatea intelectualilor”. În *Statul actual* (2021), încheierea este „Integritatea ca reper”. Volumul *Pragmatismul reflexiv. Încercare de construcție filosofică* (2017), are în final articolul „Cum abordăm opiniile altora?”.

Faptul că am considerat să închei cu considerente de etică nu ține de vreo tradiție. De altfel, la noi, etica are, ca disciplină, o tradiție modestă. Cultura română a văzut, în filosofie, mai mult teoria cunoașterii și metafizica. Cei care o reprezintă au dat puțină importanță



disciplinelor pe care Kant și, apoi, o întreagă tradiție, le socoteau „practice” – legate adică de acțiunile oamenilor. De aceea, etica și filosofia vieții publice au rămas periferice și s-au dezvoltat prea puțin, mai degrabă epigonic. Chestiunile de etică au rămas mai mult în seama literaturii, iar cele ale vieții publice în seama jurnalisticii.

[...]

Îmi propun în acest volum să reaşez concepte cheie ale eticii pentru a face față vieții actuale dintr-un punct de vedere elaborat până la capăt. În împrejurările aparte ale unor societăți ce se reorganizează pe direcția societăților libere, îmi asum o analogie. Cei care au conceput tranziția de la autoritarism, la societățile deschise în timpul nostru (Guillermo O'Donnell, Philipp C. Schmitter, *Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*, Johns Hopkins University Press, 1986, p. 65) au arătat că numai dacă în cursul tranziției există o disponibilitate de a înlocui cât mai devreme mijloacele dărămării autoritarismului cu democratizarea se ajunge la democrație. Spun, la rândul meu, că, dacă vrem moralitate, atunci este nevoie de disponibilitatea de a înlocui cât mai devreme mijloacele acțiunii strategice cu integritatea actorilor din societate. Consider că, într-o societate bazată pe libertăți, conceptul director este integritatea – un concept capabil să susțină edificiul eticii.

Ceea ce mă preocupă nu este să dau vreun manual de etică. Sunt suficiente în circulație și este de prisos să le repetăm. Spun, însă, că ar fi nevoie urgentă, acum, înainte de alte manuale, de revenirea la logică. Ea rămâne condiția accesului la adevăr și la dreptate. Dar aplicarea logicii este și un reper pentru a ne păstra ființarea ca oameni în cadrele unei raționalități fără de care ne confundăm cu altceva decât umanitatea.

Argumentez că este nevoie de reclădirea eticii în condițiile unei societăți nu doar complexe, dar și nesigure, cu o imoralitate extinsă. De formula reclădirii, care dă și titlul acestei cărți, leg două conotații: reclădirea conceptuală a disciplinei și reclădirea moralei în societatea de acum.

Dominația prin mașinalizare - digitalizarea

Mircea Arman

„Mașina ca învățătoare. - Mașina, prin ea însăși, ne învață în ce fel se coagulează mulțimile de oameni, în acel tip de acțiuni în care fiecare n-are de făcut decât un singur lucru: el servește drept model al organizației de partid și al purtării războaielor. În schimb, ea nu ne învață în ce fel individul poate fi stăpîn al lui însuși: din cei mulți ea face o mașină și din fiecare ins izolat o unealtă în vederea unui singur scop. Efectul ei cel mai general e că ne învață folosul centralizării” (Fr. Nietzsche, *Călătorul și umbra sa*, 1880)”.

Am deschis, în mai multe rînduri, discuția despre caracterul manipulatoriu și pervers care se află ascuns în chiar esența mașinismului care este produs de gîndirea calculatoare.

Heidegger, atunci cînd lansează dezbaterile asupra acestei gîndiri care tinde să substituie ființarea și să anihileze ființa, vorbește de malignitatea gîndirii calculatoare care stă în spatele esenței tehnicii. Problema pusă de Heidegger în mai multe rînduri lăsa auditoriul vremii în perplexitate cu atît mai mult cu cît tehnica eră văzută ca o genuină salvare a omului și umanității, mai ales în contextul nu demult apusului război. Heidegger părea că militează pentru un soi de gîndire retrogradă în

care progresul umanității cu aspirațiile ei cosmice, realizate sau nu, erau profund negate, privite cu scepticism și respinse în și din perspectiva valorilor umane cele mai profunde.

Nu putea exista o asemenea abordare decît din interiorul gîndirii metafizice occidentale care, de la *Republica* lui Platon la Christ și Revoluțiile pentru libertățile individuale de la 1789 și 1848, făcea loc *Declarației universale a drepturilor omului* (1948) și a filosofiei drepturilor individuale în dauna celor colective, respectiv de la gîndirea statuată ferm în chiar interiorul *imaginativului poetic rațional european*, singurul format în sensul *eleutheriei* și a autodeterminării. Acest fapt este lesne explicabil prin sensul pe care timpul îl dobîndește în gîndirea europeană încă începînd cu primele aproximări preplatonice, spre deosebire de culturile altor continente care privesc timpul ca o succesiune de ere (China) sau ca pe un „blockchain” de evenimente în care nu mai există posibilitatea revizuirii (India). Prin urmare, diferențierea care se face în însăși interiorul *imaginativului poetic rațional aprioric* ține de specificitatea percepției timpului care este elementul fondator al culturilor și civilizațiilor. Astfel, cultura europeană prin capacitatea de a jongla cu succesiunea timpului



Mircea Arman

pe care îl privește ca pe un progres în continuă evaluare și reevaluare dezvoltă, pentru prima dată în istorie, *imaginativul poetic rațional aprioric de tip științific*, imaginativ care îi este propriu europeanului și numai lui.

Problema pe care o sesizează Nietzsche și apoi Heidegger este aceea că gîndirea rațională de tip științific al cărei prim și general fundament de cunoaștere constă în *metafizică* sub toate formele pe care aceasta le dezvoltă în istoria filosofiei cade, prin implementarea din ce în ce mai articulată și sistematică a tehnicii planetare avînd ca fundament gîndirea calculatoare, în exact ceea ce este opusul ființei și ființării de tip european, respectiv în colectivismul propice gîndirilor de tip asiatic cu care *gîndirea diferentiată* sau mai degrabă *gîndirea diferentiei* (Heidegger) care aparține *imaginativului poetic rațional aprioric european* se află în pericol.

Heidegger pune pe seama gîndirii calculatoare întregul pericol care derivă din tehnică și mașinism, acest pericol mergînd pînă la dizolvarea esenței *gîndirii diferentiate* de tip european.

Gîndirea calculatoare, prin însăși esența ei, care scoate în mod expres din ecuație individul, cu toate implicațiile pe care acest fapt le presupune, face posibilă o cucerire și înstăpînire asupra ființării pe care o face vulnerabilă, o duce la disponibilitatea sa și la controlul prin forță. Esența ei cea mai esențială este voința de putere. Acest fapt implică suprimarea libertăților și a fundamentului spiritului și gîndirii europene așa cu apare ea încă în *Republica* lui Platon (*vede supra*). Gîndirea calculatoare are în esența ei această tendință malefică de suprimare a individului și de implementare a unei palete de „valori” pe care le poate modifica în voie, în funcție de interesele care o mișcă și de dorința de a duce ființarea încotro cere interesul celui care manipulează acest tip de gîndire. În zilele noastre ea se manifestă plener în manipularea ființării de către „studii” pretins științifice, de către media fake-news și de către forța care stă în spatele rețelelor sociale, ale ideologiilor progresiste, ale monedelor virtuale de tip blockchain și ale metaversurilor create în scopul înstăpînirii lumii virtuale și ale valorilor ei în dauna celei reale și ale valorilor acesteia.

De la inventatorul său, Satoshi Nakamoto, *blockchain*-ul tinde să devină o unitate de



Doru Cernea

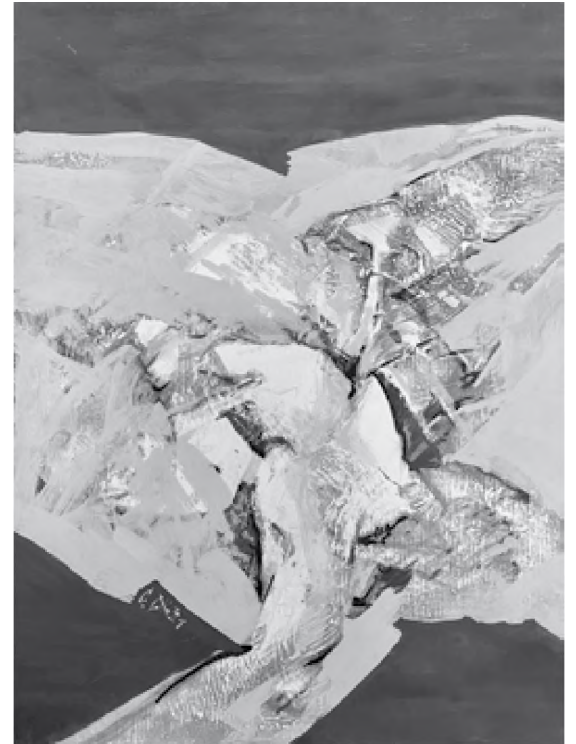
Icar (2022), tehnică mixtă, 70 x 52 cm

timp-informație comercială, statistică, de tehnologie, psihologică, servicii publice, politice, etc., care este una de tip „non-reversibil” și „non-fungibil”, nereevaluabil, de sorginte orientală, asemănându-se oarecum atît cu mentalitatea de tip indian cît și cu cea de tip chinez prin ambiția substituirii printr-o muncă titanică a ființării și a ființei ființării genuine cu algoritmi matematici criptografici ce se doresc a fi substituenți ai realității. În mintea tulburată a unor indivizi „vizionari” cu o cultură și o cunoaștere a istoriei spiritului care nu trece de genunchiul broaștei, acesta nu doar că poate fi viitorul omenirii ci *trebuie* să fie, întrucît chiar omenirea, natura, pămîntul în ansamblul lui, nu este decît un imens joc video în care civilizații superioare joacă jocul (Elon Musk). Penibilitatea acestor idei nu poate fi comentată fără a te acoperi de ridicol și denotă o lipsă de cultură cît o „catedrală goală de spirit”. În mintea acestor indivizi (mulți dintre ei bolnavi cunoscuți și recunoscuți de sindromul Asperger) digitalizarea trebuie să fie primul motor al lumii, mașinismul și gîndirea calculatoare trebuie promovate, însă nici un studiu serios, nici o analiză sau metaanaliză a consecințelor acestei digitalizări și a folosirii lipsite de etică a inteligenței artificiale nu au fost făcute. În spate stă doar lăcomia și setea de putere specifice regimurilor colective de tip nazist și comunist. Nietzsche și Heidegger au sesizat, în esență, această dezvoltare malignă a tehnicii planetare care își găsește astăzi expresia în „peștera informațională” și în construcția și exploatarea economică, socială, psihologică, juridică, culturală și de forță a metaversurilor.

Publicațiile care se ocupă asiduu cu studiul acestor universuri și lumi virtuale precum *Ledgere* fondată în anul 2015 lansează studii de inginerie socială și filosofică(?), studii psihologice, juridice, de „etică”, economice, etc., care încearcă să lanseze modele imaginative ale unei societăți digitalizate care este preocupată de absolut orice în afară de om, de individ. În esența acestei gîndiri calculatoare omul nu își găsește locul ci doar controlul, norma, legarea de automatism și lipsa totală a afectivității care este forma esențială a cunoașterii (Kant, Heidegger) și în afara căreia intelectul uman ar fi unul de o precizie atomică (Kant) dar lipsit de suflet și viață (*sine mens sine anima*). Societatea care este

propusă este o societate a funcționalității, utilității și a *Impersonalului* dominator, impersonal care se impune în „viața” juridică, socială, economică (contracte, codexuri, legi speciale, principii de drept) care se aplică automat și cu caracter general dar care sunt lipsite de esența dreptății care izvorăște din actele de viață și de specificitatea lor, în însăși valoarea care structurează ființa ființării și care este de ordinul adevărului, binelui, frumosului, etc., noțiuni care sunt înlocuite cu *dictatura funcționalității și utilității*. Omul este subjugat și supus unor norme de egalizare, îndoctrinare și idiotizare care să îl aducă la nivel de unealtă sau mijloc de producție. Mașinismul și tehnologia informației nu au nevoie de creativitate ci de muncă, nu este nevoie de individualitate ci de comunitate. Aceasta este *voința de putere* care se ascunde în spatele tuturor formelor de digitalizare de care este cuprinsă societatea actuală. Și nu numai atît, voința de putere a mașinismului și gîndirii calculatoare tinde să excludă orice manifestare a spiritului așa cum îl cunoaștem încă din zorii filosofiei grecești. Gîndirea calculatoare tinde să elimine din ființa ființării chiar noțiunea de sensibilitate și afectivitate care stau la baza ființării numite om și la însăși baza cunoașterii, așa cum apărea ea încă la Platon dar și la Kant, Hegel sau Heidegger.

Construcția metaversurilor, a cipurilor intracraniene pe care încercă să le implementeze societatea *Neuralink* în scopuri, nu-i așa, umanitare și de sănătate publică arată o manifestare a puterii și voinței de putere specifice gîndirii calculatoare care își dovedește malignitatea prin chiar încercarea de deturnare și destabilizare a ființei umane a cărei esență este legată de *imaginativul poetic rațional aprioric* și de crearea unor lumi posibile raționale reale și nu imaginare. Metaversul și gîndirea calculatoare nu sunt produse ale unui *imaginativ poetic rațional aprioric* al cărui scop să fie ființarea și ființa ci urmăresc doar utilitatea, puterea și dominația. Aceste lumi digitale nu au ca scop decît forța și dominația. De aici își fac loc toate elucubrațiile gîndirii care au ca scop propaganda și falsele doctrine așa cum vedem că este această doctrină a „verdelui” și „sexului” sub diferitele ei forme și pacte. Este o iluzie și o prostie a crede că epoca energiei fosile ale cărei beneficii pentru ființarea umană sunt incalculabile – de la



Doru Cernea *Anxietate* (2021)
tehnică mixtă, 50 x 48 cm

șperanța de viață la libertatea de mișcare, democratizare și depășirea subnutriției la democratizarea culturii și învățămîntului, la gratuitatea lor – este generatoare de extincție. Pămîntul nu poate fi salvat de om și nici clima lui nu poate fi influențată. Încălziri și răcirii ale climei au existat întotdeauna pe pămînt, ele sunt ciclice și nu sunt influențate de activitatea umană. Viziunile unor indivizi cu o gîndire deviantă care vor să impună cu forța gîndirea calculatoare și realitatea virtuală în folosul și pentru voința proprie de putere trebuie combătute în spiritul *gîndirii diferenței* (Heidegger), a drepturilor umane fundamentale și prin re-venirea și promovarea educației clasice și a umanismului autentice specifice ființării numite om.

Gîndirea calculatoare prin intermediul tehnicii informatice tinde să modeleze omul, după ce în prealabil acesta a fost supus unei educații precare și voit deviate în ultimii 30 de ani, astfel încît totul să ducă la simplificarea care înseamnă satisfacerea nevoilor primare dar și suprimarea totală a libertăților, creativității, moralității și solidarității, la unicul element care face posibil acest lucru: puterea, exercitată sub toate formele sale și despărțirea brutală de *gîndirea blîndă, gîndirea diferenței* (Heidegger) care face posibilă revelarea esenței umane și valorizarea libertății, adevărului și binelui.

Dominarea dată de gîndirea calculatoare și aneantizarea metafizicii va duce spre anularea culturii și a sensului istoriei spiritului. Rescrierea lumii și a culturii prin intermediul blockchain-urilor de toate tipurile și implementarea comodității lumii virtuale prin metaversuri va duce spre anihilarea individului și ființei, la mutilarea ființării și la profilarea unui tip de om mai degrabă asemănător animalibus. Astfel, istoria spiritului va putea fi modificată discreționar sau anihilată cîtă vreme cartea scrisă, ca materialitate, va dispărea.

Acest lucru pare că se va întîmpla într-un viitor nu foarte îndepărtat (parte dintre ele deja se întîmplă) dacă statele nu vor reveni la educația clasică și la valorile autentice. Altfel, un om și o istorie a spiritului cum „numai cei asemănători zeilor” au putut-o face vor dispărea în neantul peșterii informaționale.

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri



TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Discursul metafisic despre lumină (II)

Viorel Igna

Alchimia luminii

În Evul Mediu latin creștin conceptul de *lumen* orientală se regăsește în teologia mistică dionisiană și a fost studiată în particular de M. D. Chenu¹. Mai mult, ideea Orientului despre lumină stă la baza, în Evul mediu latin, a conceptului de cunoștința „din zorii dimineții” a îngerilor, analizată de filosofi medievali ca Sfântul Toma din Aquino și filosofi influențați de Sfântul Augustin, și cea din textele alchimice, ce stau la baza conceptului de *Aurora consurgens*, care semnifică cunoașterea „*quae est orientalis*”, deoarece ea este însăși Orientul, sau îndreptar al cunoașterii. Ea se găsește în interiorul ființei umane luminate, a omului ce posedă o natură perfectă și care este ascunsă în interioritatea sa.²

În textul alchimic medieval *Aurora consurgens*³, substanța activă din Soare este o realitate binefăcătoare. Acest Soare alchimic este mai puțin o substanță definită ca o virtute (*virtus*) sau o forță misterioasă căreia îi este atribuită acțiunea de generare și de transformare. Așa cum Soarele fizic iluminează și încălzește Universul, există în corpul omenesc un „*arcana solar*” din care izvorăște căldura și viața. Puterea excepțională a Soarelui alchimic derivă din faptul că el conține în sine toate elementele simple, la fel ca Cerul și corpurile cerești, pentru care Soarele, în ultimă instanță este un element unic și care are cuprinsă în el această quintesență, ca element (al cincilea) de natură eternă. În *Aurora consurgens* există ideea unei lumini sau a unui Soare primordial, ca o putere atotprezentă, care leagă tot și toate. Mai ales în omul iluminat sau omul de lumină, acest Soare poate genera aurul alchimiei spirituale: este omul cu o natură perfectă, cunoscut ca *Picatrix* pe larg folosit de Marsilio Ficino. Opera produsă de această esență sau de lumina alchimică este una minunată și realizată datorită unei naturi ascunse, o realitate a luminii dumnezeiești care nu poate fi percepută de ochi, ci numai de o minte pură. Ea este transmisă din înalturile Cerului, (*Coelitus infusa*) *Aurora consurgens*, I, 10, 5; Jung, pp. 136-137);

Deci Soarele alchimic sau aurul filosofic, scrie G. Federici Vescovini, nu este nici aurul vulgar, nici Soarele fizic, ci desemnează o substanță luminoasă sau o esență activă, dotată ca lumină de o capacitate de iradiere care este o virtute magică și transformatoare a întregii realități.⁴

Conform lui *Picatrix* I, II, 15 lumina este Spiritul lui Dumnezeu care coboară asupra tuturor formelor, de la cele mai înalte până la cele mai joase, Inteligențele, Cerul, aștrii, sufletele, naturile animale și vegetale. În concepția alchimică din *Aurora consurgens* este dezvoltată ideea că aurul sau piatra filosofală sau Soarele sau focul alchimic reprezintă bogăția spirituală prezentă în sufletul celui care operează cu aceste elemente, în care se găsește ascunsă înțelepciunea originară; de aceea ea este lumina revelației și a frumuseții extrase printr-o muncă intensă din tenebrele condiției umane. Procesul de contrapunere a umbrei față de lumină, ca cel al plumbului față de aur, este menit

să reparcurgă vremurile originare divine ale *Facerii*, ale creației lumii prin intermediul acțiunii iradiante a luminii, conform lui *Fiat lux* din *Facerea 1*, 35.

Teofania luminii

Filosofii creștini, evrei și musulmani din Evul Mediu au elaborat în sensul biblic, fie vetero-testamentar, fie neo-testamentar tema plotiniană, apoi reluată de Proclus și de Pseudo Dionisie Areopagitul, discipolul său creștin) a luminii ca realitate spirituală ce emană și radiază, și care în definitiv manifestă aceeași realitate divină, fără a stabili esența, și care este totdeauna dincolo de ființă și imposibil de cunoscut.

Filosofii platonicieni și neoplatonicieni, fie creștini ca Sfântul Augustin, Bonaventura sau evrei ca Isaac Iudeul, fie musulmani ca Avicenna au dezvoltat ideea unei *lumini noetice*, pentru care lumina este o realitate spirituală ce constituie substanța divină a naturii umane, ca o posibilitate inteligentă sau inteligența însăși pe de o parte, iar pe de alta ca formă a materiei. Această realitate spirituală se ordonează gradual și în ierarhii de lumini, care sunt Inteligențele, care se manifestă ca teofanii în realitatea divină.

Avraam Savosard, filosof, matematician, astrolog și teolog neoplatonic, care a trăit în Spania secolului al XII-lea a dezvoltat tema lui *Fiat lux* și pe cea din *Psalmul* 18, 1: „Cerurile spun slava lui Dumnezeu și facerea mâinilor Lui vestește firmitățile”.

Lumina este revelația operei lui Dumnezeu care se concentrează mai ales în Bolta cerească (Firmamentul) și în sferile cerești, instituite conform unei concepții neoplatonice de *Inteligențele angelice*, care pun în mișcare Sferile cerești. (*Liber de redemptoris Israel*, Prol., 5)

Din Inteligențele cerești, care sunt îngerii dumnezeiești, pleacă influxurile de lumină care susțin lumea cu suflarea lor. În angeologia ebraică mistică-magică astrologică, așa cum a fost expusă de înțeleptul Solomon, în *Liber Razielis*, aceste Inteligențe sau spirite au nume diferite⁶. Pietro d'Abano numește aceste lumini îngerești, care sunt inteligențele planetelor, cu nume din tradiția ebraică, inspirându-se din tradiția neoplatonică astrologică: primul înger al luminii, care este „*Intelligentia Saturni*, se numește *Cassiel*; lumina conform *Intelligentia Iovis*, *Sachiel*, terzia Martis, *Samael*; quarta Solis, *Michael*; quinta Veneris, *Anael*; sexta Mercurii, *Raphael*; septima vero Lunae, *Gabriel*”⁷. Aceasta deoarece îngerii de lumină sau Inteligențele cerului sunt șapte ca și planetele cunoscute în acel timp.

O formulă pentru invocarea numelor acestor îngeri sau spirite ale luminii planetare se găsește în textul de magie *Picatrix* (IV, VII); prin el se realizează operațiuni magice folosind oglinzi care strâng la un loc lumina. Și pentru celălalt mare filosof neoplatonic evreu Ibn Gabirol, cunoscut de latini cu numele de Avicenna, autorul unei opere care a exercitat o mare influență în filosofia medievală, *Izvorul vieții*, lumina este o formă a materiei,



Doru Cernea
tehnică mixtă, 70 x 52 cm

Aripile credinței (2021)

ca formă a corpurilor. Materia, spunea el, se constituie ca o formă luminoasă, deoarece întreaga realitate este o pătrundere și o emanație de lumină de la un izvor primar. Formele își au originea de la un prim izvor și se iradiază ca lumină a Soarelui⁸.

Lumina ca teofanie a naturii divine

Conform filosofului neoplatonic creștin, *Iohannes Scotus Eriugena*, lumina care se manifestă în natură este manifestarea lui Dumnezeu în lume, teofania sa. Ea este un proces ce coboară de la Dumnezeu în om prin intermediul creației, ca să se-ntoarcă prin intermediul omului la Dumnezeu ca iubire. Esența dumnezeiască este de fapt necunoscută și se manifestă numai în lumina vizibilă a lucrurilor create, ca teofanie a divinului, făcându-se vizibilă ea însăși (*De divisione naturae*, I, 10; V, 23). De fapt Dumnezeu este pentru Scotus: „*Lux cuius per excellentiam tenebra nominatur, quoniam nulla creatura quid vel qualis sit, comprehenditur*”⁹

Dumnezeu devine astfel inteligibil ca o treime a luminii, trina lux, în Sfânta Treime și deci în Iisus Hristos, lumină dumnezeiască prin excelență: „*omnia in Verbo Dei non solum aeterna, verum etiam ipsum Verbum esse*” (Nu numai tot ceea ce este din Cuvântul lui Dumnezeu este etern, ci și Cuvântul însuși).¹⁰

Astfel Scotus, interpretând Prologul Evangheliei după Ioan: „Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul, care vine în lume.” (Ioan, 1, 9), care introduce o distincție între *lux divina* a Sfintei Treimi sau a lui Hristos și *lumina lumilor* celor de jos și cea a Cerurilor, a Intellectelor și a naturilor.¹¹

Această distincție o regăsim după aceea, ca temă recurentă, expusă, analizată și interpretată în mod diferit de diverșii filosofi și teologi medievali creștini, care s-au interesat de lumina corporală, fizică, creată, față de lumina dumnezeiască. Astfel după Scotus Eriugena lumina subtilă este cea a Inteligențelor, a intelectului și a rațiunii și care constituie natura îngerilor; lumea corporală, în schimb, este constituită de o lumină diferită: „*sublimissima lux, intellectus videlicet et ratio, in consortio angelicae naturae constituita est*”¹².

Lumina ca și Cuvânt dumnezeiesc

În tradiția creștină, biblică și la Sfântul Augustin, Hristos este (*Logos-ul*), Cuvânt despre adevărata lumină a cunoștinței, a vieții și a mântuirii (*lux cruc. fixa*). Viața lui Iisus Hristos este lumina oamenilor, a cărui iluminare este participarea noastră la Cuvântul lui Dumnezeu: „*illuminatio quippe nostra participatio Verbi est, illius scilicet vitae quae lux est hominum*”¹³ (Căci iluminarea noastră este participarea noastră la Cuvânt, adică la acea viață care este lumina oamenilor, n. tr.).

Mai ales Sfântul Augustin a elaborat conceptul de Dumnezeu-Hristos, adevăratul Dumnezeu, ca *substanță de lumină adevărată*, fapt pentru care lui Iisus Hristos îi este atribuită calitatea de lumină propriu-zisă, nu într-un mod figurativ.

Speculația vetero-testamentară despre Cuvântul (*Logos-ul*) lui Dumnezeu, care este lumina omului este întărită și depășită de afirmația *Logos-ului*, ca Cuvânt etern, Dumnezeu însuși, viața și de aceea lumină a omului. Dacă se afirmă că acest Cuvânt și această lumină s-au întrupat în Iisus Hristos, se afirmă profunda unitate a celor două ipostaze în *Iisus Mediatorul*, o lumină care mijlocește în contrapozitie cu dualismul gnostic al luminii și al tenebrei prezente în lume.

Viața dată prin intermediul Creației este lumina care nu se contemplă pe sine însăși, ci contemplă adevărata realitate: adică trăiește în supunere și ascultare față de Dumnezeu.

Prin urmare lumea nu este o întunecime, ca și cum întunericul și lumea ar fi o putere în sine, contrară lui Dumnezeu ca în pozițiile dualistice gnostice; lumea se face însă întuneric atunci când se închide în sine însăși și refuză să fie iluminată de Cuvântul lui Dumnezeu, respingând astfel tot ceea ce este viață adevărată.

Omul trebuie să caute gloria lui Dumnezeu, care este lumina adevărată, care strălucește prin Cuvântul său. A ilumina nu înseamnă atât a te pune în lumină, cât a te umple de lumină, de aceea învierea își dobândește semnificația sa originară, aceea de *reînțoarce la lumină*.

Creștinismul, continuă Federici Vescovini, a adaptat cultul luminii din Antichitatea târzie, transformându-l prin referirile pe care le-a făcut la Iisus Hristos. Simbolismul cosmic al luminii zilei a fost introdus în credința creștină de Origene atunci când a susținut că Elio (Soarele) și Selene (Luna) au fost create de Dumnezeu nu numai pentru a conduce mișcările din Cer ci și pentru salvarea Universului¹⁴. Astfel Dumineca creștină, reia semnificația zilei dedicate Soarelui, indicându-l pe Hristos cel *înviat din morți*, legată de expresia biblică privind creația luminii în prima zi, conform *Evangeliei după Luca*, 1, 78; *Facerea* 1,3; în același fel Crăciunul a înlocuit cultul lui *Sol invictus*; amândouă îl indică pe Iisus Hristos ca *adevărată lumină*. De la legătura cu Învierea victorioasă a lui Hristos și cu ideea Răsăritului luminii s-a ajuns la ideea căii nocturne pe care Soarele o parcurge, ca o imagine a parcursului nocturn al sufletelor în lumea de dincolo și deci a coborârii lui Hristos în infern și a schimbării radicale ce a urmat.

Ontologia cristologică a luminii și noetica ei

Bonaventura da Bagnoregio dezvoltă temele platoniciene ale *noeticii luminii* elaborate de Sfântul Augustin, conform unei ontologii cristologice a luminii. El face distincție între cele trei forme fundamentale ale ființei, printre care ființa



Doru Cernea

Heruvimi (2022), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

proprie luminii ce constă în suprema *actualitas*, care este reprezentată de Hristos, pentru care existența perpetuă și ființa perpetuă generate sunt același lucru. Astfel Bonaventura preia de la Sfântul Augustin tema că lumina, al cărei realitate este valabilă numai în mediul spiritual, există în sens real și nu numai în sens figurat. Trăsătura comună care unește lumina materială cu cea spirituală denotă o manieră de a fi *devenirii intru ființă*, pentru care conceptul de lumină se unește cu cel de mediere. Din această viziune despre lumină izvorăsc influențe multiple, ce fundamentează această concepție metafisică și gnoseologică a luminii cristologice și în care se originează o concepție dinamică și în continuă mișcare despre creația divină.¹⁵

Lumina concepută de Sfântul Augustin ca o *iluminare interioară*, care este viața întrucât este mântuirea în Iisus Hristos, este formulată și apoi reluată în mare parte de teologia franciscană atunci când primește acele influențe de la teoria despre iluminare din gândirea lui Avicenna, în curentul teologic definit de Gilson¹⁶ *augustinism avicenian*. După filosoful francez, acești maeștrii creștini sunt cei care sunt purtătorii unei reflexii despre natura luminii înțeleasă în sens spiritual, ca principiu de cunoaștere, care se revarsă ca lumina lui Dumnezeu în sufletul omenesc. Ei se inspiră nu numai de la Sfântul Augustin, ci și din teoria speculativă a cunoașterii despre sufletul uman ce aparține lui Avicenna, care primește de la lumina inteligenței divine iluminarea proprie cunoașterii.

Urmărim în continuare comentariul gânditoare italiene G. Federici Vescovini¹⁷, ce aduce

în discuție contribuția lui Taddeo di Parma, conform căruia există o lumină spirituală care se propagă în realitățile inteligibile și în ochiul spiritului. Această lumină acționează asupra ochiului interior și asupra realităților inteligibile, așa cum Soarele acționează asupra realităților corporale și vizibile.

Tema *lux în lumină*, adică a luminii adevăratei divină în lumina creată de ochiul interior al sufletului, este după aceea reluată și de Maestrul Eckhart¹⁸. Sufletul are de fapt doi ochi: unul interior și unul exterior. Sfântul Augustin a dezvoltat o teorie a iluminării, în care omul cunoaște nu întrucât devine lumină, ci întrucât el, care este lumină, vede lumina cea mai înaltă, care nu este el însuși, ci îl luminează și i se arată. Augustinianii neoplatonici ca Eckhart dezvoltă, prin urmare, și o concepție despre *oculus mentis* interior prin analogie cu cel exterior. În această accepțiune Inteligențele umane sau angelice nu sunt manifestări ale luminii dumnezeiești ca în filosofii neoplatonice, ci *participă* la lumina divină conform modului propriu al *liberului arbitru*, în ochiul lor interior. În locul ideii plotiniene a sufletului singular ca reflex sau oglindă a Sufletului universal sau ca o emanație a sa; Sfântul Augustin și franciscanii au dezvoltat ideea sufletului nu ca reflex al luminii dumnezeiești, *memoria Dei, verbum Dei, oculus mentis Dei*, participare și reprezentare a creației însăși. Această teorie a *participării ca dar al luminii*, care este har dumnezeiesc, a fost reluată și dezvoltată de Nicolaus Cusanus în tratatul său teologic *De dato patris luminarum*. Astfel iluminarea în această concepție augustiniană și franciscană nu este ceva care coboară și se degradează din

înalturi ca în filosofile neoplatonice, ci este o înălțare interioară a sufletului însuși.

Dacă omul nu se comportă bine cu el însuși, atunci apare adversitatea sa în fața lui Dumnezeu, adică omul iubește mai mult întinericul, îndepărtându-se de calea cunoașterii care este cea a luminii. Această temă devine centrală în speculațiunea religioasă a luminii la Nicolaus Cusanus. Știința care studiază regulile de difuziune geometrică ale luminii și deci acelea de formare a unor imagini a căpătat numele de *perspectivă*. Câmpul său de cercetare este foarte vast. Erau luate în considerare obiectele lumii înconjurătoare, începând cu ființele superioare din Univers, cerurile, sferile și stelele, ce dobândeau caracterul unei perspective astronomice sau atmosferice, de caracter geometrico-optic. Erau luate în considerare radiațiile corpurilor lumii sublunare, ce dobândeau caracterul unei adevărate și proprii științe fizice configurate cu o optică matematică. Este vorba în schimb aici de o lumină spirituală divină, care avea ca obiect de cercetare Dumnezeu și Inteligențele separate și care a dat loc unor cecetări despre cauze și inteligențe sau studii despre angeologie și ierarhiile cerești. Acestea din urmă, sunt opere de metafisică a cunoașterii de inspirație neoplatonică și arabă, ebraică mai mult decât creștină, în care lumina este înțeleasă ca manifestare consecutivă cauzală a luminii divine în Inteligențele inferioare și intermediare dintre Dumnezeu și lume.

În timp ce Bonaventura a spus că dacă lumina aparține propriu-zis ființelor spirituale, mai mult decât celor corporale, adică lui Dumnezeu și a îngerilor, acest lucru este adevărat „*quantum ad proprietatem vocabuli, non est tamen verum quantum ad usum communem*”¹⁹ (în ceea ce privește caracterul adecvat al cuvântului, dar nu este adevărat în ceea ce privește utilizarea lor comună); în aceste scrieri, ca în proclianul *Liber de causis* sau *De intelligentiis*, sau în *De intelligentiis* a lui Witelo, este dezvoltată doctrina conform căreia lumina nu este numai de la Dumnezeu, ci este Dumnezeu însuși.

În aceste opere apare conceptul platonician și plotinian ontologico-cauzal al luminii care dă ființă și ne face să cunoaștem lucrurile iluminându-le: cu alte cuvinte aici regăsim concepția despre cauzalitatea gnoseologică și ontologică despre totalitatea ființelor, a căror esență este definită ca lumină. În aceste tratate este dezvoltată doctrina despre natura substanțială a luminii, o teorie ce cuprinde o viziune despre iluminarea superioară, idee a cauzalității ontologice și gnoseologice a luminii, conform unei ierarhii a cauzelor, în care cauzele inferioare sunt partea reflectată sau oglinda ce reflectă partea superioară conform unei teorii despre necesitarismul și emanaționismul luminos.²⁰

În *Liber de causis* a lui Proclus „*lux secundum de est intelligentia pura*”, (lumina bazată pe inteligența pură) din care izvorăște o inteligență secundară diferită dar identică în mod substanțial cu lumina primă. Lumina primă și lumina secundă, care se alătură intelectului, sunt una și aceeași lumină iar procesul cunoașterii se realizează conform unei reguli ce implică o viziune senzorială, ca prim nivel de cunoaștere.

Așa cum am văzut mai sus tot în secolul al XII-lea a fost tradus Euclid, iar geometria sa a permis să fie asimilată mai ușor, odată tradusă, complexa doctrină a cauzalității geometrico-luminoase expuse în *De radiis* di Alkindi. În mod paralel, doctrina ilemorfică (a faptului că fiecare entitate materială este constituită din materie și formă) din

Fons vitae (Izvorul vieții) a lui Avicbron pune bazele metafisice ale luminii, ceea ce a permis individualizarea în *lux* a unei prime forme a oricărei realități materiale. În fond, doctrina augustiniană a iluminării divine a intelectului, transmisă în mod neîntrerupt în gândirea medievală oferă oportunitatea punerii planului fizic și psihologic sub semnul luminii, în strânsă continuitate cu dogmatica creștină: expresii ca *Hristos lumen gentium* și relația trinitară cu *lumen de lumine* devin mai mult decât o metaforă sau o pură analogie. Metafisica luminii n-a fost un sistem filosofic coerent structurat, cât o gândire complexă a cărui principal reprezentant a fost Roberto Grossatesta. El a pus această tradiție în relație cu sistemul aristotelic. Astfel mintea noastră luminată și învăluită de multe splendori, dacă are o vedere clară, poate să fie condusă spre contemplarea *luminii eterne*²¹.

Note

- 1 M.D. Chenu, *La théologie au douzième siècle* (Etudes de philosophie médiévale, 45), Paris 1957;
- 2 Cf. G. Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Torino 1965;
- 3 *Aurora consurgens* (ms. din sec. al XV-lea), Zurich, Zentralbibl. Rh. 172;
- 4 G. Federici Vescovini, op cit., p. 10;
- 5 Ibid. p. 10;
- 6 Cf. Federici Vescovini, în Pietro d'Abano, *Lucidator dubitabilium astronomiae*, Veneția, 1476;
- 7 Pietro d'Abano, *Conciliator differentiarum medicorum et philosophorum*, Veneția 1476 în Federici Vescovini, op. cit., p. 11;
- 8 Avicbron, *Fons vitae*, ed. îngrijită de C. Baeumker

- (Beitrage zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters), 1, Munster 1892, trad. Frac. de F. Brunner, Paris 1950;
- 9 Iohannes Scotus Eriugena, *Homilia in prologum S. Evangelii secundum Iohannem XIII*, (Predica la Prologul Evangheliei Sfântului Ioan, XIII, ed. îngrijită de M. Cristiani, Milano 1987, pp. 38-40;
 - 10 Eriugena J.S., *De divisione natura*, III, 8;
 - 11 Cf. Scotus Eriugena, *Predica la Prologul lui Ioan*, XVIII;
 - 12 Ibid. *De divisione natura*, V, 10;
 - 13 Augustin, *De Trinitate*, IV, 2, 4;
 - 14 Origene, *De Orat.*, 7; PG, XI, coll. 440-441;
 - 15 Cf. G.Federici Vescovini, op. cit., p. 15;
 - 16 E. Gilson, *Les sources gréco-arabes de l'augustinisme avicennissant*, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age* 4, 1929, pp. 5-149;
 - 17 *Expositio in Theorica planetarum*; G.Federici Vescovini, *La teoria della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo*. Morlacchi Editore 2003;
 - 18 Eckhart di Hochheim, *Die deutschen und lateinischen Werke*, Stuttgart berlin 1936; id. *Trattati e prediche*, a cura di G. Faggin, Milano 1982, pp. 225-230. 234; id., *Cpere tedesche*, a cura di M. Vannini, Firenze 1987; id., *Sermoni*, Milano 1985;
 - 19 Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerari della mente a Dio. Le scienze ricondotte alla teologia. I sette doni dello Spirito Santo. La conoscenza di Cristo. Apologia dei poveri. Soliloquio dell'anima*, ed. îngrijită de P. Prim, 5 vol., Vicenza 1984-1988; In *II Sent.*, d. 13;
 - 20 ibid. p. 18;
 - 21 Cecilia Panti, *I sensi della luce dell'anima*, Evoluzione di una dottrina agostiniana nel secolo XIII, 2000, pp. 177-198.



Doru Cernea

Culmile Paradisului (2021), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Colecția Arta Regală (XI)

Vasile Zecheru

Studiul ritualului Lojilor ajută la înțelegerea sufletului Francmasoneriei și considerăm că ansamblul problemei masonice nu poate fi pătruns dacă nu vom cunoaște riturile care au susținut fundamentul corpului masonic.
Jean Marquès-Rivière

Trebuie precizat, din capul locului, că această lucrare pe care o vom prezenta succint aici, intitulată *Ritualurile secrete ale Francmasoneriei* și semnată de Jean Marquès-Rivière, s-a vrut a fi, înainte de orice, o teribilă dezvăluire jurnalistică. De aceea, cartea se înscrie într-o lungă și impresionantă serie de astfel de lucrări controversate, îndeobște neînțelese de către publicul larg și, în egală măsură, blamate de către toți cei care nu pot accepta interpretările și semnificațiile eronate promovate agresiv pe post de adevăr suprem. În timp, chiar și asemenea producțiuni intelectualiste, voit tendențioase și menite a da în vileag presupusele resorturi ascunse ale realității și-au dovedit utilitatea din moment ce ele au putut risipi acel mister persistent și enigmatic ce acoperă inițierea, în genere, și aspectele concrete ale vieții masonice, în particular.

Cea care a deschis seria destăinuirilor celebre este cartea lui Samuel Prichard apărută în anul 1730 și intitulată *Masonry Dissected*; lucrarea, nimic altceva decât o modestă broșură ce consemna ritualurile masonice de la începutul secolului al XVIII-lea, este urmată de un șir lung de asemenea divulgări mai mult sau mai puțin importante, publicate îndeosebi în Anglia și Franța¹. Ar fi de menționat aici că ritualurile masoneriei operative s-au derulat într-o deplină oralitate și, astfel, nu era nevoie defel ca acestea să fie utilizate în formă scrisă. După anul 1717 însă, când a luat ființă masoneria speculativă, au început să circule în mediile interesate ritualuri tipărite și astfel, această practică generalizată a creat o vulnerabilitate în plus în ceea ce privește păstrarea secretului inițiativ². Pe fond, broșura lui Prichard dezvăluia sec ritualurile de la gradele 1°-3° dar nu conținea nimic ultragios sau de natură să alimenteze în vreun fel sau altul teoria conspirației sau să incite la revoltă împotriva masoneriei. Născută dintr-o sete patologică de răzbunare, cărtulia în cauză devine, în deceniile ce au urmat, un sprijin pentru frații care lucrau efectiv cu acele ritualuri, un îndreptar cuprinzând textele esențiale care, altminteri, trebuiau a fi memorate pentru bunul mers al ținutei masonice.

Cea de-a doua divulgare spectaculoasă intervine în anul 1824 când un anume William Morgan din Batavia, statul New York, a publicat lucrarea *Freemasonry Exposed*. Cazul a produs o adevărată furtună politică în SUA și a dat naștere unui virulent partid antimasonic care, la alegerile prezidențiale din anul 1828 a reușit să polarizeze o masă electorală semnificativă alcătuită, în mare parte, din oameni ignoranți, ușor de manipulat și de înregimentat pentru o cauză fantasmagorică. Situația a scăpat de sub control dat fiind că Morgan a dispărut fără urmă și astfel s-a instalat suspiciunea că el ar fi fost răpit și ucis de către

masonii ce urmăreau să-l pedepsească pentru divulgarea ritualurilor (Pike, p. 20; Tămaș, p. 314).

În fine, putem considera lucrarea *Ritualurile secrete...* fiind cea de-a treia mare divulgare chiar dacă aceasta a venit după numeroase devoalări, mai mult sau mai puțin vizibile, pe care autorii de cărți masonice și antimasonice le-au produs constant pe tot cuprinsul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului trecut. Pentru mai mare exactitate, trebuie menționat de asemenea, că întreaga documentare a autorului cărții se întemeiază pe ritualurile care erau derulate curent în Marele Orient (M. O. F. F.) și Marea Lojă a Franței (M. L. F. F.)³.

Principalele repere bio-bibliografice cu privire la Jean Marquès-Rivière și la opera sa sunt cuprinse în breviarul consemnat la finele acestui text. Meditând asupra destinului celui care semnează ca autor al cărții s-ar putea spune că acesta a fost nu doar implacabil și greu de suportat, ci și unul marcat, parcă, de o fatalitate ce vine de dincolo de ființa umană, căci iată, personajul în cauză reușește contraperformanța de a înregistra, la mijlocul vieții, o inexorabilă condamnare la moarte. E drept, vremurile pe care le-a trăit Rivière au fost și ele pe măsură; climatul de ură și violență extremă, generat de conflagrația mondială aduce, în Franța anilor '40, o încălecare nemaiîntâlnită și o tensiune inimaginabilă. Pe acest fond cenușiu, exacerbarea acțiunilor antisemite și antimasonice va fi fost, desigur, nota dominantă a acelor timpuri.

La un moment dat, nimic nu lăsa să se întrevedă un asemenea final dezastruos pentru tânărul intelectual ce părea a fi un om de succes, un scriitor talentat care, în plină tinerețe, s-a bucurat de două importante premii ale Academiei franceze și, în genere, de aprecieri laudative la adresa cărților sale. Angajarea tranșantă în politica vremii, o atitudine deosebit de polemică și, mai ales, opțiunea sa definitivă de colaborare cu autoritățile de ocupație din perioada 1940-1944 au condus la un final dramatic pentru cel care, o vreme, s-a semețit a fi un exponent de prim rang al regimului politic de tristă amintire instaurat la Vichy, în vara anului 1940.

Pe bună dreptate, Rivière va fi fost dezavuat și de către mediile masonice căci, prin acțiunile sale de o nejustificată violență, de altfel, el va produce mari tulburări și suferințe celor care, într-o formă sau alta, avuseseră contact cu domeniul inițiativ. Celebrul său film de propagandă intitulat *Forces occultes*, numeroasele articole, broșurile otrăvite sau șocantele expoziții antimasonice pe care le-a patronat în calitate de potentat al regimului vin să întregesc tabloul înveninat al epocii. În acest cadru socio-politic viciat de ură și de violență extremă, Rivière va publica trei cărți⁴ dedicate fenomenului masonic, anume comanditate de către autoritățile germane de ocupație; prin aceasta se urmărea discreditarea mișcării, o incitare la dezaprobară a celor ce activau aici, precum și inhibarea inițiativelor inițiatice pe termen lung.

Desigur, peste tot în lume, un fost inițiat care a abjurat, așa cum a procedat Rivière, nu poate fi agreat de către ceilalți frați. Numeroși francmasoni vor fi suferit pe nedrept consecințele excelselor fratelui Rivière care, pentru a se face apreciat

de stăpânii săi, a exercitat o nedreaptă asupraire a celor care, în fond, nu erau vinovați decât pentru un delict de opinie. Dintotdeauna și pretutindeni, astfel de fapte au fost considerate trădări abominabile în masonerie.

În mod paradoxal, volumul la care ne referim aici nu poate fi introdus, totuși, în categoria lucrărilor antimasonice decât cu riscul de a se comite o exagerare căci, în fond, lucrarea a fost destinată anume divulgării ritualurilor care erau practicate în prima jumătate a secolului al XX-lea; comentariile conexe ritualurilor, așa cum sunt acestea prezentate în lucrare, au doar un rol explicativ privind aspectele istorice, doctrina specifică și derularea propriu-zisă a psihodramelor respective. În mare parte, intervențiile atitudinale marca Rivière nu fac decât să exprime poziția acestuia vizavi de degradarea fenomenului inițiativ considerat de către autor ca fiind golit de conținutul său spiritual. Pe de altă parte, în toate aprecierile sale, Rivière se menține cu deferență, totuși, în plaja unor autori importanți⁵ care au dat lucrări masonice de referință în cultura franceză. Privite cu detașare și obiectivitate, criticile exprimate de către autor pot fi acceptate ca fiind în ton cu realitatea obiectivă; în mare măsură acestea sunt chiar demne de luat în seamă dacă s-ar pune problema reconstrucției fenomenului inițiativ în conformitate cu preceptele tradiției perene.

Sub aspectul tematicii și pentru mai multă conciziune, cele opt capitole ale cărții ar putea fi grupate în două mari secțiuni; prima dintre acestea este destinată să trateze problematica riturilor, în general, urmată apoi, de o prezentare a ritualurilor de la gradele 1°-3°. Pentru cititorul mai puțin avizat va fi inserată aici o succintă notă despre problematica riturilor⁶ astfel încât să existe o minimă orientare care să faciliteze mai buna înțelegere și asimilare a cunoștințelor circumscrise acestei problematice. Ca atare, pentru început, este de menționat faptul că, la vremea sa, Ragon va fi identificat peste cincizeci de rituri care funcționau concomitent în primele decenii ale secolului al XIX-lea; multe dintre acestea, nimic altceva decât simple fantezii, au dispărut, treptat, din istorie. În lucrarea de față, Rivière prezintă sumar cinci dintre riturile⁷ despre care el avea cunoștință în timp ce pe cel de-al șaselea – Ritul Scoțian Antic și Acceptat (R. S. A. A. A.)⁸ – îl va expune detaliat prezentându-i ritualurile care erau derulate în prima jumătate a secolului trecut.

Cea de-a doua secțiune a cărții (cap. IV-VIII) este dedicată de către autor divulgării misterioaselor ritualuri ale gradelor înalte președinte de R. S. A. A. A., care de altfel, erau deja publicate la data când a apărut lucrarea sa. Rând pe rând, gradele Lojilor de perfecție, Gradul Cavalerului de Roza-Cruce, gradele filozofice (de la 19° la 29°), Gradul Cavalerului Kadosh și, în fine, gradele administrative (de la 31° la 33°) sunt prezentate sub aspect istoric, filozofic și al punerii în scenă. Desigur, simpla prezentare scrisă a ritualurilor gradelor scoțiene nu poate transmite doctrina inerentă și nici filozofia care stă în spatele acestor reprezentări. Uneori, orbit de scopul său propagandistic, Rivière comentează tendențios ritualurile și, prin aceasta, lasă să se vadă că, pur și simplu, nu înțelege raționamentul inițiativ. Așa de pildă, el nu sesizează diferența dintre realizarea spirituală ascendentă (acumularea de cunoaștere inițiativă de până la 30°) și cea descendentă, specifică gradelor administrative ale R. S. A. A. A.

Și totuși, dincolo de numeroasele și evidentele carențe de cunoaștere ezoterică pe care le relevă

Rivière prin expunerea sa, în carte există ceva demn de remarcat, anume cea diatribă severă pe care autorul ține să o adauge la finele lucrării sale ca pe un corolar ce se vrea a fi o sentință drastică la adresa fenomenului masonic dar și, cumva, o schiță a unui demers de redresare menit să conducă la o mai adecvată conformare a masoneriei contemporane cu tradiția inițiatică autentică. Sentința lui Rivière are ca fundament câteva premise pe care el le consideră semnificative în raport cu preceptele tradiționale esențiale; în liniile generale aceste premise care, potrivit autorului, conduc către o concluzie defavorabilă vizavi de pretențiile spirituale ale francmasoneriei sunt: (i) puternica amprenta iudaică asupra ritualurilor și simbolisticii; (ii) contradicția dintre logica Artei regală și modul comun de gândire; (iii) tendința totalitară a masoneriei în plan social; (iv) ateismul-materialist.

Trebuie amintită, totodată, considerația specială pe care pe care Rivière o arată lui Oswald Wirth ca important autor de literatură inițiatică, părinte al manualelor masonice și al conceptului de referință denumit *masonism*. Rivière menționează reverențios că Oswald Wirth va fi studiat sistematic ...*valoarea spirituală a ritualurilor...*, el făcând dovada că a înțeles foarte bine ...*incompatibilitatea dintre spiritul antireligios [...] și practicarea ritualului masonic...* și, ca atare, va fi încercat să construiască masoneriei un edificiu respectabil recomandând a se prezerva cu sfințenie ritualul inițiatic tradițional. Considerația specială pe care am amintit-o mai sus nu l-a scutit pe Wirth de o percheziție umiltoare pe care o va suporta cu stoicism, în anul 1940, la reședința sa din Mooterre-sur-Blurde după ce, în prealabil, biblioteca pe care o deținea în Paris fuseseră devastată de către autoritățile germane (Wirth, p. 46).

Pe bună dreptate, Rivière insistă asupra conceptului care-l desemnează pe Marele Arhitect al Universului (M. A. A. U.) și critică vehement inițiativa M. O. F. de a fi revocat, în anul 1877, obligația atelierelor privind deschiderea Cărții Legii Sacre (Biblia, Coranul, Vedele, etc.) pe altarul jurămintelor, desacralizarea lojilor reprezentând o gravă eroare care vine în dezacord cu doctrina inițiatică. Pentru Rivière, M. A. A. U. este ...*un simbol și, ca toate simbolurile masonice, el poate avea mai multe explicații*. M. A. A. U. este ...*Omul care, puțin câte puțin, descoperă legile cosmosului, care ...inventează, cugeță, mod.fică, ...care-l vede pe Dumnezeu în el...*, este, de asemenea, ...*natura însăși...* și, mai presus de orice, este ...*principiul echilibrului ce trebuie să asigure stabilitatea templului și, în același timp, să conducă ferm propriile noastre acțiuni...* etc.

În finalul lucrării sale, Rivière se arată deosebit de sceptic cu privire la potențialul de restaurare a fenomenului masonic și, ca atare, formulează câteva întrebări retorice menite a sublinia această neîncredere. *Care sunt originile francmasoneriei? Unde este asceza, spiritualitatea și dreapta cale masonică? Va renaște oare masoneria? Ca schiță a unui program de redresare a masoneriei, diatriba lui Rivière conține unele abordări care, în accepțiunea sa, ar putea readuce fenomenul inițiatic pe făgașul său firesc și tradițional; dintre toate măsurile preconizate, cea mai importantă ar fi reconcilierea cu Dumnezeu.*

Breviar bio-bibliografic și istoric

31 iulie 1903 – se naște la Paris Jean Marquès-Rivière⁹ – cel care, peste ani, avea să devină autor al cărții *Ritualurile*

secrete ale francmasoneriei, reputat orientalist, eseist, jurnalist și scenarist francez;

1914-1918 – se desfășoară acțiunile Primului război mondial;

1919-1927 – Rivière își definitivează studiile; având o mobilitate intelectuală remarcabilă și numeroase lecturi exotice, tânărul din acea perioadă își exprimă fascinația față de budismul tibetan și față de tantrism și se dedică studiului limbilor orientale (sanskrită și tibetana) la Sorbona;¹⁰ 1928-1929 – atras de ocultism, intră în *Societatea teozofică* și publică articole în *Revue theosophique*;

1929-1930 – publică două cărți de proză fantastică¹¹, lucrările bucurându-se de succes în epocă;

cca. 1925-1930 – este inițiat ca ucenic francmason în Loja *Theba* din obediența M. L. F.; după care activează ca membru în acest atelier; ia contact cu opera lui René Guénon și se arată interesat de teoria acestuia cu privire la inițiere și tradiția primordială;

1930-1931 – este introdus în cercurile revistei *Le voile d'Isis* de către Guénon, însuși, care era pe atunci redactor-șef; Rivière publică aici câteva articole minore între care se remarcă, totuși, articolul intitulat *Pericolele planurilor magice*, un avertisment împotriva practicilor exorciste;

1931 – dezamagit de fenomenul inițiatic contemporan, Rivière publică un pamflet virulent intitulat *Trădarea spirituală a francmasoneriei* în care ia atitudine împotriva

tendințelor pseudo- și contrainițiatică din vremea sa; la un deceniu de la apariție, cartea va fi republicată într-o versiune revizuită și adăugită;

1933-1936 – proaspăt revenit la religia romano-catolică, Rivière colaborează la revista *Franța catolică* și, apoi, la *Revista internațională a Societăților Secrete* unde va publica sub pseudonim, colaborează de asemenea la *Cuvântul liber* (un jurnal antisemit) și, în paralel, își lansează propria revistă antimasonică *Les Documents nouveaux*; editează, sub auspiciile Federației Naționale Catolice, mai multe broșuri cu caracter antimasonic și publică o carte denigratoare intitulată *Organizarea secretă a francmasoneriei*;

1936 – apare lucrarea *China în lume*, carte fiind premiata de către Academia franceză;

1937 – după mai multe luni petrecute în India, devine membru al *Société asiatique* și publică două lucrări dedicate hinduismului;¹²

1938 – Rivière își publică teza de doctorat *Amulete, talismane și pentaluri în tradițiile orientală și occidentală*, o analiză a practicilor magice din perspectiva arhetipurilor universale;

1939 – apare lucrarea *Ritualul magiei tantrice hinduse*; 1 septembrie 1939 – Germania atacă Polonia și astfel se declanșează cel de-al doilea război mondial;

25 iunie 1940 – Franța a capitulat în fața Germaniei;

1940 – Rivière devine membru al unei grupări politice ultra-colaborationistă;¹³ în plan publicistic îi apare lucrarea *Istoria doctrinelor ezoterice* care îi aduce un nou premiu al Academiei Franceze;

1940-1944 – perioadă marcată de luptele dintre forțele Regimului de la Vichy și cele ale Franței Libere; în timpul ocupației germane, Rivière colaborează cu naziștii în cadrul *Serviciului de Poliție a Societăților Secrete* (SSS)¹⁴, fiind însărcinat, ca director general adjunct, cu propaganda antimasonică și antisemită; participă, ca scenarist, la realizarea celebrului film de propagandă *Forțele oculte* (1943) și organizează două expoziții itinerante de tristă amintire intitulate *Francmasoneria, gropar al păcii și Evreul și Franța*;

1944 – după ce Franța a fost eliberată de către forțele aliate, Rivière se refugiază în Spania franchistă;

1949 – în contumacie, este condamnat la moarte și degradare civică;

1950-2000 – viața lui Rivière intră într-un con de umbră; trăiește în Spania și evită să mai atragă atenția asupra sa; unele dintre cărțile sale, mai ales cele mai puțin polemice, sunt reeditate și traduse în alte limbi;

1950 – sub pseudonimul *Le Maître Yüan-Kuang*, Rivière publică lucrarea *Méthode pratique de divination chinoise par le „Yi-King”*;

1979-1988 – apar trei importante lucrări de orientalistă semnate de către Rivière;¹⁵

9 februarie 2000 – în vârstă de aproape nouăzeci și șapte de ani, Rivière se stinge din viață la Lyon.

Bibliografie

- Dubreuil, Jean, Paul – *Istoria francmasoneriei*, Ed. Herald, 2021;
- Etchegoin, Marie-France & Lenoir, Frédéric – *Adevărata istorie a francmasonilor*, Ed. Nicol, 2013;
- Guénon, René – *Simboluri ale științei sacre*, Ed. Humanitas, 1997;
- Jacq, Cristian – *Francmasoneria – Istorie și inițiere*, Ed. Lucman, 2005;
- Ligou, Daniel - coord. – *Dicționar de francmasonerie*, Ed. Ideea europeană, 2008;
- Oresve, Louis-Marie – *Marele secret masonic*, Ed. Lucman, 2010;
- Pike, Albert – *Morala și dogma*, Ed. Herald, 2018;
- Ragon, Jean-Marie – *Ortodoxie masonică*, Ed. Herald, 2017;
- Marquès-Rivière, Jean – *Trădarea spirituală a francmasoneriei*, Ed. Deceneu, 2017;
- Tămaș, A. Mircea – *Arta regală și Francmasoneria*, Ed. Aion, Oradea, 2005;
- Wirth, Oswald – *Francmasoneria pe înțelesul adepților săi*, Ed. Herald, 2021.

Note

- Jan A. M. Snoek, profesor de istoria religiilor la Universitatea din Heidelberg și specialist în ritualurile masonice, întocmește o impresionantă listă în acest sens (Tămaș, p. 306).
- Sunt nominalizate, adesea, trei secrete masonice: (i) secretul operativ (al meseriei) cel care se referă la tainele unei reprezentări geometrice a realității; (ii) secretul ritualurilor folosite și al interpretării simbolisticii consacrate; (iii) secretul indicibil – trăirea directă și nemijlocită a iluminării (vederea Stelei înflăcărata), fapt ce determină o sublimă influență de natură supra-umană asupra trăitorului (Tămaș, pp. 303-304).
- Există însă o referire la faptul că autorul ar fi avut în vedere și ritualurile obedienței Dreptul Uman.
- Les Rituels secrets de la franc-maçonnerie d'après les archives du Grand Orient et de la Grande Loge de France și Histoire de la franc-maçonnerie française* în 1941; *Règlements et constitution de la franc-maçonnerie* în 1943.
- Jean-Marie Ragon, René Guénon și Oswald Wirth, de pildă.
- Termenul *rit* are străvechi origini etimologice care conduc la înțelesul de ordine divină, succesiune / dispoziție predestinată, aranjament celest etc.; (lat. *ritus*, fr. *rite*, grec. *arimos* – număr, sanscrit. *rtam* – ordine, corecție potrivit normelor religioase tradiționale); a se vedea Ligou, p. 887.
- Ritul York, Ritul scoțian rectificat, Ritul Memphis-Misraim, Ritul mixt internațional, Ritul suedez.
- Impus de către Jurisdicția de sud a Statelor Unite ale Americii cu sediul la Charleston și devenit internațional prin adoptarea sa de către Franța la 24 iunie 1801, R. S. A. A. se mai numește și *Ritul lui Pike* dată fiind contribuția majoră pe care Albert Pike o are în ceea ce privește rescrierea ritualurilor specifice (Ligou, pp. 901-902).
- Pe numele său adevărat Jean-Marie Rivière.
- Rivière este, o vreme, elevul profesorului Jacques Bacot (1877-1965), celebru în perioada interbelică pentru studiile sale despre India și Tibet.
- În umbra mănăstirilor tibetane și *Spre Benares. Orașul sfânt. Istoria miraculoasă a lui Li-Log, guru-ul tibetan.*
- India secretă și magia sa și Yoga tantrică hindusă și tibetană.*
- Parti populaire français – formațiune de inspirație fascistă, fondată și condusă de Jacques Doriot.*
- SSS era instalat simbolic în sediul dezafectat al M. O. F. din str. Cadet, nr. 16, Paris; începând din anul 1973, imobilul situat la această adresă găzduiește Muzeul Francmasoneriei.
- Sainte Upanisad de la Bhagavad Gita. Introduction, commentaire et texte traduit du Sanskrit* (1979), *Lettres de Bénarès* (1982) și *Kalachakra. Initiation tantrique du Dalai-Lama* (1985).

Heidegger (*Schwarze Hefte* 9) și lumea ce avea să vină

Andrei Marga

O dată cu volumul 102, se încheie tipărirea scrierilor lui Martin Heidegger din celebra ediție *Gesamtausgabe*, realizată de Editura Vittorio Klostermann (Frankfurt am Main, 1975-2021). Sunt predate editurii și volumele 72, 84.2, 91, 92, 93, încât o bibliotecă ce vrea să aibă complet scrierile filosofului va trebui să le adauge. Nu poți vorbi de Heidegger, ca, de altfel, de niciun alt filosof fără a-i parcurge scrierile!

Ediția nu este însoțită de vreun aparat critic-istoric, acesta fiind refuzat de la început de autor. S-a procedat conform dorinței lui Heidegger de a nu exista introduceri și comentarii lipite de scrierile sale, în afara unei note explicative a editorului!

Gânditorul a și stabilit ca șirul volumelor să se încheie cu *Caietele Negre* (*Schwarze Hefte*), desigur, după ce se vor fi tipărit și alte scrieri inedite. Bunăoară, în 1989, s-a publicat pentru prima oară, cartea *Contribuții la filosofie* (*Beiträge zur Philosophie*, 1939), socotită, pe bună dreptate, cum am mai arătat (A. Marga, *Heidegger*, Creator, Brașov, 2021), ca a doua scriere majoră a filosofului, după *Ființă și timp* (*Sein und Zeit*, 1927). S-au publicat de asemenea și scrierile seminariilor anilor treizeci și manuscrise.

Într-adevăr, volumul al nouălea al *Caietelor Negre* încheie și ediția *Gesamtausgabe*, cu volumul 102. Ele sunt identice. Până la dispariția sa, în 1976, Martin Heidegger a vegheat personal la ediția pentru posteritate a operei sale. Ulterior, legatarii – unul dintre fii și, apoi, un nepot – au supravegheat ediția. După volumul 102 din *Gesamtausgabe*, este limpede că ne aflăm în fața uneia dintre cele mai ample opere de autor individual din cultura umanității.

Când eram student, D. D. Roșca încheiase traducerea în românește a *Științei logicii* a lui Hegel și ne spunea, între altele, că este scrierea cea mai voluminoasă a filosofiei mondiale. Dar când am început să predau filosofia contemporană, deschizând catedra respectivă la Universitatea „Babeș-Bolyai”, mi-am dat seama că *Învățătura științei* (*Wissenschaftslehre*), a lui Bernard Bolzano, o întrece. Azi, este clar că cele nouă volume din *Caietele negre* (tipărite între 2014-2021) fac din această scriere (cu în jur de 3500 de pagini tipărite) scrierea cea mai voluminoasă a filosofiei dintotdeauna. Heidegger a lucrat la ea din 1931 (primul caiet încă nici nu a fost găsit!), până în anii șaptezeci, la vârsta de peste optzeci de ani.

În 1975, când l-am văzut pe Heidegger în curtea casei sale din Freiburg im Breisgau, concentrat pe o carte, în bătaia blândului soare de toamnă al Pădurii Negre, eram avid să simt locul și să văd omul care crease filosofia „ființării specific umane (Dasein)”. Nu-mi închipuiam că celebrul gânditor tocmai încheiase predarea către arhivele din Marbach a manuscrisului *Caietelor negre*. O știa doar asistentul privat.

Abia la izbucnirea „cutremurului” ocazionat de comentarea manuscrisului am început să parcurg

Caietele negre (devenite publice începând cu 2014). Mi-am reunit analizele în volumele *Un cutremur în filosofie: „Caietele negre” ale lui Heidegger* (Revers, Craiova, 2019), *Filosofi și teologi actuali* (Meteor Press, București, 2019) și *Heidegger* (Creator, Brașov, 2021), venind cu comentariul până la volumul 101 din *Gesamtausgabe*, care este de fapt volumul 8 al *Caietelor negre*.

Acum, după ce am parcurs volumul final al ambelor șiruri de volume (102, respectiv 9), mi-este clar că nu se schimbă ceea ce am scris urmărind susținerile lui Heidegger și în dialog cu interpretările majore. Nu se schimbă nimic din volumul recent *Heidegger* (2021). Analiza mea rămâne valabilă. Heidegger a fost, la un moment dat, irevocabil, unul dintre avocații național-socialismului lui Hitler. Triumful personalităților socotite extraordinare, dar „demonice” ale Europei aceluși timp, îl include, alături de Ernst Jünger și Carl Schmitt. Formatul lor aparte a ajuns să servească la un moment dat o politică a distrugerii. Filosofia lui Heidegger nu se reduce, însă, la această postură funestă. Ea atinsese anvergura mondială înainte de 1933 și nu s-a redus nici un moment la avocatura partizană.

În opinia mea, ajungând la propria filosofie – chestionabilă, ca orice creație umană – Heidegger a dat una dintre operele de referință ale epocii. A lăsat însă și un dosar confuz. De pildă, a vrut o Germanie la vârful culturii mondiale, dar nu a agreat democratizarea. A spus mereu că nu are ceva cu evreii ca persoane, dar a creditat *Mein Kampf*-ul lui Hitler. A cedat folclorului antisemit, dar amantele sale cunoscute erau evreice. Și la șaptezeci de ani îi trimitea Hannei Arendt poezii, după ce o asigurase, deja la începutul anilor treizeci, că iubirea lor nu are a face cu originea etnică. Personalități evreiești care aveau să devină de prim-plan în lume au studiat la Heidegger, dar, ca rector, chema studenții să-l voteze pe Führer. Nu a contestat Holocaustul (*Shoah*), dar nu și l-a asumat, deși istoriografia germană adusese probe definitive ale acestei tragedii fără seamăn.

Dincolo de evidentele sale erori, în parte și recunoscute, nimeni din generația sa nu-l concurează însă ca rezonanță a ideilor. Ulterior, abia John Dewey și Habermas i-au atins anvergura.

Doar că Heidegger, mereu interogativ, își detaliază și mai mult opțiunile în acest ultim volum al operei sale. Rămâne de la început impresionant profesionalismul și în volumul final al *Caietelor negre*. Acestea sunt însemnări, elaborate extrem de îngrijit și sistematic, ce secondează scrierile notorii cu numeroase precizări. Ceea ce Heidegger a pus pe frontispiciul *Caietelor negre* – formula lui Leibniz: „Cine mă cunoaște numai din publicațiile mele nu mă cunoaște” – se confirmă din plin. Nu se va mai putea vorbi la obiect de filosofia lui Heidegger fără a stăpâni *Caietele negre*! Rămâne impresionantă, de asemenea, preocuparea lui de a se prezenta în fața posterității cu opinii univoce.

Cu volumul al nouălea, *Caietele negre* vin cel

mai mult spre anii șaptezeci și, prin firea lucrurilor, spre epoca în care trăim. Titlul volumului este *Vorläufiges I-IV (Schwarze Hefte 1963-1970)*, unele fragmente par, însă, din 1973. Volumul conține privirea pe care de un gânditor o aruncă asupra operei sale care a răscolit conștiințele și mai ales asupra unei epoci de care ne resimțim.

Privirea pe care gânditorii care au marcat istoria fiind de obicei una de profunzime, ceea ce susțin ei despre lumea ce vine este de luat în seamă. În definitiv, găsim anticipări ale evenimentelor istoriei la cele mai multe personalități ale lumii moderne: începând cu Hegel, trecând prin Comte, Bolzano, Marx, Nietzsche, Husserl, Max Weber, Spengler, Dewey. Chiar dacă concepțiile lor, ca întreg, s-au așezat în rafturile istoriei, ele incită. Filosofie și științe sociale de pondere fără anticipări nici nu există! Heidegger are avantajul că este ulterior celor menționați, așadar mult mai aproape de noi. De altfel, filosofic, el a captat crize ale timpului în care a trăit – dintre care, unele, nici astăzi nu au trecut în muzeu.

Precum în cazul gânditorilor de pondere, niciun volum al lui Heidegger nu se lasă rezumat, iar volumul al nouălea din *Caietele negre* nu face excepție. Mai ales că filosoful abordează o paletă largă de întrebări privind lumea și scoate mereu implicații neașteptate ale limbii germane. Filosofia lui se impune ca una dintre cele câteva filosofii care dau *forma mentis* contemporaneității și pretinde atenție deplină. Nu ajungi azi la vreun adevăr ignorând ce au gândit alții și nici chiar citindu-i în fugă și cunoscându-i fragmentar.

Heidegger era conștient de ponderea neobișnuită a operei sale în istoria gândirii. El și speculează în *Caietele negre* asupra semnificației „lășământului (*Nachlass*)”. Pe acesta îl echivalează cu ceea ce este lăsat în urmă de un gânditor, dar conține și ceva ce este gândit în avans. Ambele semnificații Heidegger le reunește în „ceva ce îi lasă în urmă pe contemporani” (GA 102, p. 14). Desigur, așa ceva poate fi și „provizoriu (*vorläufiges*)”, căci, cel puțin în opera sa, chiar problema constantă, „întrebarea privitoare la ființă (*Seinsfrage*)”, este pusă în anume condiții.

În continuare Heidegger nu promite filosofie, din motivul simplu că aceasta ar trebui exprimată în „limbajul publicității”, care este influențat de „informatica” actuală, care ar rata „problema ființei”. El și scrie că „nicio posibilitate nu există ca să se facă înțeles ceea ce este gândit, în cercul opiniei de astăzi” (p. 17). Dominația gândirii marcate de „tehnică”, a acelei atitudini legate de convertirea în obiect inert și manipulabil a orice este gândit, *Ge-stell*-ul, împiedică aceasta. Cum spunea Hölderlin, ceea ce se obține prin noi feluri de gândire are un preț în jertfe.

Și volumul al nouălea al *Caietelor negre* (care este, cum am mai spus, volumul 102, final, al *Gesamtausgabe*) conține nuanțări ale poziționării lui Heidegger. Ele sunt, vizibil, în raport cu două „provocări” resimțite de filosof odată cu trecerea anilor: cele din partea interpretărilor pe care filosofia sa le cunoștea, fiind în centrul confruntărilor, și cele dinspre noua evoluție a filosofiei postbelice. Nu este spațiu aici pentru a da seama de toate, dar de precizările lui Heidegger va trebui ținut cont.

Meditația lui Heidegger este absorbită de crizele timpului nostru din motive diverse. În fapt, tema istorialității vieții umane, ce urcă în tradiția filosofiei de la Apostolul Pavel, prin Vico, Hegel, Schelling și Dilthey, apoi prin Cohen, Husserl, Rickert și contemporanii lor, este și a lui Heidegger. În plus,

implicarea lui Heidegger în politica germană a anilor treizeci și faptul că a trebuit să o plătească cu scoaterea din universitate și atacuri nesfârșite, l-au făcut și mai sensibil la ceea ce se petrece în societatea timpului său. Așadar, ce ne spune Heidegger despre lumea ce venea și continuă încă?

Prima și perpetua sa observație este aceea că s-a intrat într-o epocă a superficialității. Faptul se observă elocvent în felul în care oamenii se raportează la moștenirea trecutului. Ca exemplu, s-ar putea observa cum ceea ce nu a fost explicit gândit în concepția unui gânditor, se prescurtează și se ia în seamă doar ceea ce este convenabil. Nu se ia în seamă „ceea ce este negândit în gândirea unui gânditor” – negândit nu pentru că a intrat sau nu în aria de interes a gânditorului, ci pentru că orice este gândit și exprimat presupune prealabile și un sens mai adânc. În plus, „se vrea mereu să se asculte noul, căci ceea ce este vechi nu a fost pătruns suficient” (GA 102, p. 11). Ca rezultat general, nu „ființa” contează, ci convențiile și improvizațiile vieții în modernitatea târzie.

Faptul este sesizabil în starea filosofiei postbelice, căreia Heidegger îi și adresează o critică continuă. El acuză faptul că filosofia ar fi devenit „logistică și savantlâc filologico-istoric”. „Apar cărți după cărți, dar nicăieri, fie și numai pe șaiszeci de pagini, nu s-ar aduce autentică neliniște în gândire (*Denken*)” (GA 102, p. 14). S-a și ajuns la „manipularea” unei pretinse superiorități față de tradiție. „Că tocmai tânăra generație procedează astfel este un semn deloc înșelător că ceva a ajuns la sfârșit și a încetat: destinul ființei (*das Geschick des Seins*)” (GA 102, p. 12), ca temă. Se vrea „depășirea” întrebării privitoare la ființă (*Seinsfrage*) prin ocolirea

ei. „Se vorbește abuziv acum de speranță, dar nu se observă că aceasta este doar reversul angoasei insuportabile” (GA 102, p. 65). Cele mai multe realități nu sunt nicidecum așa cum par.

Prin toate acestea, se confirmă din plin că „răul maxim ce poate fi întâlnit de gândire este ca aceasta să fie chemată să se adapteze timpului” (GA 102, p. 215). Filosofia a ajuns, în orice caz, să-și abandoneze tradiția, care o legase de „gândire (*Denken*)” – din aceasta rămânând doar ceva neînsemnat.

Meditațiile lui Heidegger despre istorie sunt conduse, ca în toate scrierile sale, de distincția „histoire-Geschichte” – prima însemnând, în esență, redare obiectualizantă a faptelor istorice, a doua, preluare a acestora împreună cu sensul lor. „Geschichte – ca eveniment transformat în obiect de către Histoire. Acest eveniment istoric este fără destin (*geschicklos*)” (GA 102, p. 19). „Destinul (*Geschick*)” Heidegger îl leagă de asumarea de către subiectul istoric a „ființării sale umane (*Dasein*)”.

Din acest punct de vedere, în travaliul istoricului nu doar exactitatea reconstituirii, ce trebuie să fie fără reproș, contează – ea poate fi atinsă de „histoire”. Dar pentru a scrie „Geschichte” mai este nevoie și de altceva. Operăm cu multe informații astăzi, numai că, luată în accepțiunea curentă, „informația este exactă, dar nu este adevărată” (GA 102, p. 46). Pentru a ajunge la adevăr mai este de făcut mult.

Heidegger nu a economisit energii să-și apere propria concepție și operă filosofică. El scrie că „înainte de orice trebuie mereu arătat că drumul gândirii mele gândește în orice fază aceeași temă

(*das Selbe*); privirea să fie ascuțită pentru aceasta. Abia apoi deosebirea pe fețe multiple de faze se lasă prezentată cu toată hotărârea” (GA 102, p. 22). Nu a fost vorba la el de un „plan”, ci de o „desfășurare a gândirii”.

În 1963, la împlinirea a patruzeci de ani de la începerea scrierii lucrării capitale *Ființă și timp*, Heidegger constata că „și acum întrebarea privitoare la ființă (*Seinsfrage*) este deformată metafizic” (GA 102, p. 25). Or, abia preluarea ei ca atare deschide calea înțelegerii filosofiei sale.

Heidegger a întâmpinat cu nemulțumire și în volumul al nouălea al *Caietelor negre* comentariile care au apărut cu privire la relațiile sale cu regimul național-socialismului. M-am distanțat de regimul lui Hitler, insistă el, nu doar după 1945, prin scris și acțiune, ci deja prin acțiune înainte de prăbușirea regimului – retragerea din Rectorat în 1934 și neparticiparea la predarea funcției fiind probe. „Cine este în stare să judece 1932 până în 1934 în mod obiectiv?” (GA 102, p. 30) – întrebă retoric Heidegger. Și continuă observând că nu altcineva decât președintele Germaniei postbelice, Theodor Heuss, care a votat în Reichstag fatala lege de înzestrare a lui Hitler cu puteri depline (*Ermächtigungsgesetz*), și a făcut mai mult pentru regimul de atunci decât el, care a fost doar rector un an, avea să se justifice declarând că nu avea cum să știe ce vine după 1938.

Mai este un aspect, adaugă Heidegger. În *Discursul rectoral* (1933) a vorbit de „prestația cunoașterii (*Wissendienst*)” ca datorie a universității, pentru ca apoi să fie acuzat vehement că degradează știința punând-o în serviciul politicii. Or, astăzi, argumentează Heidegger, se vorbește de „politica științei (*Wissenschaftspolitik*)”. Este astfel clar că „știința este funcție a politicii”, altfel, „universitatea ca instituție ar fi ceva comic” (GA 102, p. 50). Heidegger sugerează că opțiuni ale sale din faimosul *Discurs* s-au confirmat, dar el rămâne atacat necondiționat.

Nici comentariile apărute la poziționarea sa în istoria filosofiei nu l-au mulțumit pe Heidegger. El accentuează că filosofarea sa nu este doar o reacție de „radicalizare” a lui Dilthey și Husserl, cum se spune frecvent. Ea este mai mult – o „gândire a problemei ființei” (GA 102, p. 61). Heidegger respinge cele ce se spun despre relația sa cu Husserl și cu hegelianismul (GA 102, p. 51), considerându-le „monede false (*Falschmünzereien*)” puse în circulație. El se arată iritat de comentariile la adresa sa datorate lui Horkheimer, Lukacs, Bloch, Marcuse (GA 102, p. 27), care au pus accent pe puncte de contact ale lui Heidegger cu național-socialismul. El reacționează și la deviza „a gândi cu Heidegger împotriva lui Heidegger (*mit Heidegger gegen Heidegger denken*)” pe care, în 1953, tânărul Habermas a pus-o pe tapet, când Heidegger a tipărit fără modificări *Introducere sa în metafizică* din 1934, în care a vorbit de „măreția istorică” a „deschiderii” din 1933. El spune că ar exista o deviză mai adecvată: „ar fi mai fructuos contra lui Heidegger (*die Seinsfrage: der Holzweg*) spre Heidegger (spre relatarea simplă a evenimentului: de la problema sa spre aceeași problemă)” (GA 102, p. 53). Heidegger a rămas convins că nu s-a înțeles până la capăt „întrebarea privind ființa (*Seinsfrage*)”, care i-a pus în mișcare neconținut gândirea, și constanța întrebării în scrierile sale.

În volumul al nouălea al *Caietelor negre*, Heidegger face numeroase precizări privind conceptele cheie ale scrierilor sale. „Răspântia (*die*



Doru Cernea

În căutarea echilibrului (2021), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Kehre)” intervenită în filosofarea sa și atât de discutată, nu era în cartea *Sein und Zeit* și nu constă în a trece de la carte, la studiul *Zeit und Sein* (GA 102, p. 70), cum s-a insinuat. Abia „diferența ontologică (*ontologische Differenz*)”, precizează el, permite omului și „gândirii” experiența „destinului (*Geschick*)” (GA 102, p. 102). „Depășirea metafizicii nu este țelul întrebării privitoare la ființă (*Seinsfrage*) – ci, mai curând, rezultă din desfășurarea întrebării privitoare la ființă” (GA 102, p. 130). Ceea ce el a numit un fel de „situație disponibilă” în cunoaștere și în viață, *Ge-stell*-ul, nu determină orice considerare a naturii. „Eu nu susțin că știința exactă a naturii ar fi treapta prealabilă a tehnicii, ci propriul tehnicii moderne, caracterul de *Ge-stell* determină știința modernă a naturii în structura ei” (GA 102, p. 84). Și aici trebuie ieșit din simplificările unor lecturi pripite!

Desigur, ne putem întreba asupra relației dintre „fizică”, ca știință, și „tehnică”, ca forță care își pune pecetea pe lume. În fond, este de pus întrebarea: „care este și de unde deschiderea domeniului obiectivării uniforme a naturii și capacitatea de a produce (*Machbarkeit*) a mașinii”, care oferă „șansa de comandă (*Bestellbarkeit*)” peste realitatea din fața noastră? (GA 102, p. 213). Răspunsul său este că orizontul „eficienței” leagă cele trei – fizică modernă, tehnica, *Ge-stell*ul.

Așa cum este concepută în cartea *Ființă și timp*, „ființarea specific umană (*Da-sein*) înseamnă demarcare (*das Austehen*) – a luminii (*der Lichtung*)” (GA 102, p. 76). Doar că omul a ajuns, între timp, în mâna „biofizicii” (GA 102, p. 215) – ceea ce înseamnă că esența omului este concepută ca animal capabil de dezvoltare, prin dezvoltare înțelegându-se nelimitată „autoinstituire”.

În *Ființă și timp*, „transcendentală” nu este conștiința sau subiectivitatea, ci „ființarea umană (*Dasein*)”, iar „transcendența” nu este altceva decât „lumina în sensul aletheia gândită suficient” (GA 102, p. 269). Cei doi termeni nu-i creează, insistă Heidegger, apropieri de Kant, Husserl, Jaspers.

Filosofia se întemeiază pe „distanța existent (*Seiend*)- ființă (*Sein*)” (GA 102, p. 90, 93), de la care trebuie plecat, repetă Heidegger. „Ultima întrebare adresată de gândire ei însăși: de unde vine tăcerea gândirii” (GA 102, p. 88), la care asistăm.

Mai mult decât în alte volume ale lui Heidegger, găsim reacții la concepții filosofice rivale. Pe fostul său discipol Karl Löwith îl socotește „încă botanist. El adună fructe de lectură” (GA 102, p. 22). Heidegger respinge explicit teza lui Wittgenstein – unde nu este răspuns, nu este întrebare – spunând că nu totul în cunoaștere se bazează pe întrebare (GA 102, p. 71). În fața etalării rolului imens al lui Husserl în filosofie și psihologie, Heidegger scrie că acesta nu a căzut deloc din cer, ci i-a presupus pe alții, precum Natorp, Meinong, Ehrenfels (GA 102, p. 71). La distincția făcută de Marx, între „gândirea schimbătoare de lume” și „gândirea ce luminează ființa”, replica lui Heidegger este că ultima a rămas fără eficiență (GA 102, p. 95). Heidegger a refuzat să fie comparat sau asociat cu Jaspers (GA 102, p. 250), care nu ar ajunge nicidecum să pună „întrebarea privitoare la ființă (*Seinsfrage*)” (GA 102, p. 265). El respinge de plano orice pozitivism susținând că „pozitivismul de orice fel își întemeiază puterea și capacitatea de impresionare pe uitarea ființei” (GA 102, p. 78). Or, el se opune tocmai acestei „uitări”.

Heidegger se arată mai curând decepționat de filosofia contemporană lui. El consideră că „filosofia devine, în formele logisticii, semanticii, antropologiei și sociologiei și psihanalizei,



Doru Cernea Căderea în timp (2022) tehnică mixtă, 50 x 48 cm

instrument cultural – devine capabilă de «viața în societate» (GA 102, p. 77). Nu există astăzi nici măcar o filosofie a naturii, nici chiar o filosofie a științelor naturii, „deoarece filosofia este la capăt. O tehnologie a tehnicii ajunge” (GA 102, p. 87). Nu sunt pesimist, precizează Heidegger (GA 102, p. 201), doar „privesc în ceea ce este”.

Lui Hegel, Heidegger îi acordă cel mai mult spațiu. Comparațiile sale sunt edificatoare. El scrie că „«Logica» lui Hegel (*«Wissenschaft der Logik»*) este astăzi ultima și în același timp singura ontologie elaborată” (GA 102, p. 21). Din perspectiva sa, „experiența conducătoare la Hegel este «nevoia de filosofie». Experiența conducătoare la Heidegger este uitarea ființei și ascunderea luminii dinspre prezență” (GA 102, p. 171). La Hegel este, într-adevăr, „filosofie a revoluției”, cum spunea Joachim Ritter, dar nu „revoluție a filosofiei” (GA 102, p. 249). Aceasta deoarece și „dialectica aparține logicii metafizicii – stă și cade împreună cu metafizica” (p. 22). Heidegger privește cu interes „renașterea lui Hegel”, dar atrage atenția că celebra dialectică hegeliană nu se înțelege dacă este despărțită de „metafizica creștin-teologică” (GA 102, p. 140, 144, 193, 230) a lui Hegel. În realitate, hegelianismul este un univers, din care nu se pot rupe fragmente fără a-l transforma în altceva.

Lumea ce avea să vină, iar în miezul ei, societatea modernă târzie, a atras în volumul nouă al *Caietelor negre* o caracterizare integral critică. „Societatea industrială modernă: «realitatea», criteriul tuturor deciziilor, țelul tuturor planurilor, Dumnezeu – forma burgheză a comunismului științific, ultimul câmp de încercare al nihilismului extrem – libertatea planificată ca ultimă performanță a dezorientării nihiliste” (GA 102, p. 107). Ar fi o societate ce terorizează – o teroare din partea *Ge-stell*-ului, sprijinită de „sociologie, care a devenit știința servituții sub societatea industrială”. O societate care prefigurează „epoca tehnologiei (*technologische Weltalter*)” (GA 102, p. 174) ce are printre produse terifiantele bombe atomice și rachetele.

Pe de altă parte, „fără să observe contemporanii ceva, un nihilism grobian să străduiește să-și plaseze lipsa sa de esență în spatele măștii rău puse a antifascismului și a acțiunilor acestuia” (GA 102, p. 26). Intelectualii își epuizează energiile într-o astfel de temă, luată ca fiind singura temă a a vieții.

Ce înseamnă acum „intelectual” a arătat George Braque – nu cultivarea „gândirii”, ci „cult al reprezentării”, al imaginii, cu omisiunea esențialului.

Teza lui Heidegger este aceea că „se stăpânește tehnica pe drumul și cu mijloacele unei totale îngenunchieri sub *Ge-stell*” (GA 102, p. 33). În jur proliferază entuziasmul și supunerea la imperative de fapt tehnice. Amenințarea cu arme atomice stă peste toate, iar toți, toate puterile nucleare, conlucrează la „o distrugere a lumii (*Weltzerstörung*)” (GA 102, p. 33-34). Are loc deocamdată o „pustiire a lumii sub *Ge-stell*, care nu mai permite vreo creștere a «spiritului»” (GA 102, p. 36). Iar odată cu zborurile în cosmos, începe o „mizerificare astronomică a lumii” (GA 102, p. 318), trăită euforic, desigur.

Epoca este, însă, esențial, „epoca uitării ființei”. În epoca *Ge-stell*-ului uitarea ființei, nerecunoscută ca atare, este organizată și consolidată ca direcție prin instituții. În cercul acestei ființări umane sociale – realitatea socială – se impune de la sine că gândirea este blamată ca «social dispensabilă» și ridiculizată. Acest procedeu este sigur în prealabil de aplauzele societății” (GA 102, p. 79). Are loc „împlinirea metafizicii (*die Vollendung der Metaphysik*)” și realizarea felului de a gândi viitorul al lui Hegel, Marx și Nietzsche prin *Ge-stell* (GA 102, p. 209-210). Lumea este aparent a înstăpânirii omului asupra împrejurărilor vieții, dar, în fapt, este a controlului din partea *Ge-stell*-ului. Oamenii au devenit servitorii unui fel de a gândi și al produselor sale, pe care nu le mai controlează.

Cultura epocii este ținta unor observații severe din partea lui Heidegger. „În universul *Ge-stell*-ului, în care totul este destinat înlocuirii, gândirea ca reprezentare rămâne singura de neînlocuit. Tirania ei merge atât de departe că ea nu mai este ca atare supusă experienței” (GA 102, p.). Această gândire de esență tehnică, bazată pe imagine, infuzează orice. „*Ge-stell*-ul comandă scriitura ca reprezentare (*Vorstellen*), iar opinia și divertismentul se mișcă în zona reprezentării” (GA 102, p. 57). Ca urmare, se ajunge la degradarea în trepte – „poezia ca literatură, literatura ca scris, scrisul ca informație, informația ca reportaj, reportajul ca întreținere, întreținerea ca plictiseală” (GA 102, p. 23). Se trăiește sub „teroarea mediilor de informare în masă”, care modifică toate criteriile, cu o „cultură a televiziunii”, care „discreditează osteneala gândirii” (GA 102, p. 26). Are loc evoluția spre lipsă de răspundere a scrisului. „Orice cuvânt ce se îndreaptă azi deschis contra acestei mașinații neîncetate este – un pierdut” (GA 102, p. 33). Avansează continuu „nivelarea lumii și a oamenilor în continuu stoc de informații” (GA 102, p. 54). Orizontul vieții oamenilor se închide în dreptul a ceea ce există.

Instituțiile nu mai sunt conform sensului lor. „Universitățile au devenit deja obiect al organizării sociologice a unei «instituții sociale». A devenit fără sens a mai participa aici” (GA 102, p. 82). Pluralismul este proclamat, dar în fapt servește acel monism sumar ce stă la baza realității ce s-a creat (GA 102, p. 132). „Sfera publică (*«ffentlichkeit»*) aduce dominația „anonimității (*das Man*)”, a lui „se zice”, „se crede”, „se face” etc., în viața fiecăruia (GA 102, p. 207), ce se exercită tiranic (GA 102, p. 293). O veritabilă „dictatură a publicității” s-a instalat.

Evaluarea din partea lui Heidegger este fără compromis, iar la schimbarea stărilor de lucruri el s-a gândit constant. „Numai din ceea ce noi numim insistent «ființa însăși – *Sein selbst*» poate veni o schimbare” (GA 102, p. 35). Teza sa pe

acest plan al căutării soluțiilor este că „a eșua – într-o gândire ce se clatină de secole în uitarea evenimentului (*Ereignisses*), este o întreprindere ieftină” (GA 102, p. 40). Nu vine vreo soluție de la științe și tehnica pe care o alimentează. „Deoarece gândirea tehnică stăpânește toate științele și această viața cotidiană, nu este de așteptat ca pe această reprezentare tehnică să ajungă până acolo încât să privească propriul tehnicii înseși” (GA 102, p. 64). Nu putem nici reveni la natură, căci natura este „natură schimbată, nu *physis*” (GA 102, p. 229), cum ne-a obișnuit cultura clasică.

Soluția nu poate începe altfel decât cu restabilirea „reflecției” ieșind din actuala „lipsă de reflecție (*Besinnungslosigkeit*)” (GA 102, p. 129). Reflecția (*Reflexion*) are a-și adăuga o dimensiune nouă – cea „a luminii ascunderii de sine ca eveniment” (GA 102, p. 61-62). Hermeneutica este, în orice caz, superioară structuralismului și lingvisticii (GA 102, p. 309) și se cere cultivată.

Este de făcut „pasul înapoi, la un alt început: începutul din eveniment (*Ereignis*)” (GA 102, p. 125). „Pasul înapoi” (GA 102, p. 217; 351-352), dublat de „noul început” constituie soluția lui Heidegger din volumul de încheiere a *Caietelor negre* și, de fapt, a operei sale.

În volumul a nouălea al *Caietelor negre*, Heidegger amintește emblematic ceea ce a scris Nietzsche – „Europa este o lume în declin. Democrația este forma de declin a statului” (Nietzsche, *Werke*, XIII, 1903, p. 362) – și face din cele două evaluări repere. Opinia sa la nivelul anilor șazeci era că s-a ajuns în momentul în care

trebuie trase consecințe din acestea (GA 102, p. 46). Ceea ce Heidegger recomandă este „a nu participa (*sich nicht beteiligen*)” (GA 102, p. 131) la procesele de degradare ce au loc. „Politețe în loc de politică (*Politesse statt Politik*)” (GA 102, p. 303) este deviza sa.

„Noul început” este și în *Caietele negre* orizontul de bază al meditațiilor. Heidegger scrie aici că „tehnica modernă este o însărcinare din partea Creației, cum ne învață *Biblia*: luați în stăpânire Pământul” (GA 102, p. 87). În mod clar, el vine în punctul de început al culturii și civilizației în care trăim, care este, într-adevăr, *Biblia*. Heidegger vrea și în volumul al nouălea al *Caietelor negre* să învățăm din ceea ce a ieșit din acest „început” de-a lungul istoriei și să procedăm la „alt început (*andere Anfang*)”, pentru un drum nou.

Spre a fi înțeleasă până la capăt, aserțiunea de mai sus mi se pare de pus în legătură cu ceea ce Heidegger însuși scrie, într-un alt volum al *Caietelor negre*, când speculează asupra numelui său: „Heidegger: unul care, păgân (*Heide*), întâlnește un câmp necultivat și o grapă. Dar grapa trebuie să lase să meargă înainte, o lungă perioadă de timp, un plug prin câmpuri de piatră” (GA 97, p. 62). În concepția lui, „un alt început are nevoie de o gândire poetică. Ea este mai riguroasă decât orice calcul exact” (GA 102, p. 63) și ne duce la „evenimentul (*Ereignis*)” ce constă în apropierea „ființei”.

Interpretarea pe care o dau mi se pare întărită de textul uimitor atașat *Caietelor negre*, sub un titlu metaforic, inspirat tot de lucrarea pământului – *Brazde (Furchen)*. Este un text încifrat într-o

mulțime de termeni, corelații și distincții. Ceea ce este, însă, hotărâtor în acest text este voința lui Heidegger de a croi calea pentru a recupera (sau, poate, institui!) „deosebirea (*Unterschied*)” (GA 102, p. 375). Este vorba, înainte de orice, de „brazde ale limbii deosebirii” pentru a înainta apoi spre „deosebirile” vieții și ale lumii. *Brazdele* vor de fapt să pregătească „ființarea umană (*Dasein*)” pentru a prelua „deosebirile” lumii și a recrea istoria. „Pasul îndărăt”, „scoaterea ființei din uitare”, „un alt început”, „evenimentul” sunt termeni cruciali ai lui Heidegger în *Caietele negre*, dar și în *Contribuții la filosofie* și în scrieri anterioare, care sunt plasați în această viziune a restabilirii „deosebirilor”.

Descifrarea până la capăt a *Brazdelor* cere corelarea cu multe alte fragmente din scrierile lui Heidegger. Mi se pare elocvent însă, pentru direcția pe care gânditorul se mișcă aici, reacția lui la interpretarea relației „Eu-Tu”, concepută, cum știm, de Martin Buber și preluată de mulți contemporani, ca soluție de ieșire din subiectivism. Reproșul său este că „Eu”-l și „Tu”-ul sunt concepute fără „sine (*Selbst*)”, încât relația lor nu este cea care crește din „caracterul de sine al ființării umane (*die Selbstheit des Da-seins*). Aceasta, însă, este fără substanță dacă nu este gândită ca aparținând aceluiași al ființei (*Seyn*) – acestui același în ceea ce-l face el însuși (*seine Selbstheit*) totuși eveniment al deosebirii” (GA 102, p. 404). Evident că utarea restaurării „deosebirilor” este la Heidegger din capul locului o căutare a recuperării „sinelui”.

Putem avea o părere sau alta despre cele evocate. Opinia mea este aceea că Heidegger nu a avut vederi neglijabile, ce ar putea fi trecute în arhive, despre lumea ce avea să vină. Plasarea *Dasein*-ului și a *Ge-stell*-ului în centrul interpretării, explicației și anticipărilor schimbă, desigur, cugetarea asupra lumii. Dar nu rezolvă problema lumii ce urma să vină, care este în mare și lumea zilelor noastre. Heidegger avea dreptate să susțină, contra superficialismului care a ocupat terenul, că trebuie mers în adâncimea lucrurilor. El a respins energic impresia epuizării lumii de ceea ce este la suprafața exploatată de mulți contemporani.

Nu avem, însă, altă adâncime decât oamenii înșiși pe care-i întâlnim, cu organizările și activitățile lor. Înțelegem trecerea de la „sine (*Selbst*)”, la „însușirea de a avea sine (*Selbheit*)”, dar nu găsim alți oameni. Heidegger ne pune la încercare, el observând că acești oameni sunt împinși într-o criză redutabilă, care-i și derutează. Pe bună dreptate, el înfige sonda cel mai adânc – în dreptul „ființei (*Sein*)” și „ființării umane (*Dasein*)” – și pune „întrebarea privitoare la ființă (*Seinsfrage*)”. Numai că, după părerea mea, abia de aici va trebui începută construirea apropierii „ființei”.

În ceea ce mă privește, caut să fac față tulburătoarelor întrebări ce se ivesc cu o filosofie a reproducerii sociale și culturale a „ființării specific umane (*Dasein*)”, pe temelia dată de conjuncția naturii și civilizației, filosofie axată pe diferențierea acțiunilor și cunoștințelor și folosirea lor reflexivă. În acest fel, cred eu, se poate gândi „cu Heidegger împotriva lui Heidegger”, și, de ce nu, „contra lui Heidegger”, cum propune chiar el, intrând însă mai precis și altfel în problemele pe care le-a pus.

(Din volumul Andrei Marga,
Filosofia lumii actuale, în pregătire)



Doru Cernea

Magia culorilor (2022), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Teatrul de comedie și modalități ale comicalului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (III)

Iulian Cătălui

Luigi Pirandello (1867 – 1936), între teatrul oglinzilor și tragicomedia unei lumi în descompunere

Luigi Pirandello (1867-1936), dramaturg, romancier, nuvelist, poet italian ale cărui „cele mai mari contribuții” estetico-literare au fost piesele sale de teatru.¹ A primit Premiul Nobel pentru Literatură în 1934 pentru „puterea sa aproape magică de a transforma analiza psihologică într-un teatru bun”.² În biografia lui Pirandello, fascinant este faptul că din cauza unui conflict cu însuși rectorul Universității din Roma a fost forțat să părăsească această instituție și s-a dus tocmai la Bonn cu o scrisoare de prezentare a unuia dintre ceilalți profesori ai săi, Ernesto Monaci, șederea în viitoarea capitală a R.F.G. durând doi ani, fiind plină de viață culturală și literară: i-a citit asiduu pe romanticii germani, Jean Paul, Ludwig Tieck, Adelbert von Chamisso, Heinrich Heine și, desigur, pe proto-romanticul Goethe; a început să traducă *Elegiile romane* ale bardului din Frankfurt pe Main, a compus *Elegiile boreale* în imitațiune a stilului goetheenelor *Elegii romane*; a început să mediteze intens asupra subiectului *umorismului* prin lucrările lui Cecco Angiolieri, care parodia în secolul al XIII-lea *Dolce stil novo*, iar în martie 1891 și-a luat doctoratul în filologie romanică³, cu o disertație interesantă despre dialectul din Agrigento, Sicilia: *Laute und Lautenwicklung der Mundart von Girgenti/ Sunete și dezvoltarea sunețelor în graiul din Girgenti*.

Și mai fascinant, dar în sens negativ, Pirandello a fost un naționalist italian, care a susținut fascismul într-un mod moderat, la un moment dat oferind medalia sa cu Premiul Nobel guvernului fascist mussolinian pentru a fi topită ca parte a campaniei „Oro alla Patria”/ „Aur pentru patrie” din 1935, în timpul celui de-al Doilea Război Italo-Etiopian!⁴ Cărțile lui Pirandello includ romane, sute de povestiri scurte, șapte volume de poezie și aproximativ 40 de piese de teatru, dintre care unele sunt scrise în dialectul sicilian; iar „farsele tragice” ale lui Pirandello sunt adesea văzute ca „precursoare ale teatrului absurdului”.

Autorul sicilian a devenit celebru datorită concepției teatrale pe care a denumit-o semnificativ *teatrul oglinzilor*, pentru că în el este înfățișată viața reală, cea goală (o nuvelă de-a sa se numea *Viața goală*), amară, fără masca ipocriziei și a convențiilor, uzanțelor sociale, astfel încât spectatorul să se privească astfel, pe sine, ca într-o oglindă, așa cum este, și nu așa cum pare, cu adevărat și să devină mai bun. Considerat de critică drept unul dintre cei mari dramaturgi ai secolului XX, Pirandello va fi scris numeroase piese de teatru⁵,

dintre care unele reprezintă reluări ale propriilor povestiri, care sunt împărțite în funcție de stadiul de maturitate al autorului: Prima fază – *Teatrul sicilian*, Faza a doua – *Teatrul umoristic/ grotesc*, A treia fază – *Teatrul în teatru (metateatru)*, A patra fază – *Teatrul miturilor*.

La un moment dat s-a vorbit despre dimensiunea „teatrului mental”⁶: spectacolul nu este imediat unul pasiv, ci servește drept pretext pentru a da glas „fantomelor” care populează mintea autorului (în prefața celebrei piese *Șase personaje în căutarea unui autor*, Luigi Pirandello va clarifica modul în care Fantezia, „o sprintenă slujnicuță, care nu e totuși atât de nouă în meseria ei”, pune stăpânire pe mintea lui pentru a-i prezenta personaje care vor să trăiască, fără ca el să le caute).⁷ Într-o scrisoare, trimisă de la Roma și datată 7 ianuarie 1888, Pirandello susținea indignat dar și amar că scena italiană i se pare că a decăzut cumplit: „*Merg adesea la teatru și mă distrez și râd de scena italiană care a căzut atât de jos și a devenit o tânfă isterică și plictisitoare*”!⁸ Pirandello se detașează de vetusta și unilaterală lecție comteano-positivistă și, conștient în mod direct de imposibilitatea reprezentării scenice a „adevărului” obiectiv, caută febril în producția dramaturgică să exploreze abisal în esența lucrurilor pentru a descoperi un alt adevăr (după cum explică el însuși în eseu *Umor cu sentimentul contrariului*). Fără a fi un teoretician, un gânditor sistematic, dar stăpânit de o constantă și profundă tensiune a meditației, Luigi Pirandello, care era totuși scriitor și nu filozof, ajungea în opera sa la o imagine a lumii care coincidea cu ideile și mai ales cu concluziile filosofice ale importanților săi contemporani.⁹ Protestând împotriva reducerii ei la o schemă teoretică sau tezisă-demonstrativă, Pirandello va fi spus că piesele sale „se nasc din imagini vii”, că ele nu sunt „un concept care ar încerca să se exprime prin imagini, ci sunt dimpotrivă imagini”¹⁰. Totodată, discontinuitatea personalității marca indubitabil deruta spirituală a epocii, și ea apărea, în teatrul lui Pirandello, prin situațiile bizare ale *comediilor*: „dramaturg al unei lumi în descompunere”, cum îl numea Silvio D'Amico, „interpret al unui desperat nihilism”, autorul siculo-italian fiind însă nu numai posedat de personajele pe care le crea, dar solicitat de ele să vorbească tuturor despre tristețea condiției umane.¹¹

Ca și în nuvele, există un punct de plecare realist în comedii pirandelliene, ca utilizarea dialectului, în unele din ele, dar mai ales situațiile personajelor, mai ales că este vorba de Sicilia micilor și prăfuitelor orașe, cu o liliputană clasă de mijloc conformistă și limitată, în care oamenii spun adevărul numai punând pe cap „tichia cu clopoțel” a clovnului, adică simulând nebunia,



Doru Cernea
tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Culorile dimineții (2021)

iar în comedia de față, *Așa e (dacă vi se pare)*, îndelungata nesiguranță față de identitatea soției se rezumă în cuvintele ei înșiși: „eu nu sunt nimeni”, înțelegându-se nu atât ca expresie a unei teorii filosofice dragi lui Pirandello, relativismul, cât ca oglindire a situației de „inferioritate și de cvasi-inexistență a femeii” în lumea arierată, neevoluată a sudului Italiei.¹²

Din cele patru etape sau faze ale creației pirandelliene am ales faza a doua, apropiată de tema acestui macroeseu – *Teatrul umoristic/ grotesc*, astfel, pe măsură ce autorul se detașează de realism și naturalism, apropiindu-se de decadentism, a doua fază începând cu teatrul umoristic.

Așa e (dacă vi se pare)

Este o piesă, comedie, a lui Luigi Pirandello, extrasă din nuvela sa *Doamna Frola și domnul Ponza, ginerele ei*, care a fost reprezentată pentru prima dată la Teatrul „Olimpia” din Milano pe 18 iunie 1917, deși autorul îi comunicase concluzia fiului său Stefano cu două luni mai devreme, Pirandello prezentând o ediție nouă și îmbogățită abia în 1925, adaptând-o la reprezentarea teatrală și modificând-o însă aproape complet.¹³ Piesa, denumită de autor, „farsă filosofică”, se concentrează pe o temă foarte dragă lui Pirandello: *incognoscibilitatea realității*, în care fiecare își poate (acor) da propria interpretare care poate să nu coincidă cu a celorlalți, generându-se astfel un einsteinian „relativism al formelor, convențiilor și exteriorității”, o imposibilitate de a cunoaște „adevărul absolut” care este bine reprezentat de personajul lui Laudisi. Dacă adevărul absolut există sau nu este mult mai puțin irelevant: acesta este mesajul final de lectură al operei, unde Pirandello plasează privitorul în fața unui fel de „barieră pe scenă”, forțându-l să pună la îndoială însuși sensul a ceea ce tocmai a văzut și însuși absența sensului, protagonistul absolut al scenei fiind, de fapt, *drama existențială a vieții umane în complexitatea ei infinită* și, în virtutea teoremei, faptul că „adevărul absolut și esențial nu există” și în urma dezbaterii aprinse dintre personajele acestui mic mediu „provincial-burghez” sicilian, de fapt, adevărul este pentru toată lumea „cum pare”¹⁴.

Comedia este împărțită în trei acte, iar în text

se face referire de mai multe ori la cutremurul din Marsica, care a avut loc efectiv în ianuarie 1915, cataclism în timpul căruia ar fi murit peste 30.000 de persoane, printre care toate rudele doamnei Frola și orașul ei a fost dărâmat.¹⁵ Pe lângă Pirandello, numeroși intelectuali ai vremii au atras atenția opiniei publice asupra acestei tragedii, printre ei numărându-se filosoful și esteticianul Benedetto Croce, poetul decadentist Gabriele D'Annunzio și scriitorul Ignazio Silone, care a supraviețuit cutremurului.¹⁶ Un lucru mai puțin știut este că la reconstrucția zonei și-au adus aportul, deloc de neglijat, și soldații români ai Legiunii Române din Italia, creată în iunie 1918, combatanți originari din Transilvania, Banat și Bucovina!¹⁷

Revenind la piesă, viața unui oraș liniștit de provincie este zguduită gogolian de sosirea unui nou angajat, domnul Ponza, și soacra lui, doamna Frola, care au supraviețuit zguduitorului și terifiantului cutremur din Marsica, zvonindu-se, însă, că împreună cu cei doi a ajuns în oraș și soția domnului Ponza, chiar dacă nimeni nu a văzut-o vreodată.¹⁸ Soții Ponza stau la ultimul etaj al unui bloc de la periferie, în timp ce doamna Frola locuiește într-un apartament elegant, acest trio fiind astfel implicat în vorbăria/ bârfa orașului, care îl vede pe domnul Ponza drept un „monstru” ce o împiedică pe soacră să-și vadă fiica ținută închisă în casă ca la pușcărie.¹⁹ Drept consecință, superiorul domnului Ponza, consilierul Agazzi, merge la prefectul urbei pentru a scoate adevărul la lumină și a lămuri spinoasa problemă, această cerere, comunicată soției și altor cunoștințe adunate în casa consilierului, provocând ilaritatea cumnatului sceptic pe nume Laudisi, care îi apără pe nou-veniți de curiozitatea bolnăvicioasă a localității afirmând imposibilitatea cunoașterii altuia/ altora și, mai general, filosofic vorbind, adevărul absolut.²⁰ Doamna Frola devine apoi subiectul unei adevărate interogări sau investigații asupra vieții familiei sale și pentru a scăpa de ancheta care o afectează în mod direct, ea justifică „posesivitatea exagerată” a ginerelui față de soția acestuia, însă, după cum era de așteptat, aceluiași interogatoriu trebuie să-i facă față și domnul Ponza, în cadrul căruia declară nebunia soacrei, potrivit acestuia, ea înnebunind din cauza morții fiicei sale Lina, prima lui soție, și este convins că Giulia (a doua nevastă) este de fapt fiica încă în viață!²¹ Din acest motiv, el și soția sa, pentru a păstra vie iluzia femeii, au fost nevoiți să ia o serie de măsuri de precauție care i-au făcut pe locuitorii orașului să fie suspicioși, astfel, nedumeriți de această revelație sau epifanie, cei prezenți sunt totuși liniștiți de cuvintele domnului Ponza, mai târziu, însă, intră pe scenă doamna Frola care, dându-și seama că a fost tratată ca o nebună sau dusă cu pluta, îi face aceeași acuzație ginerelui ei: este nebun, cel puțin în a o considera pe Giulia a doua soție.²² Signor Ponza susține că, după absența îndelungată a soției într-un azil de bătrâni, nu a mai recunoscut-o, și nu ar fi acceptat-o acasă dacă nu ar fi avut loc a doua nuntă, de parcă ar fi fost o a doua femeie.²³

Toată lumea rămâne mască, neștiind ce să mai creadă, în afară de Laudisi care izbucnește, din nou, într-un hohot de râs, căutarea probelor pentru a determina adevărul este de fapt prilejul ca el să dezvăluie sensul acestei lucrări: el argumentează logic cu încrederea încredințată „faptelor” și pretinde realitatea egală cu „fantomă” construcției subiective, afirmând astfel lipsa de soluționare a enigmei.²⁴ Un exemplu de dialog al acestuia din urmă cu propria sa imagine reflectată în oglindă

rezumă neexhaustiv întreaga piesă pirandelliană: „Eh dragă! cine e nebunul dintre noi? Oh, știu: eu spun TU! și arăți spre mine cu degetul. Acolo merge că, față în față, noi doi ajungem să ne cunoaștem bine. Necazul este că, așa cum te văd eu, alții nu te văd... Devii o fantomă pentru alții! Totuși, îi vezi pe acești nebuni? Indiferent de fantoma pe care o poartă cu ei, în ei înșiși, merg în alergare, plini de curiozitate, după fantoma altora! Și ei cred că este diferit”²⁵.

În încercarea de a rezolva enigma, consilierul Agazzi organizează o întâlnire decisivă între soacră și ginere, rezultatul fiind niște scene de violență emoționată, în care domnul Ponza își atacă soacra urlând adevărul în fața ei, dar mai târziu își va cere scuze pentru această atitudine lipsită de eleganță spunând că a fost necesar să joace rolul nebunului pentru a menține vie iluzia doamnei Frola.²⁶ În ultimul act al piesei, după o căutare zadarnică a unor dovezi în rândul supraviețuitorilor cutremurului din Marsica, soția domnului Ponza, singura capabilă să rezolve problema făcându-i pe toți conștienți de adevăr, este dusă acasă la Agazzi.²⁷ Cu fața acoperită de un văl negru, reclamă că este atât fiica doamnei Frola, cât și a doua soție a domnului Ponza, în timp ce ea pretinde că nu este niciuna: „Eu sunt cea care mă crede”. Apoi, intervine Laudisi, după un rânjel, care spune, cu o privire de sfidare persiflantă: „Și iată, domnilor, cum vorbește adevărul! Sunteți fericiți?”²⁸.

În această comedie-farsă este clară și dimensiunea poetică a lui Pirandello: prima fază a umorului, avertismentul contrar, și deci comedia, este expusă de personajele care întrușipează personajele burgheziei sau clasei de mijloc siciliene de atunci, ele judecând pe baza stereotipurilor impuse de societate și când văd povești care sunt diferite de tiparele lor, simt opusul a ceea ce ar trebui să fie (mama nu poate să nu-și viziteze fiica), judecata lor fiind deci condiționată de convențiile sociale.²⁹ Dar poetica are și un alt aspect, unul mai profund care nu se mulțumește cu ceea ce vede la suprafață, ci vrea să investigheze eul, profunzimiile subiectelor, personajul Laudisi, un fel de alter ego al autorului sau eu teatral, să-i spunem, având această funcție importantă, care nu se mulțumește cu date obiective, nu se oprește la curiozitatea și zâmbetul burgheziei, mergând mai departe.³⁰ În



Doru Cernea
tehnica mixtă, 70 x 52 cm

Aripile credinței (2021)

realitate, personajul nu are nevoie să investigheze, pentru că a ajuns deja la conștientizarea filosofică a incomunicabilității umane dar, cu toate acestea, trebuie explicat altora că poate s-a întâmplat ceva tragic cu acea familie și, prin urmare, ar fi mai bine să nu încerce aflarea mai multor lucruri.³¹ Până la urmă, adevărul însuși ne face să înțelegem durerea familiei, care se comportă în acel mod ciudat, tocmai pentru a acoperi tragedia care i-a lovit pe ceilalți și pe ea însăși.³²

Note

- 1 Cf. „Luigi Pirandello – Biographical”, în www.nobelprize.org, 20 March 2018.
- 2 Cf. „Nobelprize.org”, în www.nobelprize.org, 20 March 2018.
- 3 Thomas G. Bergin, (1976), „Pirandello Luigi”, în William D. Halsey (ed.), *Collier's Encyclopedia*, 19, New York, Macmillan Educational Corporation, pp. 76–78.
- 4 Renée Winegarten (1994), „The Nobel Prize for Literature”, în *The American Scholar*, 63 (1): 63–75.
- 5 Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Italo Zorzi e Maria Argenziano, Newton Compton Editori, 2007, online.
- 6 Roberto Alonge, *Pirandello*, Bari, Laterza, 1997, p. 7.
- 7 Luigi Pirandello, *Teatru*, București, ELU, 1967, p. 24.
- 8 Elio Providenti (a cura di), *Luigi Pirandello. Epistolario familiare giovanile (1886 – 1898)*, Quaderni della Nuova Antologia XXIV, Firenze, Le Monnier, 1985, pag. 26.
- 9 Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, București, Editura Științifică, 1969, p. 433.
- 10 *Ibidem*, pp. 433-434.
- 11 *Ibidem*, p. 434.
- 12 *Ibidem*, pp. 434-435, *apud* Maria Brandon Albini, *Mezzogiorno vivo. Popolo e cultura nell' Italia del Sud*, Milano, Ercoli Ercoli Editore, 1965.
- 13 Cf. „Così è (se vi pare)”, în *Rai Teche*, 23 novembre 1954, online.
- 14 Cf. [#Un classico da rileggere: „Così è Pirandello \(se vi pare\)” – Cultura – L'Unione Sarda.it](https://www.cultura-sarda.it/), în *L'Unione Sarda.it*, 21 novembre 2017.
- 15 Cf. „Così è (se vi pare) – Benvenuto Cellini”, su [www.benvenutocellini.it.](http://www.benvenutocellini.it/), 4 febbraio 2018.
- 16 Roberta De Santi, 13 gennaio 1915, ore 7.52, su terremarsicane.it, *Terre Marsicane*, 10 gennaio 2018, online.
- 17 Marco Baratto, „La collaborazione romana alla guerra in Italia”, su instoria.it, *InStoria*, consultato il 16 ottobre 2018, online.
- 18 Cf. „studiarapido, Così è (se vi pare) di Pirandello – Descrizione e Trama – Studia Rapido”, în *Studia Rapido*, 7 dicembre 2014.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Ibidem*.
- 23 *Ibidem*.
- 24 *Ibidem*.
- 25 Cf. „studiarapido, Così è (se vi pare) di Pirandello – Descrizione e Trama – Studia Rapido”, în *Studia Rapido*, 7 dicembre 2014.
- 26 *Ibidem*.
- 27 *Ibidem*.
- 28 *Ibidem*.
- 29 Cf. „Così è (se vi pare)”, în [sites.google.com](https://www.google.com/), fără an.
- 30 *Ibidem*.
- 31 *Ibidem*.
- 32 *Ibidem*.

Biografemele patologice (I)

Radu Bagdasar

Voltaire a oscilat, toată viața, între „exuberanța veselă” (fr. „exubérance joyeuse”, Hellegouarc’h 1997, XXV) și tristețe („abattement”). Două scrisori succesive către d’Argental exprimă, prima, entuziasmul pentru ultima lui piesă de teatru, speranțele sale, succesul uneia dintre întreprinderile sale¹, următoarea este de o umoare neagră. Critica unui jurnalist, un pamflet răuvoitor, o ediție piratată a uneia dintre operele lui, afirmația unor răuvoitori ca jurnalistul Desfontaines sau Clément că descinde dintr-un țaran sau, și mai rău, din patiserul Mignot pe care Boileau la timpul lui îl tratase de „otrăvitor” îi declanșează stări de disperare și mânie neagră. Iar când soția librarului Lejeune care tocmai îl vizitase este prinsă la frontieră cu exemplare din lucrarea *Recueil nécessaire* oferite de el, filosoful, speriat de eventualele consecințe, își face bagajele și dispore. Ce este rar și lăudabil la Voltaire consistă în faptul că spaimile lui nu îl conduc la autocenzură, nu au nici o incidență asupra operei care rămâne la fel de subversivă. Voltaire rămâne o referință de curaj, chiar dacă alternat cu momente de mare lașitate repede depășite. Fără a fi un erou, filosoful a știut să facă față vicisitudinilor politice consecutive propriilor lui luări de poziție. Dar epoca era relativ tolerantă, cel puțin în ce-l privește.

Byron scrie *Don Juan* și *Viziunea Judecării* în momente de profundă melancolie, remarcă autoarea uneia dintre edițiile franceze ale poetului, Leslie A. Marchand. Iar el însuși se autoanalizează: „Caut care ar putea fi rațiunea care face că mă trezesc în fiecare dimineață la o anumită oră, și mereu foarte abătut – pradă, aș zice, unei adevărate disperări și unui profund dezgust pentru toate lucrurile – inclusiv pentru ceea ce mi-a plăcut în ajun. După o oră sau două, această umoare se disipează. În Anglia, în urmă cu cinci ani, am avut același fel de hipocondrie [...]” (Byron *Journal de Ravenne* 2 febr. 1821).

În restul timpului, Byron este invadat în această perioadă târzie a vieții lui, de o inerție și o repulsie „mai puternică decât indiferența”, punctate de „explozii de mânie”. Lucrurile pot merge foarte departe în fazele depresive pentru că aiurea, autorul lui *Childe Harold* evocă pofta de a-și zbură creierii într-o asemenea circumstanță: „blown my brains out”. „Eram pe jumătate nebun în epoca în care l-am compus, împărțit între metafizică, munți, lacuri, o dragoste nestinsă, gânduri inexprimabile și coșmarul propriilor mele abateri. În unele bune dimineți, mi-aș fi zburat bucuros creierii, dacă nu mi-aș fi adus aminte de plăcerea pe care soacra mea ar fi avut-o cu această ocazie; și, chiar atunci, dacă aș fi putut fi sigur de a-i băntui sufletul [...]” (Byron>Thomas Moore, January 28 1817).

În ciuda complexului „sinucigaș”, vitalitatea lui transpare în cele din urmă în unda de umor care îi colorează spusele. Ce este semnificativ consistă în faptul că această fază de cvasi nebunie corespunde compunerii Cântului al III-lea al lui *Childe Harold*, culme vibrantă a poemului, (pentru care de altfel îl elogiază Moore). Byron constituie o notabilă excepție în ce privește aprecierile asupra propriului act scriptural. Spre deosebire de Moore, poet și el, care clamează patima lui pentru scris, Byron vede exercițiul fantasmatic ca pe „o tortură,

de care trebuie să mă eliberez, dar niciodată o plăcere”. Vorbește despre „the pain of writing” „[...] durerea de a scrie” (Byron>Moore January 2 1821). Fraza și întregul paragraf nu explicitează afirmația: de ce este dureroasă creația pentru poetul englez, ca și pentru Flaubert de altfel, când pentru majoritatea este un moment de jubilație, de euforie? Este oare tensiunea extremă a căutării excepționalului, a perfecțiunii absolute, dorința irepresibilă de magnificență, cauza durerii în momentul transferului fantasmei din intelect în limbă ca o naștere dificilă, conștiința scandalului pe care acesta îl va antrena? Confratele peste timp al lui Byron, A. E. Housman este perfect convins de fecunditatea literară a stărilor melancolice induse de boală atunci când susține „Am scris rareori poezie când nu eram în stare proastă de sănătate”.

Flaubert, solitar, perfecționist până la manie, neconvențional, a suferit atacuri toată viața din partea presei, a justiției, a mediocrilor, cu impact psihologic asupra lui. Finalmente, se definea el însuși drept „doctor în melancolie”: „Am trecut prin asta și puțin a lipsit să nu mor. Sunt un mare doctor în melancolie. Și acum încă îmi am zilele mele de deprimare și de deznădejde. Dar mă scutur ca un om ud și mă apropiu de arta mea care mă încălzește. Faceți ca mine, citiți, scrieți și mai cu seamă nu vă gândiți la bagatela dv.” (Flaubert>d-ra Leroyer de Chantepie, 11 iulie 1858); sau: „Mă simt câteodată sleit și frânt pină în măduva oaselor, și mă gândesc la moarte cu nesaț, ca la o încheiere a oricărui zburcium. Pe urmă, treptat, totul urcă iarăși la suprafață. Mă reexalt și cad din nou – și tot așa!” (Flaubert>Ernest Feydeau 29, 30 noiembrie 1859).

„[...] A se gândi la moarte cu nesaț îl apropie de Byron, Hemingway, Montherlant, Maiakovski... Zile de «lucru» de ciclotimic” după J. B. Pontalis, felul său de a avansa este o perfectă diagramă clinică a fazelor maniaco-depresive. În decembrie 1934, Henry Miller, acuzând o depresiune devastatoare, se dovedește incapabil timp de zece zile să aștearnă câteva rânduri pe hârtie ca răspuns la o scrisoare a lui Blaise Cendrars (Cendrars-Miller 1995, 65).

Jean Delay, autor în anii 50 al unui interesant studiu intitulat *Névrose et création*², parvine la concluzia că tulburarea nevrotică se comportă ca



Doru Cernea
tehnică mixtă, 70 x 52 cm
Tărâmul făgăduinței (2022)

„un spin în carne”, o frustrație ascuțită care împinge subiectul să-și remanieze universul și sistemul de valori până la găsirea unui nou echilibru³. Pentru acest tip de autori, opera nu este „expresie” ci „soluție” a unei stări de dezzechilibru, iar prin aceasta un act de autopsihoterapie. Rezultă, ca o concluzie enormă, că opera însăși este ocazionată de boală. Concluzia lui Jean Delay ține de *coincidentia oppositorum*: „Admirabil este faptul că ei au știut să facă o bună utilizare a maladiei și să găsească o soluție la dificultăți interioare care ar fi dus pe un altul la eșec. Aceleași organizații nevrotice pe care le vedem în mod obișnuit în patologie sfârșind printr-un faliment pot, într-adevăr, să sfârșească într-o creație la oamenii suficient de dotați pentru a transforma necesitățile lor de origine în finalități originale și a converti slăbiciunile lor în forțe” (Delay, 97).

Delay consideră că opera lui André Gide, cu „dublele [ei] romanești” în care se hipertrofiază fiecare dintre „eurile [sale] posibile”, reprezintă precipitatul dificultăților personale ale autorului căruia îi procură finalmente catharsisurile necesare. Opera se legitimează ca soluție a „dificultăților personale”. Jean Laplanche, figură de marcă a psihanalizei franceze, care și-a consacrat în anii 1960 teza de doctorat relației între nebunie și creativitate, consideră abordarea lui Delay pertinentă în măsura în care se îndepărtează de tendința de a reduce opera la patologia unui autor văzut ca o ființă diminuată. În acest punct trebuie făcută o diferență între nevroză și psihoză. Nevroza, spune Laplanche: „[...] remania datele creând un nou «fond» prin «forma» răspunsului său; psihoza sfârșește prin a face să explodeze aceste date, din care nu se mai regăsesc decât fragmente informale. Dacă am urma această comparație între creația nevrotatului și abundența delirului, am constata de exemplu că delirantul tinde să abolească această premiză de orice chestiune posibilă: intersubiectivitatea. Chiar nevrotat, se scrie întotdeauna pentru altul, dar se delirează pentru sine” (Laplanche 1984, 3).

Psihiatrul și neurologul Henri Ey⁴ explică valoarea estetică a operei prin aceea că opera „[...] ar proveni direct [...] din fondul comun al fantasmelor umanității, abisuri din care nebunul iese la suprafață cu mâinile încărcate de cochiaje cu forme minunate”.

Referințe bibliografice

- Byron Lord (1873) *Letters and Journals* cf, volume 1, Harvard University.
Cendrars, Blaise – Miller, Henry (1995). *Correspondance 1934 – 1979: 45 ans d'amitié*, Paris: Editions Denoël.
Laplanche, Jean (1961), *Hölderlin et la question du père*, Paris: P.U.F.

Note

- Voltaire se lansase cu talent în afaceri: fondase o întreprindere de ciorapi de mătase, o alta de orologerie *haut de gamme*, patrona o alta de un porțelan special etc.
- În *Aspects de la psychiatrie moderne*, Paris: P.U.F., 1956, pp. 79 – 115.
- În Prefața la *Hyperion*, Hölderlin semnalează că își propune să arate rezolvarea disonanțelor în interiorul unui caracter, dar ultimele cuvinte ale romanului – *nächstens mehr* – dovedesc contrariul.
- La *Psychiatrie devant le surréalisme*, in *Evol. Psych.*, 1948, IV, n° exceptionnel.

Recurs la magie

Ani Bradea



Imagine din Expoziția „Cămașa ciumei”.

Fotografie de Iuliana Dumitru

Pandemia de Coronavirus, ca atâtea alte momente din istoria omenirii, a adus înainte de toate teama. Amenințarea unui inamic necunoscut și nevăzut a alimentat comportamentele panice peste tot în lume. Știința s-a dovedit depășită, cu toate mărețele-i cuceriri de-a lungul timpului, în presă au apărut tot felul de știri și articole alarmiste, multe dintre ele dovedindu-se la scurt timp ca fiind false, zvonistica a înflorit. Începând cu punctele de vedere ale specialiștilor (și ale celor mai puțin specialiști, dar care și-au văzut notorietatea brusc avantajată de context) și până la promovarea părerilor a tot soiul de neo-șamani și cititori în stele, toată paleta de interpretări a fost atinsă. Printre altele, la finele anului trecut, se vorbea la mai multe posturi de televiziune despre șamanii din Peru care au prezis sfârșitul pandemiei în 2022. Dincolo de un amuzament al situației, comun probabil mării majorității a celor care au vizionat știrea, stă tristețea faptului că noi românii suntem întotdeauna gata să îmbrățișăm obiceiuri și tradiții de aiurea în loc să căutăm în propriul nostru trecut, să descoperim propriile noastre tradiții ancestrale, să le cunoaștem și să le ducem mai departe prin timp, ca dovadă a identității și a existenței îndelungate pe aceste plaiuri.

O astfel de sondare în trecut, căutând printre credințele și obiceiurile magice românești, a făcut Athena Dumitriu¹, artist plastic textilist, prin recenta expoziție² „Cămașa ciumei” de la *Muzeul Național al Țăranului Român* din București. Aducând la lumină un vechi ritual, artista, se spune în textul de prezentare al *Muzeului*, „speră în secret ca refacerea acestui act magic să ne aducă vindicarea pe care cu toții o dorim și după care tânjim”.

Rădăcinile acestui obicei se pierd în trecut, dând, cel mai probabil, din perioada medievală. Eu am aflat povestea în copilărie, bunica mea paternă era o tezaurizatoare a vechilor tradiții și mi-a vorbit despre cămașa ciumei, un obicei despre care ea auzise, la rândul ei, de la bunica ei. În vremea celei mai cumplite dintre maladii, ciuma, exista un ritual despre care se credea că are puterea să alunge boala, cu condiția să fie îndeplinit fără nicio abatere de la reguli. Se desfășura cam așa: seara, la apusul soarelui, se adunau mai multe femei într-o

casă a uneia dintre ele, de obicei o femeie singură, unde se apucau să toarcă, să țeasă, să croiască și să coasă o cămașă din cânepă. Totul trebuia isprăvit înainte de miezul nopții, pentru ca, la momentul trecerii în ziua următoare, cămașa să fie aruncată între hotare (adică la marginea satului), de unde ciuma ar fi luat-o, și, astfel, ea era alungată de pe acele meleaguri. Obiceiul este cunoscut în mai multe regiuni din țară. În Maramureș, de pildă, în Țara Lăpușului, s-au confecționat cămași ale ciumei și în vreme de război. S-a considerat războiul ca fiind tot un fel de ciumă. Acolo circulă chiar mai multe variante cu privire la confecționarea cămășii, dar și în ceea ce privește „livrarea” ei. De obicei numărul femeilor care lucrează la o astfel de cămașă este de nouă, dar ele sunt fie fete tinere, sub supravegherea uneia vârstnice, care cunoaște tainele obiceiului, fie toate bătrâne și văduve, care nu mai sunt supuse ispitelor cărnii. Am citit și despre o variantă a ritualului în care cămașa este purtată spre marginea satului de o femeie văduvă, bătrână, care a depășit toate stadiile feminității, și care merge goală ținând cămașa ciumei agățată pe o cruce. Toți membrii comunității o urmează, dar nimeni nu-i observă nuditatea! Prin goliciunea femeii erau alungate spiritele rele. În alte variante, cămașa era fie agățată pe o cruce, fie îmbrăcată pe un manechin confecționat din paie, dar odată ajunsă la marginea satului nu era abandonată, ci i se dădea foc. Ion Ghinoiu³ vorbește despre acest ritual, că s-ar ține în mod frecvent pe 10 februarie, ziua Sf. Haralambie, sfântul care are putere asupra ciumei, holerei și a morții.

Data care a fost aleasă, neîntâmplător desigur, de către Athena Dumitriu pentru deschiderea expoziției sale. Curatoarea Iuliana Dumitru, muzeograf în cadrul *Muzeului Național al Țăranului Român*, și-a dorit, după cum mărturisea într-un interviu la *Radio România Cultural*, contextualizarea actului artistic, aducând în expoziție imagini ale icoanelor care îl reprezintă pe Sfântul Haralambie, aflate în patrimoniul *Muzeului*. Lucrarea principală însă, în jurul căreia s-a organizat întregul eveniment, o constituie o cămașă din cânepă, de dimensiuni uriașe, pe pânza căreia, în partea din față, este desenată harta lumii. O metaforă extrem de expresivă

și, în același timp, tulburătoare, care ne transpune într-un ritual ancestral magic adus în contemporaneitate. Prin această „actualizare” artista (re)crează cadrul modern de desfășurare a ceremonialului, implicând deopotrivă și privitorii într-un act de magie în a cărui putere de înlăturare a răului suntem chemați să credem cu toții. „Cămașa ciumei” este realizată de Athena Dumitriu la fel ca în vechime, din fire de cânepă. Alegere deloc întâmplătoare dacă ne gândim că materialul are o însemnătate aparte. „Simbolismul cămășii este nuanțat de materialul din care este ea făcută și care se află în contact direct cu trupul: cânepă grosolană pentru țăran și ascet, în fin pentru oamenii de lume, mătase de preț pentru cei bogați, ornamente brodate pentru cămașa purtată la diferite ceremonii...” - ne spune „Dicționarul de simboluri”⁴. Și cum ciuma trebuia alungată din sate, acolo unde locuiau țăranii, ritualul era, așadar, doar pentru acest tip de comunitate iar cânepa era singurul material care ar fi putut avea eficacitate. De asemenea, din același dicționar mai aflăm că „faptul de a-ți da și cămașa de pe tine este un gest de nețărmită generozitate. În măsura în care cămașa este o a doua piele, aceasta înseamnă să te dăruiești pe tine însuși, să-ți împărtășești intimitatea”. Prin cămașa ciumei, locuitorii satelor se dăruiau, simbolic, răului, reușind astfel să-l potolească, să-l oprească, salvându-se în final.

Mai trebuie spus că Athena Dumitriu nu este la prima încercare de realizare a unei „cămășii a ciumei”. La sfârșitul anului trecut, tot la *Muzeul Național al Țăranului Român*, în cadrul „Salonului Național de Miniatură Textilă” a expus o lucrare cu aceeași tematică dar, evident, în miniatură. Artista afirmă că „dorința de a face această cămașă a apărut cu mult înainte de pandemie iar perioada pe care o traversăm doar a accentuat un gând mai vechi”. Parte din expoziție au fost și fotografiile vechi, găsite în arhiva de imagine a *MNȚR*, grăitoare despre procesul prin care firele de cânepă ajungeau obiecte de îmbrăcăminte. Un procedeu uitat astăzi, dar care cu atât mai mult trezește curiozitatea.

Expoziția „Cămașa Ciumei” reușește prin recursul la magie să aducă „un bob de speranță” în vremurile de astăzi. De altfel, bolul cu semințe de cânepă care a putut fi văzut pe o masă în sala de expunere, alături de o serie de materiale documentare, are și această conotație, de trimitere la germinație, la viață nouă, adică la speranță, după cum afirmă Iuliana Dumitru.

Note

1 Athena Dumitriu, membră a *Uniunii Artiștilor Plastici din România*, trăiește și lucrează în București. A absolvit *Facultatea de Arte Decorative și Design - Secția Arte și Design Textil* - din cadrul *Universității Naționale de Arte București* și are un masterat în *Arte Textile*. Din anul 2011 este prezentă în mai multe expoziții de grup și are multiple participări la „Salonul Național de Miniatură Textilă”, unde a câștigat premiul salonului în 2020 și premiul II în anul 2021. Expoziția „Cămașa Ciumei” din cadrul *Muzeului Național al Țăranului Român* (2022) este cea de-a doua expoziție personală după expoziția „Fragil” care a avut loc la *Galeria Orizont* (2021).

2 „Cămașa ciumei”, expoziție de Athena Dumitriu, 10-20 februarie 2022, *Muzeul Național al Țăranului Român, Sala Acvariu*, curatoare: Iuliana Dumitru

3 Ion Ghinoiu, „Obiceiuri populare de peste an. Dicționar”, Editura Fundației Culturale Române, 1997

4 Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, „Dicționar de simboluri”, vol.1, Editura Artemis, București, 1993

Ion Cristofor

După ploaie

Părul sălbatic cântă neauzit de nimeni.
Încă tineri
ne scaldăm mâinile în lumina limpede a morții.

Călugării bătrâni cântă tropare
sub acoperișul de șindrila
al casei.

E sâmbătă și ne pregătim
să adunăm în grămezi
aripile îngerilor
prinși între sârmele stâlpilor de înaltă tensiune.

Seara

Seara
când aerul se umple de păsări
de o tăcere
care te pipăie ca pe un mort

Sunt ceasuri în care
sub talpa casei se aud izvoarele
conversând cu strămoșii

Când fluvii îndepărtate
poartă inima noastră în cer

Pe o bancă întunericul
ne ține de mână

Neauzit
sapă timpul în noi
precum oarbele cârțițe.

Era pe când apunea

Era pe când tocmai apunea veacul
cicoarea, macul și asfodela
și iepurele de câmp se pitea
atât de sfios,
atât de speriat,
între pulpele mironosiței Angela.

Era tocmai anotimpul în care
inima mea se îndrepta spre tine
cum se îndreaptă acul busolei spre nord
și luna ce-a privit pe Adam și pe Eva
ca o perlă enormă
se prăbușea în fiord.

Ploua cu lumină în grâul curat
ca fața domnului nostru Isus Cristos.

Răstignit între sâni frumoasei
Cu spice și maci în brațe erai mortul cel mai
frumos.

O casă albastră

De o săptămână
O regină ghilotinată
S-a mutat în merii sălbatici din spatele casei.

Când tocmai ieșeam din ograda părăginită
Ne-au năpădit amintirile.

Unul din verii noștri

Ne-a amintit că nimeni nu colecționează lacrimi.
Iar preotul își deschidea umbrela cea neagră
Lângă un pâlc de mesteceni stingheri
Crescuți lângă o casă dată cu var
o căsuță albastră
locuită doar de suspinul unei bătrâne femei.

Viață de unică folosință

Palid
în fața oglinzii
îți speli mâinile cu indiferența
procurorului din Iudeea

brusc o rană își întinde trandafirul pe fața ta
când tocmai te gândeai la părul ei pubian
strălucind ca barba întunecată a unui rege asirian

o viață răvășită întunecându-se sub sorii cei
negri
o viață împuțită de zvonuri, de lașități, de
nimicuri

viață de unică folosință
ca ieftinul aparat de bărbierit
pe care tocmai îl arunci în coșul de plastic.

Târziu

Obrazul tău e acum doar o piatră fosforescentă
pe care o cravașează până la sânge insomnia

voci de stafii rătăcesc prin grădinile publice
sau poate divele îmbătrânite ale zilei
hienele ce pândesc ultimele cancanuri

în debara foșnesc ultimii caligrafi ai imperiului
în hainele tale mâncate de molii delirează
ultimul împărat



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu

sub primele stele se lamentează un havuz
un papă excomunicat
cineva se joacă cu bancurile de pești
din bazinul de marmură
dintr-un golf argintiu

acum în rue Gaugain răsare luna
în urletul șacalilor s-a făcut atât de târziu.

Vulturul

În ochii vulturului
orașul e doar o împărăție a viermilor.

Pe tăpșane pustii
freamătă Dumnezeuul ierbii
atotputernic și verde.

Fluturele

Fluturele tremură
pe mâna ta
pietrificată.

Mileniile se retrag în umbră
în scâncetul de copil al mării.

O fiertură de raci

Săpau de zor
(era încă lumină)
trei morminte adânci

O farfurie de zinc
cu o fiertură de raci
neatinsă
pe masa de piatră.

Soarele citește ziarul
în nori.

nici oaspetele tînăr
nici preafrumoasa muziciană
nici crinul

oaspetele nu se arată
fata nu cîntă
crinul alb lucrește
lumina

numai eu o știință
a
ascunderii umbrei
lumina are neștiința ei
ca o suverană
descompusă în raze

*

în visul cel mai alb
calc în lumină
fără nicio talpă

cu un experiment mental
pe care nu
eu îl guvernez

și orice stăpînire
rămîne
o
palavvă
cu aer vechi între
noi sunete

sînt tînăr
dar tot mă plîng
de epocă
pînă se termină

*

sînt revoltat contra lumii
și-mi e rușine

văd deja cum lumea
geme de timp
din vreme-n vreme

eu mă gîndesc
la un eon
și lumina se rafinează
cu mintea mea
și zboară

*

lumina să zboare
cu mintea mea?

mintea mea
și
zborul cu lumina?

îmi e indiferent

îmi e indiferent
că-mi e indiferent

*

de-aș ști ce e limba mea
m-aș opri din scris

atît de arzătoare
mi s-a spus
că e uimirea

și cînd culeg toamna
frunze ruginite
de sub teiul meu
tot la asta mă gîndesc

și mi se pare

că sînt un maestru
vechi de cinci sute de ani

*

eu cu mintea mea
nu scriu nimic
eu scriu cu un munte
de argint pînă
îl tocesc

atunci el devine
rotund ca luna
începe să lumineze
și zboară

e un poem
scris în tinerețe

*

maestrul vechi
de cinci sute de ani
scrie numai noaptea
pînă cînd răsare
soarele

dacă răsare soarele
el știe că
poemele sale sînt vii
și le aruncă în grădină
printre flori

*

de la un vîf de munte
la altul
nu e niciun drum
deci niciun
cer

nici măcar urma
vreunui gînd în mintea mea

în timp ce
eu n-am nicio cifră
și nu pot fi rege
de altfel lumea e tristă
iar eu mult mai trist
ca și epoca

*

o regină bătrînă
număra marea
privind moartea
care-i îndepărtează
regele de țarm

regatul e în spatele ei
ea însă rămîne
pe țarm
pînă orbește



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu

atunci crede ea
că va licări steaua
unde i-a zburat regele

e o nebunie
pe care nimeni
n-o contrazice

*

am oaspeți din ce în ce
mai mulți
dar numai în minte

ei trec paralel
dar n-au nicio dimensiune

eu surîd
știind că depășesc fizica
și rîd de liniște
ca de un străbunic
cu mustață cu tot

*

nu mă războiesc cu timpul
cu timpul nu mă războiesc
timpul nu există

el cade-n trecut
și eu sînt de față
și pe cel din viitor
nu-l văd
deși eu vedeam de la naștere încă
numai ceea ce nu există

dar am în fața mea
printre cărți
o cană cu apă
jumătate aer
jumătate apă
restul argilă

în ea stă un trandafir
și-n fața trandafirului
stau eu pînă cînd
înflorește
e atît de liniște
încît aș vrea să nu
scriu nimic
niciodată

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (VI)

Nicolae Iuga

Figuri de profesori de neuitat

Un profesor tânăr și simpatizat de către studenți era viitorul academician Cătălin Zamfir (n. 1941), avea pe atunci, în 1974, puțin peste treizeci de ani și era proaspăt întors de la studiile doctorale din SUA, unde a susținut o teză despre sistemul sociologic al lui Parsons. Întotdeauna îmbrăcat elegant, deferent și de o politețe care ieșea în evidență, nu-i tutuia niciodată pe studenți. A predat, din câte știu eu, un singur an cursul de Materialism dialectic la grupa din care făceam și eu parte și încă vreo doi ani un curs opțional de Filosofia Istoriei, apoi s-a transferat la Catedra de Științe Sociale de la Politehnică. La fiecare curs a predat cu totul altceva decât poncifele marxist-leniniste în vogă, pe care le debitau pe negândite unii profesori mai în vârstă. Avea un stil aparte de predare, un mod original de a prezenta o problemă, mai întâi o enunța scurt și clar, apoi ne întreba pe noi ce credem despre subiect, ne asculta pe toți cu răbdare și abia după aceea ne spunea ce au zis autoritățile științifice din domeniu. La final lăsa problema deschisă, fără un răspuns categoric și definitiv. Știa să creeze o atmosferă care ne pune în situația de a gândi fiecare cu capul său. La seminarii, atunci când noi studenții discutăm în contradictoriu și spuneam uneori și lucruri trăsnete, nu intervenea niciodată și se abținea să

spună cine are dreptate și cine nu, probabil acesta era stilul pe care l-a deprins la Universitatea din Boston unde s-a format. Avea încă un obicei bun: aducea cărți de acasă și le împrumuta la unii studenți mai răsați, printre care m-am numărat și eu. Și așa noi puteam fi la curent cu ce se discuta în științele sociale din SUA, care erau ultimele idei și găselnițe de peste ocean.

La Politehnica din București, Cătălin Zamfir a fost coleg cu viitorul prim ministru Petre Roman. Așa se face că a ajuns ministru în guvernul Roman, între iunie 1990 – septembrie 1991, și a fost fondator al Facultății de Sociologie din București. L-am mai întâlnit pe Cătălin Zamfir pe la începutul anului 2001, pe aeroportul Charles de Gaulle din Paris și am zburat cu același avion de la Paris la Casablanca. Am avut timp să stăm de vorbă câteva ore. Era foarte nemulțumit de politica românească în ansamblu, de faptul că nici măcar atunci când a fost ministru nu și-a putut pune în aplicare proiectele sale privind funcționarea unui Institut de Studiere a Calității Vieții. Înainte de a ne despărți, mi-a cerut colaborări pentru o Revistă de Sociologie pe care o conducea.

Profesorul Mircea Flonta, și el ajuns membru al Academiei Române, a fost o adevărată sperietoare a Facultății. Înalt, sobru, distant, îmbrăcat modest, de regulă fără cravată și cu cămașa anostă încheiată țărănește până sus la ultimul

nasture, cu vorba domoală ardelenescă (absolvent al Liceului „Gheorghe Șincai” din Baia Mare), nu tutuia studenții niciodată. Era proaspăt întors din Germania, unde a beneficiat de o bursă Humboldt (1972-1973) și s-a specializat în Epistemologie, lucrând sub îndrumarea unui profesor celebru de la Universitatea din Munchen, Wolfgang Stegmuller. Revenit în România, a publicat un volum indigest, greu de citit și imposibil de utilizat ca suport de curs pentru examene (*Adevăruri necesare ? Studiu monografic asupra analicității*, ESE, București, 1975). Referințele sale bibliografice conțineau zeci de nume de filosofi ai științei, cu lucrări în engleză și germană, despre care numai foarte puțini specialiști au auzit în România. Era cu totul altceva decât ceea ce s-a învățat până atunci în facultățile de filosofie din țara noastră, în materie de Teoria Cunoașterii. Omul nostru își ținea cursurile citind monoton după niște foi dactilografiate scoase dintr-o mapă, iar un fir călăuzitor al ideilor părea ca și inexistent. La o privire superficială, impresia de compilație și dispunere aleatorie a materialului era inevitabilă.

Pentru examene, învățăceii trebuiau să papagalicească rezumatele unor teorii pe care nu apucau să le asimileze în toată întinderea și adâncimea lor. Iar Mircea Flonta era deosebit de exigent, dădea note mici și obișnuia să lase repetenți, fără să admită nici un fel de discuții. Câțiva studenți (Bobotan, Mihașescu, Kelemen, Mitrache) au trecut de pe băncile Facultății direct la Spitalul de Psihiatrie, profesorul Flonta având și el o anumită contribuție la acest transfer. Și cu toate acestea, Mircea Flonta a făcut discipoli, și încă nu orice fel de discipoli, ci dintre vârfurile Facultății. I-aș aminti doar pe unii care și-au făcut un nume ulterior și care își datorează cariera într-o oarecare măsură lui Mircea Flonta: Mihail-Radu Solcan, Adrian Miroiu sau Mircea Dumitru, ultimii doi și ei actuali membri ai Academiei Române. Profesorul Flonta este cel care le-a îndrumat lucrările de doctorat, i-a ajutat să intre în învățământul superior sau i-a recomandat pentru obținerea unor burse în străinătate.

Pentru mine, examenul cu Mircea Flonta a fost o reală surpriză. Am învățat cât am putut de bine, dar cu toate acestea aveam emoții, pentru că știam că Flonta nu era doar foarte exigent, ci și imprezibil. Am început să vorbesc bine la primul subiect, dar nu m-a lăsat să termin și, contrar obiceiului său, m-a tutuit pentru prima și ultima dată și mi-a cerut ciorna de la subiectul următor, cu un autoritar : „ia să văd ce ai notat aici”. A examinat hârtia cu atenție, dar nu cred că a putut înțelege ceva, pentru că erau doar niște notații criptice pe care le înțelegeam doar eu, după care mi-a zis cu o voce joasă : „Am înțeles că tu vrei să rămâi repetent !” La care eu, nu doar că nu m-am pierdut cu firea, ci i-am răspuns calm, sec și zâmbitor : „Asta nu depinde de mine, ci de dumneavoastră !”. Mi-a zâmbit și el într-un fel aparte, care mie mi s-a părut complice, după care pe neașteptate mi-a trântit în carnet nota zece, o notă pe care de altfel o dădea foarte rar. Abia vreo treizeci de ani mai târziu, când l-am mai întâlnit, am dedus din discuții care să fi fost motivul acestui comportament straniu. Am aflat că și Mircea Flonta a avut pe atunci ceva probleme cu Securitatea, iar despre mine de asemenea s-a aflat că eram urmărit de Securitate. Altă explicație plauzibilă nu am.

(va urma)



Doru Cernea

Poteci immaculate - detaliu (2021), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Valurile urii

Laura Poantă

De la începuturile pandemiei, am auzit, până la exasperare, cam aceleași expresii, atât la noi cât și în presa străină, în toate limbile – *embrace yourself for a new wave, spreading like wildfire, hospitals and/or ICU are overwhelmed, winter surge, spread*, recorduri absolute la orice, proteste, refuzul vaccinării, conspiraționiștii sunt inculți, antivaxxerii sunt responsabili pentru toate decesele, s-a doborât record după record la cazuri și decese. Am mai spus-o și nu obosesc să o repet, comunicarea situației, analiza datelor – toate s-au făcut exact ca la bursă, fiecare post de televiziune, fiecare publicație fiind într-o continuă goană după titluri bombastice și cu traduceri inexacte, care să sublinieze apocalipsa. Bunul simț, recomandările logice, sfaturile pertinente, decența – au dispărut complet în ultimii ani. Exemple despre genul de informație trunchiată și eronată, care a circulat constant în presa „oficială” (despre care ni s-a spus mereu că trebuie citită, ea și doar ea, pentru o informare corectă), am dat și cu alt prilej, dar am mai cules câteva uluitor de inexacte. Le voi prezenta și pe ele.

Dar ceea ce a făcut presa, pe lângă acest haos informatic anxios, a fost divizarea fără precedent a populației, în toată lumea. La valul anterior, absolut toată media a dat titluri de genul *aceasta va fi o pandemie a nevaccinaților* – să li se taxeze internarea și tratamentul, să aibă acces restricționat peste tot, să fie amendați și arestați. Desigur, aceste acțiuni eroice ale autorităților nu sunt nicidecum o noutate, găsim în istorie exemple destule. Ceea ce îmi pare diferit este discrepanța dintre amploarea acțiunilor și severitatea cauzei medicale. Aici deja îmi tremură mâna, scriind aceste rânduri, pentru că poate părea o impietate. La fiecare figură cât de cât cunoscută care a murit în acești doi ani și a avut cândva o poziție mai fermă anti-carantină sau antivaccin a apărut în presă un titlu aproape identic, cu numele schimbat – *nu credea în virus/vaccin și covidul l-a omorât sau mort în câteva zile, după ce a pledat contra vaccinării etc.* Fără a se face vreo distincție legată, de exemplu, de pregătirea profesională a individului, de relevanța părerilor sau de agresivitatea lor. Au ieșit la iveală toți *experții* cu păreri atât de diferite și de schimbătoare (dar agresive și autoritare), încât, oricât de convins ai fi fost de pericolul pandemic, nu aveai cum să nu ridici, la un moment dat, o sprânceană. Transformarea suferinței unui om în telenovelă și prezentarea ei la televizor sub formă de interviuri sufocate din secțiile de terapie intensivă sunt dezgustătoare, la fel ca și reclamele acelea în alb/negru în care o seamă de nepoți regretă că nu și-au vaccinat bunicii, care acum sunt morți. Sau textele de genul – *dacă va fi să moară, nu acum și nu așa*. Deci „dacă va fi” – cumva ni se și induce ideea că, dacă scăpăm de acest COVID, moartea nici măcar nu e certă.

Din toamna trecută, vaccinații cu două doze primeau vestea că nu mai sunt *bulletproof*, că micuțul Omicron e șmecher și „evadează” imunitatea, cum a scris careva prin ziare. Și de la recomandarea din septembrie a specialiștilor – doza a treia nu ar trebui făcută în masă din cauza reacțiilor adverse necunoscute, în decembrie deja doza booster era un *must*, o nouă șansă de poze

pe social media, o condiție pentru întoarcerea la normalitate. Nu mai ating problemele medicale potențiale induse de doza a treia pentru că deja sunt discutate în revistele medicale (chiar dacă FB a ajuns să cenzureze *British Medical Journal* catalogând un articol științific *fake news!*). Cert este că acest val pare să fie în egală măsură și al vaccinaților, care transmit și se îmbolnăvesc în draci, dar cu sloganul – „îți dai seama că, dacă nu erai vaccinat, acum erai cel puțin mort, dacă nu chiar mai rău?” Astfel încât hăituirea nevaccinaților devine din ce în ce mai ridicolă, prin exemple precum coridoarele din moluri pe care să se strecoare doar ei, dar respirând același aer ca și ceilalți. Blamarea continuă, arătarea cu degetul, învinovățirea constantă au dus la situații incredibile, pentru că logica a dispărut complet și pentru că ființa umană este gata oricând să acuze, să critice, să arunce cu piatra, mai ales când îi este amenințată însăși viața.

Iată câteva exemple din zilele noastre, dar și din trecut, de reacții la un pericol sanitar.

Gripa Spaniolă a fost numită așa pentru că spaniolii au fost primii și, la început, singurii care pomeneau de ea și descriau situația. Multe țări s-au ferit din motive politice, în primul rând pentru a nu scădea moralul trupelor și a nu da semne de slăbiciune. Dar ideea a fost repede preluată și interpretată greșit – boala provenea din Spania și nu mult a durat până când și vinovăția a zburat spre alte zări. Un articol numit foarte sugestiv „The ‘Othering’ of Disease.” (Claire O’Neill, Wiley, 2020) subliniază tendința aceasta de a da nume și explicații unor boli care să le îndepărteze de „ogradă” proprie (SUA în cazul ei). Multe pandemii veneau, astfel, din locuri îndepărtate, „barbare”, apăreau din cauza unor obiceiuri groaznice care sunt doar la ei, la noi niciodată (holera asiatică, de exemplu). Întotdeauna s-a căutat un țap ispășitor, de la un alt continent (sau țară) la obiceiuri ciudate, apoi local de la o regiune la alta, de la o familie la alta etc. În 1920, un raport post pandemic spunea: „autoritățile spaniole susțin cu tărie că primul val care a măturat Spania în mai și iunie 1918 a provenit de la persoane infectate venite din Franța. Pe de altă parte autoritățile franceze spuneau că Franța a fost infectată de spanioli”. Observăm că încă de atunci circulau termenii atât de dragi nouă azi – *val, măturat sau lovit, apoi tsunami, uragan, incendiu*. Autoarea se miră că după secole tendința persistă – căutarea țapului ispășitor, învinovățirea și chiar pedepsirea altuia, în general a străinului, xenofobia. Să nu uităm de indignarea cu care vedeam la TV cum intra în țară „infectații din Italia” în 2020 sau cum erau atacați chinezii prin Europa. Atunci, la început, în loc de numărul de cazuri ne frapa mai tare numărul de români care vin în țară și vedeam zilnic cozile de mașini de la vamă care ne dădeau fiori reci pe șira spinării. De ce să nu stea ei acolo, de ce vin? Teama este cel mai perfid sentiment – în special teama de nesiguranța personală și de moarte, care era deja la colț.

Una dintre cele mai mari drame ale omenirii a fost Ciuma Neagră – ea a cauzat de-a lungul anilor milioane de morți, dar și valuri de violență: în Sicilia, au fost uciși catalanii, în Europa, evreii, în Franța misionarii și cerșetorii (erau bănuți



Doru Cernea
tehnică mixtă, 70 x 52 cm

Ospățul zeilor (2022)

că otrăvesc fântânile ca să extermină creștinii). Uciderea evreilor în secolul 14 a fost una dintre cele mai mari acțiuni de exterminare pe motive etnice, „justificarea” fiind oprirea pandemiei. În schimb, în secolele următoare, aceeași ciumă avea să mute ura asupra medicilor, acuzați că perpetuează boala din interese materiale, dar și asupra celor care săpau mormintele – din aceleași motive. În secolul 16, a apărut o altă idee – toți ciudații sunt vinovați, astfel încât în Florența au fost aruncați în afara zidurilor toți șmecherii (cei care înșală), uneltitorii, țiganii, negrii, cântăreții stradali, prostituatelor, comediantii, cei care vând plante medicinale și alți ciudați (*e simili sorti de genti stravaganti*). Dar laudabil este că în acea perioadă erau căutate constant soluții de ajutorare a săracilor – de hrănit, curățenie, asistență medicală. Giovanni Filippo Ingrassia din Sicilia a propus gândirea unui sistem de sănătate publică pentru sprijinirea guvernelor viitoare în combaterea pandemiilor. Bolile noi, necunoscute, indiferent de epocă și de educație, se pare că declanșează în individ cele mai primare frici, insecuritate extremă și acțiuni iraționale. Apoi, pe măsură ce comunitatea se obișnuiește cu o situație sau apar mai multe informații, aceste sentimente se atenuază și este, din nou, loc și pentru sentimentele comunitare și solidaritate.

Despre SIDA, noi, esticii, știam mai puține atunci pentru că erau vremurile comuniste, cu informația mult filtrată, dar în anii 80 (primul caz definit a fost în 1981, dar se pare că ea deja exista din anii 60) era însoțită de teamă și ură manifestă contra celor 5 H – homosexualii, hemofilicii, haitienii, dependenții de heroină (*heroin addicts*) și curvele (*hookers*). Pare ciudat că în secolul 20 să existe o asemenea listă eterogenă de „vinovați”, dar ea e cât se poate de reală și era însoțită de agresiune, în special verbală, dar nu numai, și de o serie de interdicții până la blocarea accesului celor bolnavi în instituțiile publice.

De-a lungul secolelor, bolile au fost în mare parte misterioase și, deci, înfricoșătoare, din cauza cunoștințelor medicale limitate (despre gripa spaniolă nu s-a știut exact ce e până în 1930, la vremea respectivă se credea că este o bacterie – într-adevăr, foarte multe decese erau cauzate de suprainfecția cu bacterii patogene într-o eră fără antibiotice, dar prezența bacteriilor – singurele vizibile la microscopul de atunci – era secundară, și nu cauza bolii), dar modul în care au născut violența a fost influențat, cu siguranță, și de alte

Continuarea în pagina 26

Basarabia de suflet

Constantin Cubleşan

În bătălia pentru recunoaşterea și impunerea ființei naționale românești în Moldova de dincolo de Prut, în Basarabia, a limbii române și a scrierii cu alfabet latin, în avanposturi au stat poezii tinerei generații a căror vers tranșant a devenit stindard și făclie călăuzitoare. Între aceștia Grigore Vieru, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Dumitru Matcovschi ș.a. constituie gruparea de șoc. Verbul lor nu e doar manifest ci și model de exprimare artistică a unui sentiment patriotic profund.

Mai puțin cunoscut la noi, la drept vorbind nu îndeajuns de asumat contextului literaturii actuale, Dumitru Matcovschi se impune, fără tăgadă, ca o voce puternică, originală și cu totul distinctă prin mesianismul său afixat, fiind unul din pilonii mișcării de renaștere națională la începutul anilor 1990.

S-a născut la 20 octombrie 1939 în satul Vadul-Rașcov, pe Nistru (localitate atestată documentar încă din 1447, datorită găzduirii pe teritoriul ei a mănăstirii Japca, cu o vestită biserică rupestră), din județul Soroca, în familia unor vrednici lucrători ai pământului (tata Leonte, mama Eudochia). După anii școlarizării în localitate, se înscrie la Institutul Pedagogic „Ion Creangă” din Chișinău, Facultatea de istorie și filologie, absolvind studiile universitare la Chișinău în 1961. Și-a început activitatea literară și publicistică în calitate de redactor

la ziarul „Moldova socialistă” (1963); tot atunci apare prima sa plachetă de versuri, *Macii în rouă*. Între anii 1966-1970 a fost redactor-șef adjunct al săptămânalului „Cultura”, funcție pe care este obligat s-o părăsească, din motive ideologice. În 1969 publică volumul de versuri *Descânțete de alb și negru* care, imediat după apariție, este interzis de cenzura sovietică, fiind considerat subversiv. Cartea, în varianta inițială, nu a mai văzut lumina tiparului niciodată. Între 1987-1988 este redactor-șef al revistei „Nistru”, schimbând numele acesteia în „Basarabia” (1988), fiind redactorul-șef al acesteia până în 1997. Scrie poezii pe care le publică în presa vremii. În anii de vârf ai mișcării de eliberare națională (1987-1989) s-a afirmat ca publicist redutabil. De-a lungul anilor a editat peste 50 de volume: poezii, proză și piese de teatru. Este recunoscut, pe plan internațional, ca unul din poezii reprezentativi ai Republicii Moldova; membru al Academiei acesteia.

În primăvara anului 1989 este victima unui accident (provocat), fiind strivit sub roțile unui autobuz („A fost pusă o capcană/ Ca pentru un șoricel/ Și eu, fire moldoveană,/ Nu m-am apărut de fel./ A fost pusă o capcană,/ La un drum, la o șosea./ Cine-a pus-o? O satană,/ Caracudă și lichea” – *Capcana*). Recuperarea, la Chișinău, București și Moscova, a durat un foarte lung timp (aproape

șase luni aflându-se în comă, în urma căreia poetul se simte reînviat din moarte: „M-am întors târziu acasă/ La măsura mea de scris./ Gândul negru mă apasă:/ Nu cumva a fost un vis?” – *Noi avem sau n-avem plai?*).

A decedat la 26 iunie 2013. Numeroase poezii de-ale sale au fost transpuse în cântec de Ion Aldea-Teodorovici, Petre Teodorovici precum și de Eugen Doga, Mihai Dolgan, Mircea Oțel, Constantin Rusnac. Liceul din comuna Vadul-Rașcov îi poartă azi numele.

Lirica lui Dumitru Matcovschi este pe cât de elegiacă pe atât de dramatică. El e un rezoner al marilor dureri ancestrale ale moldoveanului legat de glia străbună: „Acest pământ al nostru,/ Ce este rupt de dor/ Rămâne o icoană/ A moldovenilor [...] Aici suntem o țară,/ Un neam și un destin,/ Aici nu e amară/ Nici frunza de pelin” (*Acest pământ*). E un înstăpânit de limba neamului său pe care o cântă și o slăvește cu ardoare: „Bună-i mama, cea mai bună,/ Sfântă-i casa părintească,/ Dulce-i limba cea străbună,/ Dulce și dumnezeiască./ Mama-i suflet cu nemoarte,/ Casa-i vatră cu noroc,/ Limba-i doină, limba-i carte,/ Ce ne-adună la un loc./ Multe neamuri sunt pe lume,/ Dar din toate, dintre ele,/ Unu-i neamul tău, anume./ Cel ce știe dor și jale./ De aceea eu îl cântu/ Și mă-nchin în fața lui,/ Cum se-nchină la pământu/ Ramul greu al pomului” (*Bună-i mama*). Cultivă versul cu inflexiuni și rezonanțe folclorice, având alură baladescă, mai ales în evocarea trecutului istoric: „De la Putna mai încoace,/ Prin baladă și prin odă,/ Își conduce-n luptă dacii/ Preamăritul Ștefan Vodă./ Își conduce-n luptă dacii/ Prin Soroca, prin Tighina/ Și-nfloresc în cale macii,/ Dureros rânind lumina./ Din Suceava către mare,/ Din Lăpușna la Hotinu/ Dorurile cele multe/ Au înrouat pelinul/ Din Carpați la Chișla Nouă/ Din Orhei la Slobozia,/ Lacrimile cele grele/ Au petrificat moșia [...] S-arătăm prin fapta noastră/ Tuturor, neconținut,/ Că prin neamul său în lume/ Ștefan Vodă n-a murit!” (*De la Putna mai încoace*). Legătura cu folclorul este „una consangvină – scrie Mihai Cimpoi în *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia* (1997) – ca la cei mai reprezentativi poezii basarabeni, configurând un program etic și estetic care presupune cultul rădăcinilor, originilor, solului, casei, pragului și vetrei”.

Biografismul se pliază pe accentele polemice ale versului: „Eu poporul nu mi-l vând,/ L-au vândut destul hainii,/ L-au turcit, l-au căzăcit,/ Să se bucure străinii [...] Eu poporul nu mi-l vând/ Nicăieri și niciodată,/ Astă palmă de pământ/ E nădejdea noastră toată” (*Tartoriilor mei*). Când se apleacă reflexiv asupra condiției ființiale, în general, a omului, poezia sa dobândește altitudini meditative grave, eminesciene: „Zi de azi și zi de mâine,/ O credință și o soartă;/ Cresc țărâne din țărâne,/ Cade stea din ceruri, moartă,/ Dor cu dor se împereche/ Într-un picure de rouă;/ Niciodată lumea-i veche,/ Niciodată lumea-i nouă./ Omul vine, precum pomul/ Să-nflorească, să rodească,/ Lângă om trăiește și omul/ Viața sa cea pământescă./ Cere sufletul credință/ Și pe urmă cere pâine;/ Nu se trec în pocăință/ Zi de azi și zi de mâine” (*Glossă în metru eminescian*).

Înrudită ca manifest patriotic și profetic cu aceea a unor Octavian Goga și Alexie Mateevici, poezia lui Dumitru Matcovschi se impune ca un model și un exemplu edificator de angajament militant pentru afirmarea națională a românilor basarabeni.



Doru Cernea

Nașterea formei (2022), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Un duet parizian: Monica Lovinescu – Virgil Ierunca (II)

Adrian Dinu Rachieru

Într-o țară încătușată, învățând – sub veghea Securității – „alfabetul urii”, mama „fugarei” suportase prigoana: exclusă din Partid, cu biblioteca golită și apartamentul sechestrat, rezistând presiunilor și, în fine, arestată la 23 mai 1958 (pe ruta: Malmaison, Uranus, Jilava, Văcărești). Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu, în malaxorul reeducării, înțelege că va fi, pentru totdeauna, singură: „nu văd reîntoarcerea, nu va fi”. Jurnalul lor epistolar este „un roman al iubirii” (cf. Astrid Cambose), crescând sub îndemnul neîntoarcerii, refuzând trocul. Volumul Doinei Jela, *Această dragoste care ne leagă* (Humanitas, 2012), adunând scrisorile către Monica (9 septembrie 1947-februarie 1951), probează lungul șir de umilințe și, în pofida șantajului, sfatul imperativ pentru Mouette: „nu te întoarce!” Revenirea este exclusă în acel „cerc de fier, de pucioasă, de iad”. Mama, refugiată în corespondență, nu se lasă ademenită și va cunoaște, jertfelnică, „geografia” închisorilor. O iubire tragică le-a legat, devenind o singură ființă. Mama-ostatic își probează forța morală, înțelegând ruptura definitivă, o formidabilă lecție de viață a fostei inspectoare de franceză, salvând caietele jurnalului, arestată pentru „discuții dușmănoase”, condamnată la 18 ani de detenție (26 ianuarie 1959) pentru culpa de spionaj.

Investigațiile Iuliei Vladimirov (*Monica Lovinescu în dosarele Securității. 1949-1989*, în volumul apărut, în 2013, la Humanitas) dezvăluie acțiunile de intimidare, denigrare, lichidare (culminând cu acel atentat din noiembrie 1977) la care a fost supusă „Scorpiu”, cum era numită conspirativ Monica Lovinescu. Cu dosare deschise, închise și redeschise, cu tentative de racolare (eșuate, firește), cu mesageri din țară (Victor Eftimiu, G. Ivașcu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, printre primii) încercând să-i câștige bunăvoința în numele sentimentului național. Slujind, de fapt, „tactica cea mare”: *recucerirea exilului* (Lovinescu 1999:248)¹. Supusă umilitoarelor campanii de presă, după patruzeci de ani de urmărire informativă (confuză, selectivă și, mai ales, lacunară în absența „posibilităților informative”), acuzând oboseala morală, traumatizată de moartea mamei, Monica Lovinescu nu cedează, „își face treaba” (Buciu 2017:48). Are la îndemână un microfon „care s-a confundat cu existența”, cum va mărturisi deseori. Într-o anchetă israeliană, va culege note „albe”, întâlnind „codeținutele” mamei („fetele de la Jilava”); află de „vizita” colonelului Butika, ocupat cu recrutarea de agenți în serviciul Securității și de eroismul mamei (cu hidropizie și insuficiență cardiacă), „tăios și definitiv”. Refuzându-i-se, drept consecință, asistența medicală. După moartea mamei, Monica Lovinescu va renunța la pseudonim și nu va accepta, în locul exilului politic, un „anonimat geografic”, așa cum au procedat mulți intelectuali veniți din Răsărit, panicați de amenințarea sovietică, părăsind Parisul. Refugiații politici ar fi fost

„prima lor pradă”, cum credea Cioran, răvășit de „morbil panicii” (Lovinescu 1999:93).

Fără „imaginație apocaliptică”, Monica Lovinescu nu se sperie. Trecuse prin încercări grele de-ar fi să pomenim doar călătoria spre Paris, cu trenul, plină de peripeții; pierduse apoi bursa franceză, trebuia să-și caute de lucru, va abandona doctoratul iar din 1949 se angajase la *Agenția Literară*. Frecvența tinere companii de avangardă, se izbise de „tăcerea” lui Ionesco (prelungită un deceniu), invocând ostil „inadmisibilele rădăcini românești”, își oferea, urmând pilda mamei, *a doua naștere*. Dacă Cioran, cu „oroare de ridicol”, evita cenaclul lui L.M. Arcade, Eliade, în lunile sale pariziene, ca „paznic fidel al iluziilor comune”, era „în centrul febrei noastre” (Lovinescu 1999:80). Când cei trei mari vor pleca în moarte, într-un Paris funerar, pierde prețioasele repere. Dar România „suferea de comunism” și lupta trebuia continuată. Având parte de hulă, „relicva” (intrată în legendă) ne-a oferit, de-a lungul deceniilor, un Cenaclu pe unde scurte, după modelul tatălui, făcând din *Sburătorul*, în ofensiva modernizării literaturii, o instituție. Ca devotat reporter „de front”, Monica Lovinescu va deschide ochii scriitorului român „întârcurit de propagandă”, privind spre Lumea liberă „prin gaura cheii”. Și, din anii '90, implicate pasional, va blama estetismul cinic („migala pe cuvânt”) și indiferența etică, după ce, de la microfonul *Europei libere*, „rezistenței prin estetic” fuseseră lăudați, ca tactică de supraviețuire. Voci din noul val critic (cazul Biancăi Burța-Cernat) au identificat acest *defazaj*, Monica Lovinescu fiind „încremenită în proiectul ideologic al Războiului Rece”, când nepăsarea frivolă a Occidentului, populat cu intelectuali „sovietizați mintal”, a avut nevoie de șocul Soljenițan pentru a se dezmetici. De fapt, Monica Lovinescu pare a privilegia condamnarea comunismului în acea „comparație favorită” (Holocaust / Gulag). La noi, odată cu invazia politicului, se va război cu autonomiștii momentului, considerând o lașitate morală eschiva de la îndatoririle civice: esteticul ar fi o diversiune iar perfidul apolitism un „antilovinescianism odios”! Concept-surogat, *est-etica*, prin apostolii săi, a inflammat spiritele, impunând, sub semnul urgenței (cu entuziasm, hagiografie, încropeală), un val de revizuire, implicat rescrierea Istoriei literare. Cu pretenția de a construi adevăratul canon!

Vigilentă, circumspectă, oferind „expertize caracteriologice” (cf. Gh. Grigurcu), Monica Lovinescu nu-și ascunde dezamăgirile. Fie rememorând despărțiri după relații intens amicale (Țepeneag, Goma, cel care s-a purtat „oribil”, dar „a luptat pe față”), fie povestind despre „noile conjuncturalisme” și demisia morale („enigma Pleșu”, „ruperea punților” cu N. Manea, un Matei Călinescu ca „decepție strălucitoare”). Sau invocând, din alte vremuri, prudența soresciană, un Preda „hulpav”, „învierea” lui Caraion, cel cu

păcate grele și orgoliile lui Breban, venit să cucerască Parisul. S-a bucurat, în ultimele sale zile, de devoțiunea Doinei Jela (v. *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, 2008), în rue François Pinton, 8 și la spitalul Lariboisière, după ce, preț de o viață, a denunțat ororile din „marele spital al totalitarismului”. Cărțile lor, ale Monicai Lovinescu și ale lui Virgil Ierunca, veritabile „biopsii”, s-au prăvălit ca niște „meteorități uriași” peste ograda literară, scria Dan C. Mihăilescu, împiedicând proverbiala noastră uitare mioritică. Și invitând la muștrătoare interogații, fie și retrospectiv judecând.

*

Cu operă restrânsă, scriptic vorbind, sub interdicție lungă vreme, Virgil Ierunca a fost un animator al exilului și un opozant feroce al regimului de la București. Considerat chiar „un dispecer al lumii exilului” (cf. Mircea Popa), Virgil Ierunca, pe numele real Virgil D. Untaru (n. 25 august 1920, la Popești, comuna Ciomagii, azi Lădești, județ Vâlcea), beneficiar al unei burse oferite de Institutul francez din București (1946) nu dorea, de fapt, să plece definitiv din țară. Era logodit cu Angela Cerna-Rădulescu, debutase, în 1939, în *Jurnalul literar* călinescian sub pseudonimul Virgiliu Angelli (scriind despre *Tolstoi – critic de artă*), se recunoștea troțkist și semnase articole encomiastice despre Lenin, dar, la curent cu viața literară pariziană, „pasionat după cărți” (cum și-l amintește Marin Preda), va publica frenetic ca filofrancez și om de stânga. Din stângismul tinereții „s-a trezit la timp”, mărturisea. Iar exilul, ca „tărâm de inițieri și de probe”, l-a obligat la o responsabilitate sporită față de țara pierdută. Acel contract cu sine era limpede: „de a nu evada din urgența românească”, apărând rădăcinile spirituale. Față de Cioran care își refuzase țara, Ierunca, dimpotrivă, a trecut printr-o înrădăcinare, asemeni „obsedatului” Eliade (v. *Mircea Eliade și obsesia României*), dobândind „o prezență privilegiată”. Sub pseudonimul folosit și oferit de Geo Dumitrescu în cercul „albatrosist”, el, pe calea undelor, de-a lungul atâtor decenii a slujit „patria din suflet”, apărând numele proscrise și iluziile unei generații. Privind „pururea” înspre țară, a descoperit România după ce o pierduse; adică, spunea poetul Ierunca, un „spațiu mioritic năpădit de lăcuste” (v. *Încă o dată, în Ființa românească*, nr. 1/1963). Pentru Ierunca exilul a însemnat responsabilitate și suferință. Or, „suferința apare ca expresie de *a fi*, iar responsabilitatea ca expresie de *a face*”, citim, sub semnătura lui, în *Caete de dor* (nr. 5/1952).

Tânărul Ierunca pornise vijelios, era, prin intelectualism stângist (confuz), bine plasat în lumea presei și i se deschideau perspective înalte, urcând în noua nomenclatură. Să ne amintim că semnase în *România liberă* un articol de directivă culturală (*Lenin și problemele culturii*, 21 aprilie 1946) și tot el dăduse tonul în tema crizei culturii, polemica agitând spiritele și divizând simpatizantii stângii într-un „dialog al surzilor” (Ungheanu 2000:131). „Piatra” aruncată de Ion Caraion stărnise replici, ideea crizismului fusese îmbrățișată iar „interpelarea” lui Ierunca, tot în *România liberă* (30 septembrie 1946) suna limpede: da, *există o criză a culturii românești!* Replicându-i, Miron Radu Paraschivescu recunoștea că, într-o Românie „preschimbată din rădăcină”, era vorba despre „o criză de creștere”, Ierunca, interesat doar de literatură, mutând discuția în spațiul generațiilor: cu bătrâni incapabili de a mai scrie, fluturând „o scuză neadevărată”: lipsa de libertate; cu tineri fără viață,

neputincioși să înțeleagă „ce și cum este lumea”. Încât *invitația la maturitate* era singura soluție pentru a pricepe viața nouă, cultura progresistă. Adică „violența revoluționară în modalitatea de a exista sincer”, „deparazitând” conștiințele.

Dorind a exista sincer, ca intelectual liber, Ierunca a refuzat „binele corupției”. Chiar dacă își declarase „energia de a servi” (v. *Eforturile scriitorilor de azi*, în *Victoria*, nr. 95/14 februarie 1945), subscriind entuziasmului constructiv. Înțelegând că pericolul comunizării e real și că, odată cu violul istoric, regimul de ocupație (militară) se va răsfrânge societal, prin ideologizare brutală. Deși strâmtorat în primii ani ai experiențelor pariziene, își hotărăște traiectoria virând spre un ethos anticomunist. În ochii lui Marian Popa devine „un militant cu tarif”. Dar Ierunca se visează un continuator; în noul context, încearcă să aplice vorbele lui Călinescu, viforosul critic considerând că arta, ca expresie a libertății, nu acceptă „limitele Istoriei”. Încât expatriatul își asumă o misiune, combate cu virulență „turcirea” și „basmele oficiale”, devine o instanță morală în luptele radiofonice cu „neo-stalinizii” și pune umărul la „exorcizarea vremurilor adormite”. Este, din 1952, redactor cultural la emisiunile pentru străinătate ale Radiodifuziunii franceze și, din 1975, angajat la *Centre Nationale de la Recherche Scientifique*; ține, la *Europa liberă*, emisiuni de mare ecou (*Actualitatea Culturală Românească*; *Povestea vorbei: Pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate*) și devine, pentru presa din țară, un „icter politic”, cum l-a calificat Vladimir Colin (v. *Viața Românească*, nr. 11/1959). Trecut prin experiențe revuistice, la *Albatros*, cu Geo Dumitrescu și la *Agora*, alături de Ion Caraion, se zbate, ca „propagator de valori și febre”, să înființeze reviste culturale. După *Luceafărul*, apărută în două numere (noiembrie 1948; mai 1949) sub oblăduirea lui Mircea Eliade, considerat „epicentrul exilului cultural”, după xeroxata *Caete de Dor* (1951-1960), cu sprijinul lui C. Amărieuței, co-fondator, animată de aceeași „vrere de dăinuire”, au urmat *Ființa românească* (1963-1968), *Limite* (1969-1986) și *Ethos* (1973-1984), toate ca documente ale „obsesiei românești”, încercând să împace, în acest trudnic apostolat, metafizica și poezia, vituperând, odată cu „noul exil” (secund), împotriva regimului ceaușist și a noilor „slujnicari”: țămbalagii ideologici, marionete, lipitori, stafii etc. Apărut în 1964, la insistențele lui Vișoianu, volumul *Românește* (Paris, Fundația Carol I) ne dezvăluie ipostaza de pamfletar, un Ierunca insomniac, „sigur pe sine și îndoit”, opunându-se rusificării și „noptii de la Răsărit”, biciuind preacurvirea intelectualilor. Abia după '89, într-o Românie „invers timorată” (Popa 2009:1054), prin jetul editorial de la *Humanitas*, Ierunca vine acasă. *Subiect și predicat* (1993) dorea „să umilească uitarea”, scoțând la suprafață un trecut aneantizat. *Dimpotrivă* (1994) recupera, prin exorcizare, nume alese pe sprânceană dintre „activiștii perversiunii”, fostele vedete ale „culturii de partid”. *Sub semnul mirării* (1995) relua, în cheie etică, problema vinovăției față de Adevăr, devalând exhibiționismul stângist al unora, descinși – precum Sartre – în „infernul pasional al Ideologiei”. În fine, *Fenomenul Pitești*, inițial într-o ediție pariziană (colecția *Limite*, 1981), ca document jurnalistic compilativ, „de mâna a doua”, într-o carte-ecou, denunța ororile regimului prin acel experiment de „rafinament drăcesc”, veritabil „proiect demonic” (1949-1952). În geografia penitenciară, Piteștiul era „o insulă a ororii absolute”, cu deținuți-torționari



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu

vizând dresajul psihologic, cu reeducarea „în patru faze” sub pavăza autorităților (pretins inocente). Deși „rapsodică” (Iovănel 2021:184), cu o documentare inevitabil lacunară, cartea lui Ierunca (reluată la *Humanitas*, în 1990) denunță fenomenul carceral și minciuna totalitară. Din același unghi, al datoriei mărturisirii, el semnează pagini acuzatoare, evaluând treptele „turcirii”. Dacă Tudor Arghezi pritocea „cuvinte potrivite” și „dantele de mucegai” (devenind „un gădilici de Curte Veche”) iar Al. Rosetti se ascundea sub faldurile unui neo-ciocoism estetic, „aranjamentul cu vremurile” îmbogățește lista și trezește verba polemistului, inventariind, cu inflexibilitate etică, seria de trădări și dezertări. „Zvăpăiatul” Călinescu e „generos cu contradicțiile”. Lângă el, Vianu, Balotă, Ivașcu, Cioculescu sunt blamați (și nedrept diminuați) din pricina colaboraționismului. Geo Bogza e doar „o conștiință decorativă”, Noica îi apare drept un „schimnic laic”. Condamnă „satelizarea esteticului” și laudă rezistența, câtă e! Goma restabilește „demnitatea memoriei” și ne așează în rând cu lumea. E încântat de inventivitatea manolesciană (critic „speculativ”) și de L. Raicu, cu al său „examen multiplu”, îi place seriozitatea lui Zăciu, nu și „perlele de opacitate” călinesciene. Pentru Ierunca scriitura se confundă cu o etică. Încă în *Românește*, inclementul Ierunca era iritat de acea „prea multă estetică”, poleind diversionist rețetarul realismului socialist. Patosul rechizitoriului nu obosește, pledoaria sa, ca inflamată gazetărie politizată, penetrantă, lucrează cu liste, simetrizând lumea scriitoricească. Elogiabilii și criticabilii sunt în atenția cvasilegendarului cuplu, împletindu-și vocile, încercând, de la distanță, refacerea ierarhiilor. Dar poate fi, ne întrebăm, anticomunismul un garant valoric al scrisului? Dacă ieșim din estetic, se știe prea bine, ieșim din literatură.

Să observăm că Virgil Ierunca, politicoș în exces, mai puțin cunoscut decât Monica Lovinescu, eclipsat, umbrit, nu a fost interesat de o posibilă supraștă în cuplu. Inseparabili, cei doi au purtat, pentru publicul românesc, o lungă bătălie, redreptând memoria, „livrată sonor” într-o adevărată critică de front, privind împreună înspre „țara din gând”. Din anii '60, microfonul *Europei libere* s-a confundat cu existența tandemului. Cei doi, căsătoriți în mai 1952, s-au privit, la începutul exilului, cu o „neutralitate binevoitoare”. În timp,

refuzând o păguboasă rivalitate, cuplul a devenit „fuzional” (Popovici 2021:89); erau mereu împreună, acasă și la radio, împărțeau un cod secret, erau doi oameni ce „păreau unul singur” (Popovici 2021:88). Firesc, și invectivele revărsate asupra-le, le-au împărțit echitabil, într-o vreme a politicii „de etichete” (Ungheanu 2000:136). Dacă V. Nicolescu discuta despre „avatarurile domnului Nimeni” (v. *Contemporanul*, 13 iulie 1979) iar Artur Silvestri semna un serial comandat în *Luceafărul*2, blamul privea nu atât „caznelor metafizice” ale cogitatorilor, condensate în „chiștocuri radiofonice”, cât ocrotirea noii disidențe și surprinzătoarea conciliere cu vechea gardă. Aici am putea discuta despre rolul lui Miron Radu Paraschivescu³ ca om de legătură, devenit „instrumentul manevrier”, asigurând „un culoar de informare și de diversiune foarte activ” cu foștii săi colegi de generație (Ungheanu 2000:142).

*

Totuși, Virgil Ierunca este încă un *scriitor necunoscut* și recuperarea lui e îndreptățită și necesară. Într-o cercetare doctorală, Alexandra Florina Mănescu reface acribios traseul biografic, despuind documentele de arhivă, confruntând amintirile (printr-o istovitoare muncă de teren) și eliminând falsurile ori preluările necritice. Dar caznele unor exegeți de a salva producția lirică a lui Virgil Ierunca nu au, credem, sorți de izbândă. Poetul (modest) e strivit de faima comentatorului politic, și el, într-adevăr, e practic necunoscut. Ceea ce nu înseamnă că, în juru-i, s-ar fi organizat „o nedreaptă tăcere”, cum ne asigură Dan Anghelescu. *Poeme de exil* folosesc acest obsedant leitmotiv, confirmând legătura vie, veghetoare cu țara. Iar Jurnalul (*Trecut-au anii...*, la *Humanitas*, în 2000) notează, cu îndărătnicie de greșier, o mulțime de incidente, Cioran reproșându-i, se știe, că și-a pierdut vremea „cu treburile românești”. Păcat că Ierunca și-a distrus jurnalul parizian, opinea-ză M. Iovănel, convins că diaristul ar fi dat, aici, „scrierea vieții lui” (Iovănel 2021:184).

Important, cu adevărat, rămâne efortul conjugat al tandemului, încercând, sub flamura ethosului anticomunist și a cupolei est-eticului, să impună literatura „adevărată”. O evaluare de la distanță, partizană, mizând pe militantism, glorificând literatura rezistenței la bursa Europei libere. Un

posibil canon, modelat din exterior, vehiculând „liste congruente”, în reciprocă oglindire, în „unificare osmotică” (Spiridon 2020:12). Reproșurile, nu puține, privesc, însă, introducerea criteriului politic în plan literar, militarizând și polarizând frontul critic. Aerele de „cenzor moral” i-au displăcut și lui N. Manolescu, răsfrânte, necomplete, și asupra faunei emigrației pariziene. Dar critica lui Ierunca, scria M. Ungheanu, „suferă de unilateralitate”, ignorând sau menajând matadorii anilor '50, cei care au pus umărul la „distrugea culturii” (Ungheanu 2000:145), prea preocupat fiind de „aderențele formale” din anii ceaușști, josnice, negreșit. E chiar curios cum, nimerind într-un context francez dominat de stânga prosovietică, Ierunca, abandonând prima opțiune (examinată nemilos în jurnalul parizian) devine un anticomunist radical. Arhivarea compromisurilor și culpabilităților, redistribuirea pozițiilor (prin depunctarea celor pătați) ar configura, în radio-critica lor, un *canon paralel*, frecventând partitura moral-politică a revizuirilor. Cuplul Monica Lovinescu-Ierunca a funcționat ca un pol de putere; „indiscernabil”, după Marian Popa, de certă notorietate și autoritate, fetișizat, dezechilibrat, de fapt, prin poziția primă arogată de Monica, acceptată tacit de Ierunca. Însăși cronistica lor, adunată în volume după '89, suferea de o „libertate codificată” (Iovănel 2021:183) și „calculi tactice”. Cei vizați și discreditați erau „troglodiiții neorealismului socialist”, cei din aripa protocronistă, în frunte cu M. Ungheanu și Edgar Papu. Cei lăudați puteau suporta, în țară, consecințe drastice, interdictive, inclusiv cenzoriale, încât prudența era de înțeles. După '89, *anticomunismul postcomunist* a tulburat și mai mult apele. Ținta devine tabăra iliesciană (Buzura, Eugen Simion, brusc delegitimați, declassați), sub eticheta neocomunismului, în pofida apolitismului declarat. Dar canonul estetic, forjat în țară, permeabil, ca operă colectivă, rezistă presiunilor și infiltrațiilor est-etice, cu „pierderi” minimale. Cu necesare completări, fără rocade agresive, răsturnând ierarhiile moștenite.

Ceea ce rămâne e partea testimonială, impunând *pedagogia neuitării*. Fiindcă, ne reamintește cuplul Lovinescu-Ierunca, doar memoria asigură „o respirație normală”. Întocmind *Antologia rușinii*, pornind de la rubrica inaugurată în *România muncitoare* (nr. 71/1957), Ierunca ne pune în față „oglindea degradării”, arvunirea talentului de către „scribălăi”, căzuți în prostituție spirituală. E drept, s-ar putea alcătui și o *Antologie a demnității*, cum propunea I. Simuș, opunând „două lumi morale paralele”. Chiar „strategia” recomandată emfatic de Ierunca prin tăcere „eroică”, alegând între *Temniță* și *Academie*, verificând rezistența morală, pare a uita de situația tragică a celor care au ales „colaboraționismul”, servind, cum s-a putut și cât au putut, cultura română. Paranteza exilului („cât o existență”, cum spunea Monica Lovinescu) i-a apropiat, prin chirurgie jurnalistică, de românism.

Mitologizați, practicând o critic angajată, maniheist-ideologică, cei doi, ascultați ani în șir cu sfințenie, bucurându-se de notorietate, au exercitat o puternică influență și în viața literară postdecembristă, întreținând, în numele revizionismului est-etic, un lung război cultural (acut politizat) și un păgubos clivaj în lumea înfierbântată a literaților. Mulți au ricanat, neacceptând „ordine” din exterior; alții au exagerat, lansând judecăți exorbitante: Monica Lovinescu ar fi jucat „un rol analog” celui avut, în epocă, de tatăl ei, eminentul critic E. Lovinescu (apud Al. Paleologu); Virgil

Ierunca „ar fi coborât Judecata de Apoi pe pământ” (cf. Andrei Pippidi). Dincolo de excese (în ambele sensuri), cei doi, uniți printr-o „legătură de destin” (cf. R. Voncu), au apărut cu cerbicie, ca o pavază compensatorie, valorile, condamnând, pe fundalul lașităților și tăcerilor noastre, febra dogmatică, patologia totalitară, laxismul moral. Încrezători în „puterile scrisului critic”, au suportat cu stoicism, vreme de decenii, campanii dure, agresivități, atacurile unor scribi slugarnici și „veninul dirijat” înspre exilul politic, rămânând pe baricade. A fost un lung război ideologic cu morbul stalinismului și reziduurile realismului socialist. Și a fost nevoie de o „conduită de front”, cu un Ierunca „mai risipitor” și cu o Monica Lovinescu casantă și vituperantă, înfruntând „hărmălaia” propagandistică. Noi, „branzași” la emisiunile lor, cum spunea G. Liiceanu, am descoperit în *Europa liberă* un compensativ spațiu de refugiu în anii totalitarismului. Postura de „umil gardian”, anunțată de Monica Lovinescu în *La apa Vavilonului*, e contrazisă de ambiția impunerii, din exterior, unui alt canon. Gazetăria politizată, asumată în doi, răsfrântă într-o caleidoscopie foiletonică, înseamnă, constata Marian Popa, lansarea unor verdicte „fără drept de recurs”. Or, ca „autorități în problemele țării părăsite” (Popa 2009:1053), Ierunca & Monica, legați de o atitudine comună, s-au iluzionat că, pe tiparul judecăților maniheice ale vechiului exil, pot forja un canon alternativ, cu sperat rol substitutiv.

Din păcate, fără a-i contesta „dreptul la posteritate”, *O istorie a literaturii române pe unde scurte* (1960-2000), pretențios și nepotrivit intitulată așa (dar nu din vrea autoarei), este o antologie de texte „făcute la cald” (cf. Cristina Cioabă), scrise/rostate „în timp real”, decriptând meandrele unor vremi „înțărucite de propagandă”, păcătuind, la rândul-i, prin radicalizare; rocade propusă, impunând „rețeta etică” în dauna „scutului estetic” (un fel de „armă bizantină”, spunea Virgil Ierunca) nu poate institui „adevăratul canon literar”, cum, trufaș, au decretat unii.

Referințe bibliografice

1. Albu, Angheliescu (2020) : Mihaela Albu, Dan Angheliescu, *Necunoscutul scriitor Virgil Ierunca*, Prefață: Libuše Valentová, Editura Aius, Craiova.
2. Bădescu, Ungheanu (2000) : Ilie Bădescu, Mihai Ungheanu (coordonatori), *Enciclopedia valorilor reprimare. Războiul împotriva culturii române* (1944-1999), Volumul I, Editura Pro-Humanitate, București.
3. Buciu (2017) : Marian Victor Buciu, *Critica și creația*, Editura Ideea Europeană, București.
4. Codreanu (2019) : Theodor Codreanu, *Revizuirii critice*, Editura Academiei Române, București.
5. Furtună (2012) : Angela Furtună, *Monica Lovinescu. Est-etica. Geneze*, Editura Vinea, București.
6. Iorgulescu (2004) : Mircea Iorgulescu, *Posteritățile lui E. Lovinescu*, în *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, București.
7. Iovănel (2021) : Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane* (1990-2020), Editura Polirom, Iași.
8. Lovinescu (1994) : Monica Lovinescu, *Posteritatea contemporană (Unde scurte, III)*, Editura Humanitas, București.
9. Lovinescu (1999) : Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, Editura Humanitas, București.
10. Lovinescu (2014) : Monica Lovinescu, *Jurnal inedit. 2001-2002*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Astrid Cambose, Editura Humanitas, București.
11. Lovinescu (2014) : Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte* (1960-2000),

ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, Editura Humanitas, București.

12. Lovinescu (2019) : Monica Lovinescu, *Cuvânt înainte* la volumul Adrianei Georgescu, *La început a fost fârșitul*, traducere din franceză de Micaela Ghițescu, Editura Humanitas, București.

13. Manolescu (2010) : Florin Manolescu, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989): scriitori, reviste, instituții, organizații*, Ediția a doua revizuită și adăugită, Editura Compania, București.

14. Mănescu (2021) : Alexandra Florina Mănescu, *Aproape totul despre Virgil Ierunca*, Editura Cartea Românească, București.

15. Negrici (2019) : Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași.

16. Popa (2009) : Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (23 august 1944-22 decembrie 1989), Volumul II, Versiune revizuită și augmentată, Editura Semne, București.

17. Popovici (2021) : Vasile Popovici, *Punctul sensibil. De la Mihai Eminescu la Mircea Cărtărescu* (eseuri), Editura Cartier, Chișinău.

18. Sălcudeanu (2013) : Nicoleta Sălcudeanu, *Revizuire și revizionism în literatura postcomunistă*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București.

19. Simion (2017) : Eugen Simion, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, Editura Tracus Arte, București.

20. Spiridon (2020) : Vasile Spiridon, *Trecut-au anii*, în *România literară*, nr. 31/31 iulie 2020.

21. Tănase (2020) : Bogdan Tănase, *1971: reconstituiri ale literaturii din România. Considerații teoretice*, Editura Universității din București, București.

22. Ulici (2000) : Laurențiu Ulici, *Mitică și Hyperion*, ediție îngrijită de Aurelia Ulici; prefață de Doina Uricariu, Editura DU Style, București.

23. Ungheanu (1999) : Mihai Ungheanu, *Holocaustul culturii române. Ipoteze de Sociologie literară*, Editura D.B.H., București.

24. Vieru (2018) : Elena Vieru, *Monica Lovinescu și revizuirile literare postcomuniste*, Editura Pastel, Brașov.

25. Zamfir (2017) : Mihai Zamfir, *Scurtă istorie: panorama alternativă a literaturii române*, vol. 2, Editura Polirom, Iași.

Note

1 Cum ar fi, de pildă, inițiativa lui M. Beniuc de a tipări în Franța o antologie lirică, adică „export de realism socialist versificat” (Lovinescu 1999 : 262). Curtat, V. Ierunca va refuza să scrie *Prefața*, sarcină pe care o va onora Șerban Cioculescu.

2 Deși comandă propagandistică, volumul propus de Artur Silvestri, *Sociologia terorismului cultural*, reunind cronicile sale luferiste (culese sub genericul *Pseudo-cultura pe unde scurte*) a fost refuzat de autoritățile editoriale.

3 Miron Radu Paraschivescu spera că *Jurnalul*, început în 1936, îl va reprezenta „întreg”. Scos din țară în 1969, difuzat la *Europa liberă*, tipărit la Paris, în 1976, cu prefața lui Virgil Ierunca, *Journal d'un hérétique* (Editura Oliver Orban) a întreținut, prin copii dactilografiate și lecturi private, „legenda”, fiind taxat ca „document al generației”, deși diaristul respingea ideea. El acoperea intervalul 1940-1954 și putea fi citit ca spovedanie, dezvoltând utopia comunistă a generației stângiste, disperările și trezirea ei. Apărut la *Dacia* (1994) în versiune românească, *Jurnalul unui cobai* a fost considerat, de unele voci, „o contrafacere cu aspect memorialistic”. Totuși, omul (mult mai interesant decât opera) era „destul de sincer”, cum ne asigură, povestind despre „un destin de însingurare” în marasmul epocii, într-o țară osândită, „fără axă” (la 1940), convins că și în noua lume „nu-și va găsi locul”.

Cărți aniversare – Ioan Alexandru

Ion Buzași

La împlinirea a 80 de ani, în postumitate, au apărut câteva cărți aniversare închinare lui Alexandru.

1. *Lui Ioan Alexandru. Cum îi răspundem? Omagiu la 80 de ani de la naștere. O inițiativă Liviu Petrina*, Editura Maritain, București, 2021.

Este o carte de sociologie literară realizată sub forma unui chestionar, de unul dintre apropiații poetului *Imnelor*, Liviu Petrina, cu care a colaborat pe plan politic în cadrul P.N.Ț.C.D. Titlul este sugerat de volumul de debut al lui Ioan Alexandru, *Cum să vă spun?* Întrebarea „Cum îi răspundem?” este detaliată în chestionarul trimis de alte trei întrebări de sprijin: 1. Cum l-ați cunoscut pe Ioan Alexandru? 2. Întru cât întâlnirea cu dânsul v-a impresionat/influențat? 3. Ce rol vedeți pentru „modelul Ioan Alexandru” în viața spirituală și politică a României de azi și de mâine?

Sunt publicate 34 de răspunsuri de la apropiați sau personalități ale literaturii române contemporane ca Ion Pop, Ana Blandiana, Ion Cocora, Adrian Popescu, Ion Papuc, Ioan Mariș, Mihai Bandac, Răzvan Bucuroiu, până la admiratori sau cunoștințe întâmplătoare. Sunt pagini frumoase de aduceri aminte, cuprinzând caracterizări memorabile: *Poetul mărturisitor* (Adrian Popescu), *Poetul Cuvântului Biruitor* (Vasile Mihoc), *Un fel de Ioan-Gură de Aur al României* (Victor Negară), *Prototip de Lider Creștin* (Liviu Petrina), *Inspiratul lui Dumnezeu* (Ion Papuc), cu unele exagerări encomiastice: *Un Sfânt al lui Dumnezeu*, *Poetul, apostolul și revoluționarul Neamului Românesc*.

Mai dificil pare pentru cei chestionați răspunsul la cea de-a treia întrebare, pentru că „modelul Ioan Alexandru”, deși ar fi salutar, și de aceasta nu se îndoiesc respondenții, ar fi chiar „o mare șansă pentru România” (Ioan Mariș), e puțin probabil că ar avea sorți de reînviere în societatea românească de azi. De aceea „modelul Alexandru așteaptă încă în firida lui luminată de o candelă” – spune Ion Pop.

Tot la Editura Maritain, apare cu această ocazie aniversară o elegantă culegere de *Imne* în selecția soției sale, Ulvine Alexandru.

2. *Frate Calinic. Ioan Alexandru către Calinic Argeșeanul. Viața din cărți, scrisori și dosare secrete*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Adrian Alui Gheorghe, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2021. O ediție elegantă, pentru bibliofili, în care se reproduc și scrisorile în forma manuscrisă, cu scrisul mărunț și ordonat al poetului. Fără îndoială, Ioan Alexandru a avut vocație de epistolier, și din dorința firească de comunicare și pentru că drumurile vieții l-au purtat o vreme departe de țară și de cei dragi. O parte din corespondență este adresată unor ierarhi ortodocși, cu care se afla în relație de frățietate, el însuși a nutrit într-o vreme gândul să se preoțească, dar cu părere de rău, considerând că nu este vrednic de „sfânta taină a preoției”, rămâne un slujitor al Domnului prin scrisul său și prin *Imnele* sale. După corespondența (scrisori trimise/scrisori primite) cu P. S. Iustinian Chira al Maramureșului, publicată în 2006 (de curând a apărut la Editura „Lumina credinței”, București, ediția a doua, sub îngrijirea lui Răzvan Bucuroiu) se publică epistolele poetului către „Fratele Calinic”, preot, monah și apoi episcop. O parte din acest epistolar, însoțit de un comentariu pertinent a fost publicat de îngrijitorul acestei ediții, poetul Adrian Alui Gheorghe, în *România literară* nr. 50/2021. A fost o întâlnire memorabilă între poet și monah, căci s-au dovedit personalități complementare: poetul „monah” și monahul „poet”. Este o prietenie exemplară în literatura română contemporană; poetul îi dedică poezii, iar monahul devine un scriitor (istoric) remarcabil prin cărți consacrate unor personalități istorice, glorificate și de Ioan Alexandru în *Imne*. O dovadă preemptivă a prieteniei sale este în anul 1977. Când a traversat un moment greu din biografie, luând apărarea lui Paul Goma, și este amenințat cu scoaterea din învățământ, îi scrie Fratelui Calinic să-i îndrume copiii viitoarelor cariere,

potrivite cu aptitudinile și înzestrarea lor intelectuală sau artistică. De Anul Nou 1987 îi face cadou un *text inedit*, un eseu despre *Semnificația Baladei Meșterul Manole de la Mănăstirea Curtea de Argeș*, o completare a paginilor sale din cele două volume de „jurnale de poet” adunate sub titlul *Iubirea de patrie*: „Aici la Curtea de Argeș, fulguie astfel însăși problematica esențială a acestei lumi, fundamentala întrebare asupra sensului vieții în lumina semnificației absolutului lumii revelat de două mii de ani. Așa cum este implicată însăși Treimea în suferință, așa ne implicăm și noi în ea pentru că esența suferinței este numai atunci întreagă, când este din iubire. Descifrăm aici una din tainele de viețuire ale poporului nostru”(p.148).

Ultima secțiune a volumului prezintă „Viața din dosare secrete” în care Adrian Alui Gheorghe comentează notele informative, uneori, de cele mai multe ori, detaliate, dar și amănunte inutile ce frizează absurdul kafkian: „Dacă nu ar fi adevărată (subl. ns.) această campanie de urmărire, care antrenează forță umană, aparatură de ascultare, înregistrare și filaj am crede că paginile acestea sunt emanația unui scenarist cu umor negru, eventual puțin scrântit la cap. Faptul că un poet comentează «emoționant» la un curs imnele lui Efreim Sirul, unul din poezii importante religioși ai creștinismului, poate cu adevărat să intereseze «serviciile de spionaj britanice», după interpretarea unor indivizi plătiți de «sistem» și care aveau nevoie de «cazuri» ca să își justifice salariul și trândăveala cotidiană. Kafka ar fi invidios, desigur pe «imaginea realității din comunismul românesc» (p.35).

3. *Ioan Alexandru și Maramureșul* este un supliment literar, editat tot cu ocazia acestei aniversări de către revista *Nord Literar*. Dacă ar fi reunit mai multe articole pe această temă, suplimentul literar al revistei maramureșene ar fi putut constitui o valoroasă contribuție de istorie literară locală, așa cum ne demonstrează eseurile lui Alexandru Ruja, istoricul literar care a realizat în 2015 în două volume o ediție integrală a poeziei lui Ioan Alexandru, prezent în sumarul revistei cu eseu care dă titlul suplimentului literar al revistei, Mircea Popa, *Ioan Alexandru imnograful Maramureșului*, Adrian Popescu, *Amintirea poetului și Gheorghe Pârja, Ioan Alexandru sub Steaua Nordului*. De colecționarea textelor și de apariția lor s-a îngrijit scriitorul Săluc Horvat, „managerul interimar al revistei”.

Urmare din pagina 21

Valurile urii

coordonate ale vremii. Totuși, parcă nimic nu se compară cu valurile de ură și agresiune declanșate în secolul 19 în timpul epidemiilor de holeră. Și aici au fost diferențe de la țară la țară, în ceea ce privește amploarea, dar ceea ce a fost oarecum asemănător a fost revolta claselor „de jos”, a celor mai săraci, contra guvernărilor și în special a medicilor. Totul derivat din ideea că se dorește decimarea săracilor și din neîncrederea adâncă atât în medici, cât și în guvernanți. În plus, despre holeră lucrurile se învățau din mers, erau dispute dacă boala e sau nu contagioasă, dacă e necesară sau nu carantina, apoi a fost izolat vibriionul holerei, de către Robert Koch, în 1884; până atunci

se credea că e o boală a „miasmelor și decăderii fizice, dar și morale”. Revoltele au fost extrem de violente, cu asasinarea medicilor și asistentelor, și înăbușite la fel de violent.

Strâns legată de ură și de tendința de a căuta țapi ispășitori este și rușinea de a recunoaște că suferi de acea boală. A fost așa pe timpul SIDA, este și acum când la anunțarea decesului unui nevaccinat se declanșează în social-media adevărate avalanșe de comentarii încărcate de ură – cel mort e acuzat că avea păreri antivacciniste, dar în replici care te lasă fără cuvinte. Am citit cazul unei fete din State care își pierduse părinții, nevaccinați, și care publicase reacțiile declanșate pe FB, în loc de mesaje uzuale de condoleanțe. Era greu de citit și greu de crezut că există astfel de ură declanșată de... nimic. La fel de stupefiată, am

citit comentariile adresate tenismenului Djokovic în epopeea lui australiană, care mergeau până la urări de moarte și accidente grave, el fiind declarat un pericol sanitar umblător și o persoană care nu merită scutire de la vaccinare pentru că „nu își dorește cu adevărat să se vaccineze”. Iată că omenirea a evoluat, din punct de vedere științific, dar ura individului este la fel, peste secole, fiecare luptându-se cu oricine și orice ar putea să îi perturbe, în vreun fel, siguranța diurnă. Cea care îl face, categoric, nemuritor. Pentru că o dată depășită această criză sanitară, cei care am scăpat suntem nemuritori – eu așa am înțeles din toate reclamele alb negru derulate de mass media. Sper să nu greșesc.

Centrul de greutate al operei

Adrian Lesenciuc

Vasile Popovici, un excelent eseist, propune o lucrare, *Punctul sensibil. De la Mihai Eminescu la Mircea Cărtărescu*¹, în care impresionează prin calitatea diagnozei. Foarte rari sunt la noi criticii literari capabili să realizeze diagnoza precisă, fără a se pierde în meandrele interpretării de suprafață, capabili să ofere o perspectivă lucidă asupra unei scrieri, în raport cu care divagațiile interpretative să oscileze, spre a se întoarce la esență. Arta militară inventase încă de la începutul secolului al XIX-lea un termen care să rezume esența din care o forță militară își trage libertatea de acțiune și voința de a lupta: centrul de greutate al forței. În raport cu acest centru de greutate erau descrise o serie de elemente ale căror poziții relative în acțiunea militară propriu-zisă depindeau de cel care interpreta și de traiectul favorabil acțiunii. În lumea literară un centru de greutate al operei nu fusese încă definit, deși s-ar fi impus o asemenea perspectivă. Vasile Popovici a găsit o asemenea posibilitate analitică privind critic asupra propriei colecții de texte. Pregătind această culegere de eseuri care rezumă literatura română din ultimii o sută cincizeci de ani, autorul a căutat coerența întregului. Or, pentru a vorbi despre un asemenea tip de coerență, ar fi fost necesară o rezumare a intenției și/sau a metodei analitice, a parcursului investigativ. A descoperit că în propria lucrare coerența textelor e dată de încercarea de identificare a *punctului sensibil* al operei, un fel de centru de greutate al ei, din care își trage libertatea de acțiune și posibilitatea de a se exprima pe sine ca *opera aperta*: „Câtă prezumție aici! Prezumția că poți defini punctul sensibil, desigur mai sensibil decât altele, și că tocmai acolo criticul și scriitorul se întâmplă să se întâlnească” (p.5).

Din fericire, punctul sensibil nu rămâne simpla intenție interpretativă a eseistului. Pe parcursul celor douăzeci de texte ale culegerii, Vasile Popovici demonstrează că identifică, fără a greși, centrul de greutate al unora dintre cele mai importante opere din literatura română, dar și centrele de greutate ale intențiilor interpretative sau constructive *avant la lettre*, cum ar fi cea a lui Titu Maiorescu, de la care începe întreaga interpretare. Iată o perspectivă complexă, fără puțința de a fi contrazisă de cititorii scrierilor lui Maiorescu (incluzând textul mai puțin citat *Observări polemice*, care tranșează raporturile esteticului cu eticul, care propune focalizarea critică pe „obiect” și nu pe autorul acestuia, care definește o cale a adevărului fundamentat estetic de la care nu mai pot loc avea abateri odată asumate aceste valori²): „Acolo, în scrierea din 1869, înfruntă el găoșenia și protocronismul culturii vremii, care sunt, cum se vede, mult anterioare lui Edgar Papu, Dumitru Popescu și Nicolae Ceaușescu” (p.12). Combaterea protocronismului, constantă a literaturii române din orice vreme, este esența scriiturii lui Titu Maiorescu, iar Vasile Popovici

observă limpede faptul că gravitatea ideilor sale se face în jurul acestui centru de greutate.

În mod similar, eseistul restrânge operele marilor scriitori români la centrele lor de greutate pentru a face posibilă observarea literaturii în dinamica ei fiziologică, pentru a proiecta funcționalitatea gravitațională, mecanica acestor opere în jurul ideilor-forță. La Eminescu, de pildă, *punctul sensibil* este „imersiunea în oglindă”, la care se poate ajunge doar prin lecturile succesive și distanța critică necesară, deoarece un „Eminescu esențial” nu se relevă după logica unei simple mecanici critice. Pentru a pătrunde în zona de limpezime a funcționalității operei eminesciene trebuie abolite legile care guvernează suprafața, trebuie admisă o formă de indeterminare de tipul celei heisenbergiene specifică interacțiunilor subcuantice: „Cu cât Eminescu își stăpânește mai bine mijloacele poetice, cu atât imaginarul său se definește mai exact, și cu cât imaginarul se definește mai exact, cu atât dimensiunea simbolică se prelungește într-o profunzime insondabilă” (p.20). Totuși, un Eminescu a cărui operă se reflectă multiplu în oglinda creației: „ceea ce se vede, lumea vizibilă, stă integral sub semnul oglinzii” (p.28) și „a vedea, a scrie, a resuscita necesită a plonja în oglindă” (p.33), este unul care se reazăază coerent și dezideologizat în lectură și interpretare. Servind fie ca inductor erotic, fie ca reflexie creatoare, oglinda eminesciană este punctul sensibil al unei opere despre care s-au scris rafturi de bibliotecă, fără a se fi ajuns direct la diagnostica gravității în jurul unui centru de greutate. În mod similar, celălalt capăt al parcursului anunțat prin titlu, Mircea Cărtărescu, este unul care își concentrează opera în jurul unui *punct sensibil* tot cu rădăcini în romanticismul german: metamorfoza totală. În raport cu acesta, „Lumea *Solenoidului* este lumea lui Kafka populată cu mii de ieșiri” (p.210), iar *Melancolia*, cartea despărțirilor, expune „sentimentul pierderii definitive, al derelicțiunii, al singurătății iremediabile, *smulgerea sufletului pe viu*, fără anestezic, fără strop de divertisment, paliative sau substituite” (p. 213). Identificând materia din care sunt făcute aceste opere, dar și centrul lor de greutate, amintita metamorfoză, Vasile Popovici ilustrează întregul mecanism funcțional al unei opere deja independente de autorul ei: „În literatura lui Mircea Cărtărescu transfigurarea e însăși substanța visului său intim, strat fertil de unde se ridică nenumăratele variante ale măririi ce populează proza sa. Și e în același timp resursă de plăcere mereu reînnoită. În mod evident, visul metamorfozei totale i-a însemnat copilăria, în afara oricărei conotații livrești, așa cum se vede în atâtea scene onirice de călătorie inițiatică prin miile de pagini pe care le-a scris. Fantasmale înălțării și metamorfozei l-au bântuit la toate vârstele, de vreme ce, într-o mulțime de variante, le regăsim în tot ce a publicat. Literatura, întâi de toate, este înțeleasă ca o formă de salvare majoră,

expresie a transformării de sine, a scrierii și rescrierii de sine, instrument de recompunere a destinului și de magnificare” (p.219).

În mod similar, și în cazul celorlalte opere analizate, punctul sensibil este evidențiat cu precizie, iar fizionomia acestora este precis descrisă în logica unei mecanici literare nebănuite de alți critici. Devoalarea înseamnă arătarea spre cunoaștere în lumina adevărului. De aceea, un Edgar Papu, recuperat din propria operă și din textele lui Mircea Mihăieș sau Ion Vianu, se arată în chipul înspăimântător al celui ce presară intențiile bune pe drumul spre iad: „Înspăimântător la Edgar Papu e faptul că întruchipează intelectualul get-beget gata să dea curs *bunăvoinței fără limite ce rezidă în orice om*: diavolul zelos, dornic să sară în ajutor, să facă plăcere mai-marilor, să se facă util. Ce perversiune zace aici, rânjind! Edgar Papu era un om bun, prea din cale-afară de bun, dostoievskian de bun. Exact aluatul din care crește demonul” (p.119).

Deși regăsim în paginile lucrării analize dedicate lui Mateiu Caragiale, Mihail Sebastian, Marin Preda, Nicolae Manolescu, Ileana Mălăncioiu sau Marian Papahagi, în exercițiul său complex de diagnosticare precisă a literaturii române, Vasile Popovici s-a oprit cu predilecție la bănățeni: Sorin Titel, Livius Ciocârlie, Adriana Babeți, Daniel Vighi sau Mircea Mihăieș. În ceea ce îl privește pe Egnald Schlattner, și el născut în Banat, trădătorul lotului de scriitori germani din Brașov, așa avea rezerve în a-l numi „Omul Centenarului”. M-aș fi așteptat ca în proiecția coautorului Declarației de la Timișoara să fie tratat adevărul lui Papu sau Breban. Cu certitudine lecția căinței e puternică și cartea de interviuri a lui Radu Carp cu Egnald Schlattner, *Dumnezeu mă vrea aici*, publicată în 2018 la Editura Lumea Credinței, e o carte valoroasă. Cu certitudine Schlattner e un prozator foarte bun, și mă refer în primul rând la romanul arhicunoscut *Der geköpfte Hahn (Cocoșul decapitat)*. Dar pentru mine Omul Centenarului ar putea fi Hans Bergel, cel trădat, iar cartea de referință ar putea fi *Aprecieri în răspăr cu timpul*, publicată tot în 2018, dar la Iași, la Junimea, o remarcabilă pledoarie pentru România construită de partea vătămată, nu de trădător. Mai mult, brașoveanul Hans Bergel, remarcabilul prozator stabilit în Germania, autor al romanului *Der Tanz in Ketten (Dans în lanțuri)*, ar fi putut fi asociat geografiei culturale bănățene prin fratele său, Erich, dirijorul filarmonicii din Timișoara.

Note

1 Vasile Popovici. (2021). *Punctul sensibil. De la Mihai Eminescu la Mircea Cărtărescu. Eseuri*. Chișinău: Editura Cartier. 229p.

2 Deși nu face obiectul dezbaterii noastre, tocmai această proiecție a lui Titu Maiorescu, rezumându-se la formula: „mulți din cei ce astăzi sunt în rătăcire vor veni mâine pe calea adevărului, dar nici unul din cei ce au înțeles o dată adevărul nu se va mai întoarce la vechile erori”, este cea care dă cele mai mari bătăi de cap în critica actuală, care neagă parcursul estetic pentru a aduce în prim-plan diferite repere construite în centre de efuziune ideologică. În mod similar s-a manifestat și politizarea literaturii din primii ani ai regimului comunist. Din fericire, la scara mare a istoriei, Titu Maiorescu avea dreptate și în acest caz.

Să citim haiku

Irina Lazăr

Kotodama 言霊

Veronica Teodoru, Eugen Pohonțu

Constanța, Ed. Ex Ponto, 2020

Scriu despre această carte în calitate de amator în ale poeziei orientale, încântată mai ales de forța de sugestie a acestui gen poetic extrem de comprimat, precum haiku-ul, și mai ales de modul cum el te poate disciplina. Pe de altă parte vreau să salut această carte care aproape că a trecut neobservată, având în vedere că a apărut în anul 2020 și, din cauza condițiilor neprielnice pe care le știm cu toții, încă își așteaptă lansarea. Până la urmă, poezia cu formă fixă ar trebui să fie o etapă pentru orice aspirant în ale poeziei, pentru că e totuși un mod de „a-ți încerca puterile”. Dacă aducem în discuție poezia clasică, e vorba de o școală a ritmului și a rimei, când trecem la haiku, misiunea devine cu atât mai complicată, întrucât ne referim la o poezie în care trebuie să se țină cont nu numai de a respecta elementele de formă, dar și cele care țin de expresie, elemente cu care cultura europeană e mai puțin familiarizată.

Despre asta, ne lămurește chiar Elena Epureanu, autoarea prefeței volumului de versuri *Kotodama*: „Haiku-ul a existat și există în limba japoneză ca poezie cu formă fixă care respectă trei elemente: numărul total al versurilor – 3; numărul silabelor – 17; repartizarea silabelor în vers 5-7-5. Fără ritm, fără rimă, fără imagini artistice [...] S-a făcut aluzia că ar fi asemănător epigramei, catrenului din poezia eminesciană, terținei, strofei de ritornello și chiar poeziei cu formă fixă ca sonetul, rondelul sau glossa. Dar haiku-ul vine dintr-o lume cu concepții și obiceiuri total diferite, ceea ce îl face foarte greu de înțeles”. Tot aici aflăm ce e „kotodama”, un termen japonez folosit atunci când se dorește a reda puterea mistică a cuvintelor. Această credință în puterea cuvântului rostit are implicații adânci în viața de zi cu zi a japonezilor, dar și în ritualurile desfășurate la evenimente – cum ar fi nunta

de exemplu, prin evitarea folosirii unor anumite cuvinte cu sens negativ etc.

Haiku-ul este, în mod tradițional, o poezie fără metaforă, caracterizată prin simplitate, în același timp impresia fulgurantă obținută prin notația concentrată a unei stări creează o amprentă puternică, asemenea unui instantaneu fotografic. Altă exigență este reprezentată de *kigo* – prezența unui cuvânt prin care se face raportarea la natură, la anotimpuri. Desigur că există mai nou și haiku-uri scrise în stilul liber, fără a respecta, de exemplu, numărul de silabe sau care au imagini metaforice, de altfel haiku-ul a devenit un gen cultivat în întreaga lume, popular și popularizat, și care a avut numeroși adepți și în istoria literaturii române.

Cei doi autori ai cărții de față, Veronica Teodoru și Eugen Pohonțu, sunt la rândul lor două spirite înrudite, doi oameni mai degrabă discreți, dar mari iubitori de armonie și adepți ai echilibrului. Veronica Teodoru este o apariție delicată, autoarea a unei cărți de poezii pentru copii, *Culorile copilăriei*, cu care a debutat în 2014. Al doilea volum de poezie, *Poate visăm*, a fost inclus în Colecția „Regal” la Editura Art Creativ, București, în 2016. În 2017, volumul *Culorile copilăriei* a fost reeditat la Editura Grinta din Cluj. Veronica Teodoru este, de asemenea, moderator al clubului „Kagami” în cadrul Bibliotecii Județene „Panait Istrati” din Brăila. Eugen Pohonțu vine din lumea științelor exacte, el fiind fizician de formație. Acest lucru nu l-a împiedicat să debuteze cu poezii în revista „Convorbiri Literare” din Iași, în 1979. Debutează în anul 2014, cu volumul de versuri *Simboluri deturnate*, publicat la Editura Rovimed Publisher, apoi în 2016 este și el un autor preferat de Editura Art Creativ în Colecția Regal cu volumul de haiku, *senryu, tanka, renga – karumi-fragmentarium*. Un volum de mare finețe și care-l definește pe Eugen Pohonțu ca un poet al căutării sensului și al unei sensibilități aparte este cartea de poezii *în sensul copilului*, apărută la Editura Grinta, Cluj, în anul 2017. Cartea face parte din seria Poezia Vie, coordonată de Direcția 9. Ambii, atât Veronica Teodoru, cât și Eugen Pohonțu, au frecventat de altfel ani de-a rândul Cenaclul 9, în București, participând la diverse proiecte și volume colective.

Kotodama / Spiritul cuvintelor este un proiect comun al celor doi, la care au muncit ani de-a rândul, așa cum mărturisește Veronica Teodoru. Un alt element definitoriu este strictețea respectării regulilor în materie de haiku. Cartea este organizată pe capitole, în funcție de (cum altfel?) anotimpuri, fiecare capitol grupând haiku-uri scrise de cei doi. Capitolele sunt marcate de o fotografie și de un citat sugestiv din spiritualitatea japoneză (unele fotografii aparțin chiar Veronicăi Teodoru, altele Georgianeii Fodor). La sfârșit este și o secțiune de *senryu*, delimitată prin proverbul japonez – „Săgețile nu zboară spre fața care zâmbește”, genul *senryu* merge spre umor, spre epigramă, mișcând pe dublul sens al cuvintelor.

Marele merit al grupării alternative a haiku-urilor pe capitole, prin alăturarea poemelor scrise de cei doi, stă în faptul că poți sesiza diferențe de stil, în ciuda faptului că sunt respectate canoanele. Așa cum relevă și scriitorul Dan Norea în cele scrise pe coperta patru a cărții: „Veronica



Doru Cernea
tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Cuibul fericirii (2021)

Teodoru e mai senină, apelează din când în când la jocuri de cuvinte: *clopoștii albi/ înfloriți în grădină –/ tăcere în jur*. Omonimia cuvântului clopoștii alături de tăcere în jur este remarcabilă, introduce o semnificație alternativă față de cea primară, natura amuțită de frumusețea clopoștilor. Și la Eugen Pohonțu găsim ambiguitate și paradox, dar tratate ceva mai serios: *grădina cu flori –/ dulceața de trandafiri/ în borcane mici*”.

Este de remarcat și abundența trimiterilor florale din haiku-urile Veronicăi Teodoru spre deosebire de Eugen Pohonțu unde întâlnim o „viziune” geometrică.

Selectez spre ilustrare câteva din haiku-urile Veronicăi Teodoru: *norii adunați/ pe cerul primăverii –/ iriși cfilii; maestrul tăcut –/ pe fereastra deschisă/ petale de prun; eoliene –/ în bătaia vântului/ macii scuturați; în vaza veche/ crizanteme galbene –/ lumina casei; soarele pe cer –/ în toate ferestrele/ mici flori de gheață*.

Și din cele ale lui Eugen Pohonțu: *un bob de rouă/ pe-o pânză de păianjen –/ liniștea morții; picături de ploaie/ în cercuri concentrice –/ vise de vară; gutuie coaptă/ și-o cană cu vin roșu –/ camera goală; în cornul lunii/ roata carului mare –/ vise de copil*.

Toate aceste „vise de copil”, toate aceste notații fugare aparent, care însă ascund mii de sclipiri, sunt ca niște lacrimi în ploaie, ele ascund și totodată relevă trăirile celor doi autori, unite prin poezie și prin „spiritul cuvintelor”, cu o notă profund melancolică.



Doru Cernea
tehnică mixtă, 70 x 52 cm

Sfinx (2022)



Doru Cernea
tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Înger ascuns (2021)

„Loc de oftat”

Cristian Muntean

Laurențiu-Ciprian Tudor

Loc de oftat

Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2021

Scrisul lui Laurențiu-Ciprian Tudor, am mai zis și cu alte ocazii, este unul incisiv, tăios, care nu-ți lasă timp să-i contempli cuvintele, sensurile și, în definitiv, rosturile, precum o carte de poezie, subțire „ca o lamă/ de sabie samurai/ să taie scurt/ dintr-o lovitură/ sufletul” (Cărți de poezie). Mare parte din poezia lui am citit-o la vremea „facerii”, chiar dacă nu-i sunt întru totul contemporan, în sensul pe care Eliot îl dădea conceptului însuși. Am parcurs împreună o formă poetică de apostolat social care s-a conturat, la el, în *Apostolul verilor* trecând cu *Nervi* prin *Licantropia pcftei* pentru a se așeza, contemplativ, în *Loc de oftat*. Acestea sunt „poemele vârstei de mijloc”, chiar dacă poetul le anunțase din volumul anterior (*Licantropia pcftei*).

Poemele și-au rotunjit conturul scriiturii pentru că fac acum parte dintr-un adevărat ritual: „sorb câte o gură de cafea/ și îi pun inimii/ câte-un poem/ cum pui un disc/ ascult atent și îmi întind gândurile spre el/ spre fericita lumină a lui/ care nu arde...” (Fericita lumină). E greu să prinzi într-o formulă poezia lui ce pare a avea o mișcare concentrică, în jurul unor

teme eterne ale poezilor, purtătoare de esențe, fie că vorbim de eul poetic, fie de eternul feminin.

Mona Mamulea vorbea la un moment dat despre eul dedublat care pendulează între eul genuin și eul decăzut. O condiție universală a poetului care în cartea de față primește contururi noi. Poetul nu se mai războiește adulmecând „nervi... cu femeia munci-toare”, ci o privește ca operă de artă pentru că: „pentru mine o femeie frumoasă/ oricât/ surprinsă când crede că nimeni nu o vede/ cu ochii aruncați năvod în departe/ e artă” (Artă). Tema eternului feminin e recurentă în poezia lui Laurențiu-Ciprian Tudor și îmbracă forme dintre cele mai diverse între Eros și Thanatos. Distinsa poetă Liliana Ursu o definea inspirat prin cuvintele: „un baroc portret de femeie”.

Poate că n-ar fi rău să definim poezia lui Laurențiu-Ciprian Tudor de inspirație barocă, supusă unui dramatism interior și influențată de o anumită bizarerie, care prin neregularitatea liniilor abundă de ornamentație. De aceea, pentru poet și „grădina e o expresie barocă/ frunze tăcute, flori, iederă/ o grădină-ntr-un turn/ e un paradis lepădat de lume” (Goblen cu Liliana Ursu -volumul *Nervi*) dar și femeia, care trăiește „într-o mișcare continuă, barocă/ de parcă/ toată dragostea ar fi/ o aură/ tremurândă” (Și-a dat sutienu jos). Femeia din acest nou volum al

poetului e „o specie suprarealistă de melci”, „este un Rai mergător”, e „artă”, și nu în ultimul rând „un fel de biserică/ ce preschimbă sângele în vin/ în beție/ ca mai apoi să îl schimbe/ în lapte și în liniște/ în gângurit/ și în rugăciune” (La Sfânta Sofia). Femeia din acest volum este rod copt: „Eu vreau să mă iubești tu/ așa cum ești un pic trecută/ fruct de octombrie” (Fruct de octombrie), care reface paradisul și din condiția maternității sale.

Scriam și cu alte ocazii că iubirea este și o experiență spirituală „în stare sălbatică” purtând sentimentul unității în ceea ce este diferit și dorința pasională ca celălalt să existe și dincolo de moarte: „căci ce-am iubit nu e atins de moarte” (Poem cavaleresc). Laurențiu-Ciprian Tudor ne convinge că femeia e chemată să aducă lumii feminitatea ca manieră de a fi și ca mod de existență de neînlocuit. „Locuirea” ei reface Paradisul restabilindu-i arhetipul.

Felix Nicolau observa că poezia lui Laurențiu-Ciprian Tudor devine un jurnal „inspirat de toate sectoarele vieții”. Nici volumul de față nu pierde din vedere acest amănunt. Suntem invitați în universul său poetic spre „fericita lumină” pentru că „poemele sunt o călătorie”, în cazul de față personală... „scrise pe dinăuntru/(cu ochi potriviți/ se vede asta)... pentru că „o existență care nu e poem/ nu merită” (Alt poem de la Marea Egee). Poezia lui Laurențiu-Ciprian Tudor a ajuns la vremea reflexiilor „în care vagile semne ale biografismului nu mai slujesc drept ancore” (Adrian Lesenciuc), ci devin repere ale universalului. În definitiv, un *Loc de oftat*. ■

„Portrete desenate-n sânge și carbon”

Alexandru Sfârlea

Gabriel Nan

O altă Romă

Editura Eikon, București, 2020

Autorul acestei cărți, prahovean de origine, a plecat în Spania (Madrid) în 1994, iar timp de șase ani a fost „cursant” al cenaclurilor și atelierelor de poezie ale lui Jesus Urcelay, cu care, de altfel, rezonază stilistic, în bună măsură, dar nu într-atât încât să-și estompeze decisiv propensiunea spre conturarea propriei identități și voci lirice. Poetul Gabriel Nan a publicat primul său volum în limba lui Cervantes – *El Tjedor* (Țesătorul) – în 2014, fiind membru al Asociației Scriitorilor și Artiștilor Români din Spania, din 2015, fiind și laureat al premiului *Fiesta de las letras*. Volumul *O altă Romă* ne propune un compendiu poeticesc prin care autorul ni se dezvăluie în interioritatea sa afectivă, dar și spiritual-estică – drept un fervent promotor al unei tipologiei poetice îndeajuns de revelatoare, atât în plan sentimental (înstrăinarea, dorul de țară), cât și prin dorința (și voința) de a fi recognoscibil sub aspectul aderenței la acea nouă ipostaziere artistică europeană – care se vrea a fi inovativă – la nivelul expresiei și expresivității poeticești. Este evident că leit-motivele esențializate în poezii sunt ale unei istoricizări nu atât temporale, cronologic-structurale, ci și, mai ales, a unor amprente identitare, spre care ne trimite chiar titlul volumului. Poetul reiterează, convingător și autentic, sincronicități ale apartenenței la rădăcinile și izvoarele latinității; și cum altfel, decât cumulând, în poemul liminar (*O altă Romă*), cauzalități și interferențe armonios stilizate: „Va trebui să construim o altă Romă./ Cele șapte capete sunt balauri de nisip pe plajă,/ azi Roma își plătește singură impozitele./ A pierdut cornul fioros cu care și-a sfârtecat propriul veșmânt,/ pentru bandajarea barbarilor./ Vrem o

Romă să ne biciuiască și la care să revenim supuși!/(...) Avem nevoie să construim o Romă / unde fiii noștri să devină ucenicii lui Cezar,/ o Romă unde toți suntem Cezar,/ o Romă în care istoria este forțată pe schele de carne./ Roma – fructul și rădăcinile lumii. (...) Am să dau foc Romei cu balaurii ei flămânzi,/ și-am să ridic o Romă nouă, aici, în piept”.

În itinerariile sale preponderent lirice, Gabriel Nan are ca punct de pornire etosul arhetipal al originalității sale, de care s-a îndepărtat de-a lungul vieții, dar căutându-l și căutându-se, iluminându-și launtrul cu ecoul vibrant al răsfărângerilor, în chiar lumea/lumile acelor căutări, inclusiv de natură livrescă: „Tai un colț din cerul satului/ drept pânză pe catarg”, sau aceste secvențe din poezia intitulată *Cine sunt?:* „Toate bucuriile și tristețile/ încap într-un cablu de fibră optică./ (...) Sunt eu această scară debilitată de ani/ care atinge conștiința.(...)/ Această înțelegeră între gresiile solului/ memoria digitală și această dezolare/ de unde ți-ai retras privirea” (pag. 36). Un simbol mundan al acestor căutări/ îndepărtări/ regăsiri este „autostrada ce-mparte viața-n două”, iar după îndelungi peregrinări, când sufletul aproape se usucă de „un dor fără sațiu”(Emil Botta), vine clipa omniscientă și fragilizată de fiorii evanescentelor optice: „Să adaug simțirii/ un portativ cu bemoli calzi,/ unde să-și simtă arsurile vecinii și străinii”, pentru că „Amintirile dor în noi, precum perla în scoică”, iar uneori „viața este strivită între ace de ceasornic”. Este recurentă imaginea acelor actanți cu urme scrijelite în istoricitate, dar ingeniozitatea poetului face stratificările temporalității – chiar dacă par intruabile – să comunice aproape senzorial: (...), „Eroii șovăie, își coboară scuturile,/ Iulius Cezar încearcă un gest dar nu-și amintește pasul,/ în schimb își iubește lichenii de pe picior”. (...); „Fiecare cărămidă a semnat pacea cu ochiul uman”; „Aici cuvintele capătă alt

sunet/ în ochii ce recalibrează armonia”. Dar iată și o imagine cu scintilații semantice care impregnează rostirea poetică, în chiar esențializarea vibrației, cu o remarcabilă plasticitate: încrușată, parcă, într-un areal inefabil: „Peregrinul oprește-n fața peretelui/ plin cu portretele sale desenate-n sânge și carbon./ Ultimul, neterminat, tremură-n privirile sale/ precum soarele-n scuturi aurite” (pag. 116). Cititorul simte, nu-i așa, oarecari reverberații dinspre impactul cu transcendența, amintind iradiant de atmosfera cu specificități italice (amintind și acestea de „o altă Romă”) – atent asimilate de poetul Gabriel Nan, sau doar, poate, acestea sunt întâmplătoare asemănări - a lui Eugenio Montale.

Nu-i mai puțin adevărat că șocul acela terifiant al smulgerii din locurile natale, înstrăinarea virulent-agresivă de acestea, are efecte psiho-afective care iau forma unor vulnerabilizări trecătoare, cum sunt depresia și absența: „Aici timpul e un lac de noroi/ unde ți se înecă părinții./ (...) Gândul se agață de stâlpul infamiei/ și se lovește singur cu pietre./ cerul îmi pare un cearceaf de la morgă.” (Depresia), respectiv: „Cum apasă golul acesta îmi mușcă degetele/ ce-ntind să mângâie o părere./ Spațiul ridică îndoiele/ se trezește din fisurile străzii acum albastre/ și mă absoarbe ca o fântână goală./ Trec de la a fi fericit la a fi absent.” (Absența). Albert Einstein spunea odată: „Mi-e teamă de ziua când tehnologia va deveni mai importantă decât interacțiunea umană”. Iar noi, cei care mai facem umbră pământului greu încercat și chiar luăm aminte la spusele vizionariste ale celebrului savant, ar trebui să simțim acea teamă einsteini-ană cum ni se strecoară prin pori, în aceste vremuri care devin pe zi ce trece mai refractare la simțire și sensibilitate. Acest volum de versuri semnat de poetul Gabriel Nan ne îndepărtează de „previziunile” de mai sus, ba chiar, fără vreo urmă de îndoială, ne și încurajează, într-un subsidiar al congruențelor vitaliste: „Se spune că sufletul devine liber în apus. (...) Parcă lumea toată / e un joc cu trei glasuri,/ un ceas de pământ cu trei limbi.”(...)

Grădina Lumii

Irina-Roxana Georgescu

Simona Popescu
Cartea plantelor și animalelor
Editura Nemira, 2021
340 de pagini.

Cartea *plantelor și animalelor* este un adevărat ghid poetic spre o grădină tămăduitoare. Impresia pe care ți-o lasă lectura acestui volum masiv este de imersie în profunzimile de nepătruns ale apelor, de adaptare la condițiile extreme – respiri aerul înălțimilor tot așa cum înveți să respiri sub apă și să distingi speciile *alien* din grădina cosmică. Intelectualismul poeziei Simonei Popescu este ritmat de ecourile ce reverberază dinspre o lume încapsulată în alta, la fel de transparentă și de coerentă cu sine, reflectată, la rândul său, în alta, *ad infinitum*.

După 15 ani de la *Lucrări în verde*, vocile interioare ale Poemului se confundă cu vocile care transpar din această organizare a lumii descrisă în firescul ei, de la „Flori albastrii de rozmarin pentru-amintire/și panseluțe pentru gânduri/anason dulce, căldărușe și/floarea raiului (oare priboiul să fie?/virnașul galben? ori poate chiar roinița?)//Din Ierburile Grației, cum ar veni,/doar o crenguță-ajunge/pentru ca/prin ea/stropi de apă sacră/in tine să-și facă/lucrarea nevăzută – se pare – /pentru înțelepciune și binecuvântare./Erau și margarete în al tău buchet, și viorele/cu puritatea ta amestecate/(dar nu le dai, fată frumoasă, uscate!)//Eu aș face buchetelul pentru tine așa:/Numă-uita pentru reamintire, da./Aș adăuga apoi și saschiul (vinca minor) pentru neuitare,/desigur rozmarin./Iar pentru gânduri involuntare/albe sau negre, odolean roz./Un crin sălbatic, de apă, un fir de rogoz/pentru noroc./Roiniță, pentru tine, fetiță./Codița șoricelului cea albă și amară/

pentru vindecare/iar cea ocru-brun pentru culoare./Pentru parfum, punem verbină, mentă și iasomie/caprifoi. Un festin./de nuanțe și forme./ În centrul buchetului plin/de pigmenți și arome/ un bulgăre alb-gălbui de călin.//Buketul nu-i pentru oricine./Și, mai ales, nu-i pentru vitrine./Nu-i, prefăcutule, mincinosule,/trădătorule, impostorule, păcăliciule,/încrântatule, mohorâtule,/nu-i pentru tine.//E pentru cine pe lume se simte/străin/și-ncearcă să-nțeleagă cât se poate/din tot și din toate//din lumea frumoasă/ca un ciulin.” (*Buketul Cfeliei și buketul meu pentru ea*). În poezie, totul e magie, e vis, e căutare și pierdere de sine, este joc și așteptare.

În volumele anterioare – de la *Xilc fonul și alte poeme* (1990), *Pauză de respirație* (împreună cu Andrei Bodiș, Caius Dobrescu și Marius Oprea, 1991), *Juventus* (1994), până la *Lucrări în verde. Pledoaria mea pentru poezie* (2006) – palpita o voce a unui copil-adolescent-tânăr care își (de)codifica, rând pe rând, pașii, relația cu sine și cu ceilalți, identitățile-oglină, pentru ca, în *Cartea plantelor și animalelor* (2022) să regăsim aceeași voce, mai vibrantă, mai ademenitoare și hipnotizantă, incantatorie: „Iarba fiarelor, cum știi,/deschide uși ferecate prin basme –/deși/despre cu totul alte uși zăvorâte e vorba” (p. 34).

Cartea... abundă în referințe culturale, textele se întrec de la o pagină la alta pe canavaua Poemului care își păstrează forța expresivă („O ikebana de cuvinte/uneori/răbdare și asimetrie/oblică armonie/ca să-ți liniștești corpul/și mintea-sălbăticie” (*Ikebana*, p. 43)), dar și clandestinitatea în lumea în care se insinuează, plină de simboluri pentru cel pregătit să le caute, nu și pentru „omul buimac”: de la Plinius cel Bătrân la Annie Dillard, de la Jacques-Yves Cousteau la



Michel Serres, de la Alexander von Humboldt la baronul d'Holbach, de la memoria naturii la pulsațiile timpului care ne străbate.

Poezia Simonei Popescu se dezvoltă pe mai multe planuri: e, pe de o parte, poezia-care-se-vede (în partea de sus a paginii, o dantelărie de cuvinte, senzații, amintiri) și, pe de altă parte, poezia-care-înflorește în notele de subsol, în aluziile culturale foarte fin legate între ele, pentru a reda palimpsestul acestei lumi efervescente, în care conștiința copilului se suprapune peste cea a adultului, peste cea a eu/ea-însămi, într-un continuu spirală de trăiri și de mirări: „Și mai citeam ceva despre/«Ivirea acestor chipuri în mulțime;/Petale pe o creangă umedă și neagră»/și despre cum fiecare ramură primește-napoi/ceea ce pierde – ca-n fiecare an și cum/ca-n fiecare an pe cele pierdute ți le dă înapoi primăvara/cam asta dădea de-nțeles poezia.//Iar eu aveam 18 ani și căutam niște prieteni/cu care să vorbesc despre orice/despre chiar Ezra Pound/despre cum poezia e un amestec de/scrisoare-elegie-îmn-satiră-poveste-eseu/«O serie de supraîncărcate/Intermitențe»./Și ei să adauge: lirism subteran./Da, lirism răsucit/juru-biță/împletită în toate/– în toate ascunsă e-o liță/subțire./Lirismul, doar în filigran.” (p. 44 – nota de subsol). Suntem martori ai unei întregi anatomii florale care trimite la „făptura vegetală”, un volum fabulos despre regenerarea nevăzută, despre cum ne pierdem în „grădina cea nouă mereu”, în care „corpul nu/ mai e TU!” (p. 59), pentru că, așa cum autoarea mărturisește în ultimele pagini ale volumului, „biologia (bio-logia) e știința care studiază logica viului. Și poezia, pentru mine, înseamnă Logica Viului”.

Ceea ce îmi place mult la poezia Simonei Popescu este cum filigranează în text tablouri și filme, muzici diverse, de la Hans Zimmer (*Blue Planet II – Soundtrack Score OST*), la Francesco Geminiani (*La foresta incantata*), Radiohead (începând cu *There, There* și terminând cu *Follow Me Around*), Björk (*Biophilia, Human Behaviour, Oceania, Cornucopia*), Kurt Cobain (*Seahorse*), Blixa Bargeld & Teho Teardo (*Nerissimo*), Camille Saint-Saens (*Le carnaval des animaux*), Albinoni, Mahler, Bach și exemplele pot continua, în același vortex al armoniilor poetice și biografice.



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu

În căutarea fetelor pierdute

Mircea Moț

În urmă cu câțiva ani, Al. Cistelean făcea o mărturisire ce trebuie amintită atunci când e vorba de specificul criticii sale: „Nu prea văd cum s-ar lipsi critica de primă instanță de metoda „impresionistă”. Celelalte critici mai pot face abstracție (deși nu-i recomandabil, căci sentimentul de valoare nu poate veni decât pe această cale), dar pentru ea ar fi fatal să se angajeze direct în metoda semiotică, structuralistă sau chiar tematică (ca să nu mai pomenesc de altele și mai caraghioase în recenzie). Impresionismul e chiar partea vie a criticii, partea ei de dialog imediat cu opera și de verdict prompt. Restul aparatului poate veni după, dar operația „impresionistă” (estetică) e prima. E singura critică obligatorie; celelalte sînt facultative. Critica poate fi imaginată fără ele, dar nu fără ea. Cît despre ce ți-ar trebui și ce ți-ar putea lipsi, e bine – rezon! – să-ți lipsească, dacă se poate, cît mai puțin. Și-n nici un caz cele de care ai pomenit! E obligatoriu ca un critic să fie inteligent și să aibă umor (deși știu că sînt cazuri care nu respectă... multe cazuri)”. După cum se cuvin amintite și cele scrise de regretatul Petru Poantă: „În mod strălucit și aproape ostentativ, Al. Cistelean cultivă critica literară ca formă a creației. În special când scrie despre poezie, gândirea analitică, riguros conceptualizată, este mereu dublată de gândirea analogică, intuiționistă, de natură poetică în ultimă instanță. Limbajul critic este o modalitate a jubilariei, cu relaxări frecvente în ludic și ironie. Expresivitatea textului are consistența iradiantă a marilor reverii ale profunzimilor. Critică de identificare, critică a profunzimilor, tematism sunt doar niște posibile trasee metodologice pe abstracțiunile cărora cristalizează o scriitură fascinantă; de fapt, un *stil*.”

Câteva dintre cărțile publicate în ultimii ani de Al. Cistelean par să constituie dacă nu chiar reperatele unei istorii a literaturii române în general (*Fișe, schițe, portrete* susțin ideea), cu siguranță o istorie a poeziei românești de la origini până în zilele noastre, o istorie din care, firește, nu pot lipsi ardelencele cărora criticul le-a acordat atenția specială (poate chiar „cinstea specială”, cum ar fi spus Vintilă Ivănceanu) și nici fetele pierdute ale poeziei noastre, care fac obiectul recentului volum al distinsului critic (*Fetele pierdute. Notițe pentru o istorie a poeziei românești*, Chișinău, Editura Cartier, 2021).

Criticul „admirat unanim pentru subtilele intuiții și judecăți privind spațiul poetic românesc, dar dedat, nu mai puțin, unui soi de mic narcisism ținând de o anume caligrafie manieristă a expresiei” și-a făcut în ultimii ani timp pentru portrete ale unor autoare care păreau să fi alunecat definitiv în uitare ori în indiferența cititorului de azi.

În căutarea bietelor fete pierdute, criticul trăiește o adevărată aventură și parcurge un drum dificil, nu singur, firește, ci bucurându-se de ajutoare prețioase, cărora le mulțumește ca un om politic ce este.

La sfârșit, criticul literar dă de urma fetelor

poete, destul de multe, însă cititorului îi prezintă doar o parte dintre ele, o sută, cu promisiunea că va reveni, spre bucuria tuturor, nu ne îndoim: „Am adunat aici doar (!) o sută de poete, lăsând pentru altă dată probabil tot pe atâtea”. Firește, Al. Cistelean nu este aici criticul foarte sobru din *Fișe, schițe și portrete*, și nici chiar acela despre care scrie Nicolae Manolescu în a sa *Istorie critică a literaturii române. 5 secole de literatură*: „De prin anii 70 ai secolului trecut citeam în *Echinoc* și apoi în *Familia și Vatra* cronicile literare ale lui Al. Cistelean: inteligente, sclipind de ironie și savuroase stilistic”. Inteligent se dovedește și aici Al. Cistelean, după cum nu-i lipsește nici savoarea stilistică, însă ironia este bine controlată. Al. Cistelean știe că aceste fete ale poeziei românești nu erau valori notabile, multe nici nu promiteau mari surprize, după cum criticul știe de asemenea că poetele pe care le-a găsit chiar au trăit, au avut o existență care se completează / luminează / motivează prin poezie. Care au trăit cândva pur și simplu! Atitudinea autorului este ușor detașată, dar deloc malițioasă în fața nereușitelor literare. Pierdutele fete nu sunt prezentate printr-un discurs ce apelează la riguroasele concepte ale criticii (despre care scriau pe vremea lor cei doi W). Ceea ce nu înseamnă că Al. Cistelean renunță la ținuta de rigoare a criticului și că nu are nostalgia unui reper: „N-ar fi fost rău nici dacă aș fi putut plasa atâtea poete măcar în clase tipologice, folosindu-mă, eventual, de tripartiția lui Vladimir Streinu (lirism salomeic, saphic și didonic), la care mi-am permis să mai adaug două categorii (dianic și magdalenic)”. El este însă sigur de ceva: „Dar ar fi fost un dezechilibru strivitor, căci mai toate poetele de aici sunt niște Didone. În orice caz, poetele române par părăsite în masă și asta produce drame absolute, căci (mai) toate sunt niște radicale când e vorba de iubire: ori dragoste, ori moarte. Puține înțeleg iubirea la modul paulinic. Așa că toate, după câteva anotimpuri sentimentale mai euforice, dacă nu abrupt, trăiesc într-un morământ. E un harem bacovian neașteptat de populat în poezia noastră feminină”.

De ce acordă criticul atâtea atenție femeilor? Sensibilitatea în sine nu se identifică de fapt cu sensibilitatea lirică, ar putea susține volumul, după cum s-ar putea vorbi până la un punct de un discurs (critic) îndrăgostit (s-a și vorbit de altfel).

Ceea ce reține atenția în *Fete pierdute* este un admirabil exercițiu de lectură și, în același timp, o probă la care este supusă critica însăși. Al. Cistelean lasă demersul liber, însă nu-i întoarce spatele. Odată declanșat de criticul lucid, demersul începe să-și caute, cu disperare uneori, propriul obiect, în absența căruia funcționarea lui ar înceta fără îndoială. El, demersul critic, își îndreaptă antenele spre critici mai vechi, să le afle părerea, dar și spre cărțile bietelor fete, mai ales (dacă ele vor fi avut mai multe cărți), chiar spre viața acestora, consemnându-și convingător bucuriile (rare) sau decepțiile.

Atunci când lipsa de talent se vede cu ochiul liber, poeta contează pentru Al. Cistelean ca *Inimă de patrioată* (Valentina Antonescu-Sion), criticul, nu chiar atât de nevinovat, recunoscându-i fetei regăsite alte calități, e drept, fără legătură cu vocația poetică: „O inimă de Româncă a avut Valentina, chiar dacă prea puțin talent și prea puțină abilitate. Sinceritatea ar fi trebuit, probabil, să acopere toate lipsurile”.

Nu toate fetele regăsite, recunoaște Al. Cistelean, „sunt chiar poete”, ceea ce ne permite să ne gândim că ceva urmă de poezie tot ar exista la ele. Iar criticul se dovedește chiar dornic să descopere un fior de lirism. Scriind despre Madeleine Andronescu, pe care o numește *Puștoaica absolută*, criticul ne amintește că fata fusese remarcată de un Nichifor Crainic și de Perpessicius (o considera „copilul acesta teribil al lirismului nostru feminin”), care vedea în creația ei „o valoroasă operă lirică” aparținând unui autor cu „un real talent poetic”. Criticul nu pare deloc dispus să-și tulbure seninătatea exercițiului intrând în polemici cu cei doi autori menționați (cărora li se adaugă un Mircea Bogdan, de un entuziasm fără de limanuri). Spectacolul critic debutează cu efecte speciale, lăsând impresia că totul s-a spus, dar criticul este un regizor abil, care oferă altă perspectivă, mai calmă și mai „realistă”. Pentru un final fericit: „Ecuția sexualizantă în care e pusă această proiecție bovarică de ars poetica e o compensație la mirifișanța inocenței din poemele de șotron. Păcat că Madeleine n-a mers mai departe. Pare că ar fi avut unde. Și și cu ce”.

De asemenea, nu chiar toate fetele despre care scrie Al. Cistelean au fost pierdute în uitare. Olga Caba a publicat volume de poezie și proză până pe la sfârșitul anilor '80, iar despre autoare au scris, printre alții, Monica Lovinescu, Florin Manolescu, Mircea Iorgulescu sau Petru Poantă (revista *Apostrof*, nr. 5-6-7, anul I, 1991, îi acordă atenție). Informat, criticul apelează la monografia Ligiei Dumitrescu, apărută în 2012 la editura *Limes*, pentru a-i prezenta cititorului reperatele unei biografii „ce-ar merita un film”. Demersul critic al lui Al. Cistelean își dă repede seama cu cine are de-a face și începe să funcționeze cu totul altfel decât în situația multor biete și fără de talent fete. Numind-o, totuși, Olga, criticul reține în producțiile de început maniera barbiană, „reverii de senzualitate apoteotică”, un „vis de frenezie” care se traduce în „violenta - și senzuală, și sentimentală”, de felul ei „o panteistă care visează intensități letale”, conturând cu siguranță, detașat și cu o ironie ce pulsează în lexic, portretul autoarei. Finalizat fără drept de apel: „O efervescentă imaginație materială (...) Olga avea spontan, după cum și mai și mai spontană era senzualitatea stihializată pe care încerca s-o disciplineze în poeme trase la rindea”.

Pe de altă parte, *Fete pierdute* lasă impresia că autenticul critic are vocația unui prozator, care, răsfoind un album cu fotografii vechi în sepia, simte nevoia să o prezinte de fiecare dată unui interlocutor pe fata din fotografie. Una este *Puștoaica absolută* ori *Olteanca romanțioasă* sau *Gimnasta nonșalantă*, alta nu poate fi decât *Terapeuta*, cea din altă fotografie este *Gălățeanca îndurerată*, în sfârșit albumul de familie le păstrează pe *Fata lui Iorga*, pe *Mătușa lui Groza*, pe *O fumătoare* ori pe *Bârfitoarea*. Și mă opresc aici!

Vorba respectatului nostru profesor: o lectură de plăcere și de-a dreptul adorabilă!

Între ideologie și parodie (II)

Claudiu Groza

Deja un loc comun să remarci că ludicul – cu registrele sale variate, de la genuin la cinic – este marca stilistică definitorie a lui Silviu Purcărete. Intertextualitatea, metatextul, este o a doua dimensiune a esteticii sale regizorale, dând orizontul de profunzime al montărilor sale.

Nu cred că am mai văzut de ceva vreme un spectacol de Purcărete în care să transpară însă o atât de acută radiografie a ideologiei (a politicului sau a puterii, în sens larg) ca în recentul *Macbett* de Ionesco creat la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Am avut șansa să văd de-a lungul anilor destule spectacole ale regizorului, de la discursul tragic la imprecizia parabolică (să pomenim doar *Titus Andronicus* și *Ubu cu scene din Macbeth*), la ludicul manifest, pur și... dur, dacă se poate spune așa (*Pilcfuri și parfum de măgar ori Cumnata lui Pantagruel*), apoi la discursul metafizic și metaludic, așa spune (*Călătoriile lui Gulliver, O furtună, Faust*) – dar cu destule alte partituri hermeneutice printre acestea. Am citat titlurile de mai sus pentru că mi se pare că *Macbett* vine cumva dintr-un creuzet în care se amestecă ingrediente din fiecare ipostază regizorală a lui Purcărete: de la un cadru ludic marcat clar și permanent la o chirurgicală cupură a politicului și o chestionare metafizică dureroasă.

Pentru că *Macbett* vine dintr-un crepuscul al civilizației veacului 20, și spectacolul are un soi de aer derizoriu, rizibil, artificial. Personajele evoluează într-un circ – cortina roșie și scena cu becuțe colorate e mereu în fundal (decorul lui Helmut Stürmer e completat de niște ziduri ample, ca de fortăreață, dar coșcovite, buboase, ca și de elemente spectaculoase de recuzită). Deriziunea tragică este bine marcată de jocul actoricesc, eroii fiind niște fanteze ale propriilor destine, prinși ca într-o capcană între patima puterii absolute, mașinații și conspirații, și anihilarea

lor comică, de bastonadă guignolescă. De altfel, Clovnul (jucat cu mare finețe de Melinda Kántor) este micul, discretul – și singurul onest – simbol al acestui univers, deambulând cu tava ei de păhăruțe prin scena populată de războinici cu săbii, pistoale, ba chiar drujbe sau coase. Cronotopul este neutral, costumele (Lia Manțoc) sunt contemporane și foarte diverse, de la parpalace de piele și pălării de gangsteri la mantii regale opulente și coroane gongorice.

De altfel, Purcărete respectă fidel rama de interpretare/redare propusă de Ionesco în *Macbett*, dar asta nu înseamnă că nu-i adaugă propriul comentariu. Este evidentă și recognoscibilă, de pildă, citarea caragialiană (Ionesco a ieșit din „mantaua” lui nenea Iancu, nu?): doi baroni fac la un moment dat un cuplu ca Farfuridi și Brânzovenescu; cearta soților Duncan e precum cea conjugală din *Două loturi* etc. Dar elementele intertextuale sunt mult mai diverse și exploatare cu un efect comic savuros: „invazia” de la început e o parodie a desenelor cu „țestoasele ninjă” (sau cel puțin trimite la asta); faimosul marș de protocol (Marșul de întâmpinare al Armatei Române) e reorchestrat ca melodie de bălci (excelent universul muzical imaginat de Vasile Șirli, foarte bogat, deși fragmentar distribuit în spectacol); nu lipsesc secvențele de operă; există o proiecție simbolică ce vine până azi, cu „descendenții regali” Chaplin, Trump sau Mickey Mouse...

Există numeroase trimiteri de felul ăsta, unele evidente, altele mai subtile, dar care personalizează discursul regizoral și-i dă o anvergură mai precisă extrem-contemporană. Cumva, mantia de plastic în care se drapează Duncan la un moment dat e imaginea iconică a lumii: o lume de plastic, cu ambiții triviale, cu clovni falși, cu tronuri butaforice, cu o violență inutilă, în care toată lumea moare până la final, în mod ridicol.



Foto: Biró István

Un joc actoricesc de notabilă virtuozitate și *ju-căușenie* (permiteți-mi licența lexicală) a pus în văz toate aceste volute semantice ale spectacolului. În *Macbett*, Zsolt Bogdán a jucat carnavalesc, cu permanentă auto-ironie a personajului; cu o superbie care șarja poza eroului, plasând-o în ridicol, l-a construit Miklós Bács pe Duncan; Gábor Viola a fost, în *Banco*, un contrapunct al forței brute și lipsei de scrupule; Andrea Vindis le-a întruchipat cu aceeași glamoare și opacitate morală pe Lady Macbeth și Lady Duncan (o trimitere, iarăși, și la hamletiana Gertrude, se poate bănuși); Glamiss (Áron Dimény), Candor (Lóránd Váta) și Macol (József Bíró) au fost niște chibiți oportuniști ai fur-tunilor politice; cele două Cameriste (Anikó Pethő și Eszter Román) și celelalte personaje (Szabolcs Balla, Balázs Bodolai, András Buzási, Zsolt Gedő, Tamás Kiss, Csaba Marosán) au completat furni-carul narațiunii scenice. Trebuie remarcat, însă, că indiferent de amploarea partiturii, fiecare actor a știut să-și personalizeze rolul, să dea „carne” personajului său, fără ostentație, din detalii semnificative.

Am senzația că n-am reușit să redau destul de sugestiv atmosfera acestui *Macbett* special, la care spectatorul poate râde în hohote, dar nu fără un rictus de spaimă și oroare în colțul gurii. Circul nostru vă prezintă... parcă zice ca un demiurg cinic dar poznaș Purcărete. Mergeți să-l vedeți. Eu unul aș mai face-o o dată. ■

O noapte furtunoasă și clasică

Alexandru Jurcan

Cât a trecut din 1879, când apărea în *Convorbiri literare* piesa lui Caragiale – *O noapte furtunoasă* – cu o elogioasă prezentare de Titu Maiorescu? Iată, capodoperele își păstrează mereu prospețimea, infuzate cu mesaje perene. Acum, premieră la Teatrul Național din Cluj cu *O noapte furtunoasă* (23 ianuarie, 2022), în regia lui Dragoș Pop. Regizorul avea două opțiuni: să modernizeze (calibrat sau excesiv) sau să opteze pentru registrul clasic. A ales a doua variantă, lăsându-l pe Caragiale în seva sa genuină. În fața textului canonic, Dragoș Pop nu epatează, rămânând reverențios, respectând piesa în toate detaliile. Am tras cu urechea la diverse discuții: că de ce iar Caragiale, că îl știm pe dinafară; că nu putea schimba pe ici pe acolo, „prin punctele esențiale”? Eu cred că e un spectacol necesar pentru tinerii care nu prea citesc și care, astfel, ar lua cunoștință cu textul așa cum a fost conceput. Ca să-și facă o idee corectă. Să reflectez: i-ar fi atras

mai mult un spectacol sofisticat, care ar fi denaturat piesa? Ar mai fi avut ei timp să facă ceva comparații? Ar fi trebuit subliniate altfel unele mesaje? Oare am uitat să mai râdem?

Scenografie simplă, cuminte, tonică (Adriana Grand). Saci, drapel fluctuant, muzică lăutărească. Totul cade pe umerii actorilor. Excelentă găselnița cu dulapul multifuncțional, care ascunde o lume. Acolo fumează Spiridon, acolo se bea alcool, lângă afișele cvasi-erotice, lipite înăuntru. Muzică de operă, fum gros, culise zeflemitoare. Spectacolul demarează lent. Ipingescu (Miron Maxim) nu are forța necesară, iar scena cu cititul ziarului nu provoacă hohote de râs, cum eram obișnuiți de la alte montări, rămânând într-o zonă soporifică. Ar fi trebuit să adopte un joc mai caricatural. Nu cred că distribuirea lui Ioan Isaiu în rolul lui Chiriac a fost o idee bună. Nu se justifică pasiunea Vetei pentru el, nu are vreun șarm special, care să-l deosebească de Jupân Dumitrache (Ovidiu

Crișan). Romina Merei (Zița) e mahalagioaica perfectă, iar cititul scrisorii e un regal actoricesc. Foarte bună în rol e Ramona Dumitrescu (Veta), cu nuanțe polidirecționate, veridice. Alexandra Tarce (Spiridon) a știut să reediteze un... Lulu (al Clujului, Dumnezeu să-l ierte!) cu multe paliere interpretative, dinamitând scena cu mișcări clovnești, ghidușe, ridicele, șmechere, carnavalești. Ovidiu Crișan demonstrează o seriozitate actoricească rafinată, iar acuratețea jocului său poate fi un exemplu de urmat. Revelația rămâne Radu Lărgeanu (Rică), de parcă acest rol de compoziție îi era predestinat. Demagogie șubredă, paiță, clovn, într-o grilă comică revigoratoare. De la intrarea sa în scenă, sala s-a „deșteptat” în hohote de râs.

Există și unele poante facile (scapă bomboana din gură pe jos, apoi o introduce din nou), unele gesturi vulgare, altele cu semnificație incertă (se șterge de drapel), ca să nu mai vorbim despre naționalismul exacerb (tricolor pe haine, chiar pe căptușeala buzunarelor). Înțeleg că demagogia personajelor e „curat murdară”, dar sublinierile excesive obolesc. Iar la final... toate personajele se află în fața noastră și se aude un ciocănit în dulap. Cine să fie? A, da, e „spiritul lui nenea Iancu”, mereu actual, cu magia intactă. Găselniță de omagiere, *rezon!!!* ■

Noul local universal

Oana Pughineanu

În orașul de cinci stele există o stradă care le cuprinde pe toate, în mod descrescător. Sau crescător, în funcție de direcția pe care o urmează călătorul, spre sau dinspre Cluj. Localnicii o cunosc ca fiind strada Horea. Ea pornește din centrul orașului și te duce până la gară, micul loc de *melting pot* pentru cele cinci stele mai sus amintite. Capătul grandios al străzii este ocupat de Palatul Széki, Palatul Baboș, Palatul Berde și Palatul Elian. După palatul Urania (inspirat de cel din Viena) strada continuă cu o monotonie plăcută până la Litere. Dacă totuși ușa vreunei curți interioare rămâne deschisă, stilul „imperial” este rapid spulberat de stilul „mahala” datorat fie degradării naturale, fie nenumăratelor construcții-buzunar, improvizații de tot felul care fac multe dintre curțile interioare clujene să semene cu cele deținute de locuitorii „României profunde”. Aceste curți pot fi admirate de pe calea ferată la ieșirea din orice oraș sau în localitățile pierdute între orașe. Un ochi rafinat le-ar compara cu celebra Zonă din Călăuza lui Tarkovsky și doar un ochi neavizat și netrecut prin sensibilitățile și ingeniozitățile traiului Est-European le-ar încadra la categoria „mizerie” sau „sărăcie” sau chiar „boală psihică” (a de vedea fenomenul *hoarders*) dar s-ar putea să fie vorba de pură înțelepciune, pregătire pentru vremurile post-apocaliptice care vor recicla fiecare bucată de cauciuc, fiecare țigla sau ușă de lemn aruncată în curtea din

spate. Nenumăratele peturi de plastic și sticle de Neumarkt își vor găsi și ele, cu siguranță, o utilizare pentru satisfacerea nevoilor de bază în lumea post. Revenind însă la strada Horea, bunul trecător va fi surprins de o nouă combinație, sau mai bine spus, de o alunecare spre stilul realist socialist nelipsit de inserțiuni clasice precum bovindourile. Deși, mai ales iarna, o lumină gălbuie-cețoasă produsă și cu ajutorul deșeurilor depozitate și arse ilegal în apropierea lipsită de stele a Clujului, împiedică trecătorul să observe culorile străzii, ele devin vizibile la o a doua, a treia privire.

Luată în bloc, dinspre gară (de la o anumită distanță și cu o anumită încadrare fotografică), strada Horea are un aer de stradă „ca afară”, ar putea semăna cu o stradă pragheză sau vieneză, iar tramvaiele mov, de ultimă generație, susțin această comparație. În plus, de la un capăt la celălalt, strada este cuprinsă/măturată de noul val universal local sau local universal cunoscut și cu numele de gentrificare. Dacă Bucureștiul s-ar putea să deschidă câte un „megaimaj” în sufrageria fiecărui locatar, Clujul s-ar putea să deschidă o cafenea/working space în orișice living. Dacă nu o cafenea atunci ceva cu home made sweets sau cea mai bună pizza din oraș. Acum 27 de ani, când am străbătut-o pentru prima dată, strada Horea dezvăluia o firească degradare dinspre centru spre periferie (o cunosc foarte bine pentru că o străbăteam zilnic, din locul primei mele chirii în zona

gării spre centru. Magazinele cu casete erau încă, pe atunci, un reper în atmosfera de oser amestecat cu o piață de legume și un adăpost pentru oamenii străzii). Acum, odată cu înlocuirea localului cu mica afacere locală, fireasca degradare este cosmetizată cu ajutorul omniprezentelor termopane ce dezvăluie patiseriile și cafenelele uniform-drăguțe, care vor înghiți în curând cam tot ce a mai rămas din vechile magazine de menaj sau magazinele de încălțăminte în care se mai găsesc și decedații pantofi de la Clujeana. Singurele care rezistă rușinos valului de drăgălășenie hipsterească sunt magazinele second și două, trei abc-uri „de bloc”. Capătul străzii, cel care pe vremuri era cel mai „multicultural și multietnic” este îmblânzit cu sedii de bănci, farmacii și – ați ghicit! – patiserii și cafenele. Zona de chioșcuri este demolată, fiind momentan acoperită cu fotografiile uriașe ale turlor bisericilor clujene, o butaforie urbană care anunță întotdeauna modernizări spectaculoase și apariția – ați ghicit din nou! – altor cafenele. Totuși, o mică parte „orientală” mai rezistă sub forma „fast-foodurilor” cu covrigi și șaorme, cu meniuri prezentate în fotografii mai decolorate decât aerul gălbui care le înconjoară. Dar adevărata gentrificare, îndeplinind toate standardele internaționale, o descoperim după piața gării, la începutul zonei industriale amestecată cu ceea ce nu s-a dărâmat pe vremea lui Ceaușescu și câteva pensuni struțo-cămile presărate printre dărâmurile care nu s-au dărâmat. Este zona acaparată de caznele artistice ale oricărui oraș care se dorește european (zona Centrul de Interes, mai noua Fabrică de Pensule) și care coincide după cum explica Martha Rosler în *Clasa culturală* cu efortul „de a face ordine peste tot, al pacificării dorite a orașului, care va înlocui în mod convenabil populații dificile, recalcitrante cu artiști, pe care în general (deși nu uniform) te poți baza ca fiind relativ docili. [...] Căutarea de către artiști, creativi și așa mai departe a unui mod de viață care nu pavează cartierele mai vechi, ci le infiltrază cu cafenele, baruri de hipsteri și magazine cu țoale pe gustul lor, e un ecou trist al paradigmei turistice bazate pe autenticitatea indigenă a locului pe care aceștia l-au colonizat. Autenticitatea acestor cartiere urbane, cu populații mai ales muncitorești, e caracterizată nu atât de baruri și de băcănii la modă, cât de ceea ce presa numește caracterul brut (*grit*), semnificând lipsa cizelării burgheze, și de un fel de rest al naturii incomensurabile în mijlocul condiției nenaturale a orașului. Sosirea în număr mare a artiștilor, hipsterilor și celor care îi urmează – nicio surpriză aici – duce la eradicarea acestui apel inițial. Și, așa cum se arată în mod amănunțit în *Lcft living*, artiștii și hipsterii sunt eliminați, când vine momentul, de populația mai bogată, care se mută în multele hale convertite în locuințe de lux”. Prefacerea zonei actualului shopping center/hotel Platina (ocupată de fosta fabrică de bere Ursus) nici că ar putea fi descrisă mai bine. Singurul lucru care nu coincide este ordinea apariției claselor. Hipsterii au apărut după ce fostele hale au fost acaparate de populația mai bogată. Ei sunt mai puțin artiști, cât tineri creativi (la modul general) cărora li se oferă nenumărate oportunități de muncă și de consum de către oamenii de afaceri. Ei sunt viitorul străzii Horia și rămâne în sarcina lor să afle cum într-un oraș limitat doar de cartierele-dormitor nelimitate se pot vinde cantități nesfârșite de cafea și croissant



Doru Cernea

Muntele vrăjit (2021), tehnică mixtă, 70 x 52 cm

Eterna Reîntoarcere umană: THE HAPPY TIME!

Eugen Cojocaru

Ne aflăm în prag de primăvară: *Renaștere, Bucurie, Optimism, Speranțe* pentru o nouă viață mai bună! De aceea, am ales un film renumit, care să ne însufle toate aceste „dispoziții” minunate - o superbă comedie *clasic-Hollywood* din 1952, cu o locație neobișnuită (Ottawa), realizată de unul din cei mai „variați” regizori; Richard O. Fleischer. Născut în Brooklin, se bucură de o carieră extrem de variată, ce se întinde pe patru decenii: de la începutul *Epocii de Aur* hollywood-iene (1910-'60) până la *American New Wave* (mijloc anii '60-început '80). O scurtă listă ne oferă mari favorite a multor milioane de spectatori: *20,000 mile sub mări* (1954), *Vichingii* (1958), *Barabas* (1961), *Călătorie fantastică* (1966), musical-ul *Doctor Dolittle* (1967), filmul de război *Tora! Tora! Tora!* (1970), thriller-ul SF *Soylent Green* (1973), *Mandingo* (1975), *Prinț și cerșetor* (1977), *Amityville 3-D* (1983). Actorii cu care a lucrat sunt *who's-who* mondial: Kirk Douglas, Robert Mitchum, James Mason, Charles Boyer, Robert Wagner, Tony Curtis, Louis Jourdan, Jean Hagen, Victor Mature, Orson Welles, Diane Varsi, Anthony Quinn, Stephen Boyd, Rex Harrison, Mia Farrow, George C. Scott, Charles Bronson, Richard Attenborough, Charlton Heston, Lee Marvin, Glenda Jackson, Arnold Schwarzenegger...

Inspirat din romanul omonim de Robert Fontaine / 1945, e adaptat pentru scenă / 1951 de un excelent scenarist, Samuel A. Taylor, căruia îi datorează mult Earl Felton cu varianta *marele ecran*. Pentru a vă da seama la ce „categorie” sunt: lui Taylor îi datorăm renumitele *Sabrina* (1954), *The Monte Carlo Story* (și regizor, 1956), *Vertigo*-ul lui Hitchcock (1958) sau *Cui îi place Brahms* (1961)! Afișul aparent *macho*-ist al vremii ascunde, de fapt, previziunea mișcării feministe și ascensiunea femeii în societate, în toate domeniile. Muzica lui Dimitri Tiomkin, bazată mult pe *chanson*-ul (titlul și leitmotiv) a la Maurice Chevalier, ne introduce, de la început, în atmosfera cvasi-magică, intercalând și subtile nuanțe swing și jazzistice.

Primele imagini arată cum dimineța unei *Eterne Primăveri* „vrăjește” până și pe seniori: *Bunicul* familiei Bonnard / Marcel Dalio (elegant, șarmant și plin de umor) cumpără flori, „ștopăie” pe străzi ca un june, se întâlnește cu nepotul încă imberb *Bibi* / Bobby Driscoll, oferindu-i o nostimă secvență de „întinerire” cu femeile întâlnite. Îi explică, „experimentat”: *Oamenii, animalele, peștii, păsările și insectele... Tout le monde parle d'amour și fiecare briză e o mângâiere... Lumea e îndrăgostită și Iubirea e oarbă!* Seniorul cumpărase un canar în colivie și-i dă drumul în casă - va zbura afară! Se va întoarce, anticipând trama: orice bărbat e un *Don Juan* până își găsește „perechea” și se „așează” la casa lui! Fiecare scenă e un deliciu de actorie, dialoguri cu subînțelesuri inteligente, *slapstick* delicat etc. Familia franco-canadiană vorbește anglo-americană cu fermecătorul accent

franzuzesc, limbajul iubirii! Actorii francezi erau foarte prezenți la Hollywood - *Nota Bene*: când Franța a ieșit din *NATO* / 1959, americanii i-au „scos din schema”! Ca să știe cei mulți că nu doar în România era propagandă și manipulare în cultură!

Colegei de clasă și vecinei *Peggy* / Marlene Cameron îi place mult de *Bibi*, dar băieții nu prea observă lucrurile „insignifiante”! Acasă îl așteaptă superba familie: *Tatăl Jacques* / (marele actor) Charles Boyer (!) cu *Soția Susan* / Marsha Hunt (n. 17.10.917; încă trăiește: 104 ani (!) fiind cel mai în vârstă actor al *Erei de Aur* și cel mai în vârstă membru al influentei *Academii Americane de Film*; a luptat (cu Bette Davis) pentru drepturile actrițelor și cetățenești, fiind trecută pe „lista neagră” a sinistrului Mc Carthy / anii '50), cărora li se adaugă mucalitul *Uncle Louis* / Kurt Kaszner care e mereu cu „canistra” de apă rece, în realitate plină cu vin din care „degustă” generos! Un incident la teatrul de revistă (și cinema), unde e dirijor și violonist (cântă el însuși, așa actorii compleți erau) *Tatăl Jacques*, îl face pe acesta să aibă milă de tânăra *Mignonette* / Linda Christian (mexicană!), rămasă fără slujbă, și-i oferă găzduire în spațioasa lor casă. Linda e partenera lui Johnny Weissmuller în ultimul *Tarzan* /1948 și apetisanta *Bond-Girl* în primul film al faimoasei serii *James Bond*. Mai interesant: a fost căsătorită (1949-56) cu popularul idol de atunci, Tyrone Power (decedat de atac de cord, la doar 44 de ani) și ei sunt părinții Rominei Power, soția lui



Ilustrație digitală de Mihai Dionis Barbu



Al Bano, cu care a făcut un duet celebru: 1976-1999 - în 1984 câștigă la San Remo cu *Ci sarà*.

Fratele Tatălui, *Uncle Desmond* / (alt actor celebru) Louis Jourdan, e un notoriu *Don Juan*, comis-voiajor mereu pe drumuri, cu mult succes la vânzări și... femeii! Desigur, „biata refugiată” urma să fie noua victimă... Dar năstrușnicul Cupidon îi face festa: se va îndrăgosti și, după o serie de întâmplări hazoase și răsturnări de situație, va „acosta” în „portul” liniștit al mariajului. Până atunci vom asista la dramatice probleme, dar nostim și rafinat tratate: nepotul e prins cu o revistă „ușor licențioasă”, un coleg gelos pentru *Peggy* desenează unei dame trăsăturile severei lor diriginte și spune că *Bibi* a făcut-o! Necazuri mari cu directorul, rezolvate în tipic savurosul stil *marivaux-dist*, ca fiasco-ul vizitei unui pretendent *A.fred* / Richard Erdman la mâna fiicei unchiului *Louis*, sfârșită într-o mare ceartă, și „conștopistul” bancar, scorbit și anti-alcoolic, pleacă beat turtă, după ce băuse șase pahare din sprîțul „camuflat” în apa rece din canistră!

Multe asemenea scene antologice, filmate în *medi-planuri* care pun în valoare jocul excepțional al tuturor actorilor, până în cele mai mici roluri. Transpus alb-negru, folosește inteligent valențele sale stilistice în scene de noapte, sala de cinema și, mai ales, când *Bibi*, fascinat de *Mignonette*, o uită pe *Peggy*, se strecoară în cameră când doarme și o sărută, chipul fiindu-i „tăiat” simetric în două - „lumină-întuneric” aluzie la ambivalența din noi: *dr. Jackyll & Mr. Hyde!* Ca în orice comedie care se respectă, totul e bine când se termină cu bine, inclusiv „civilizarea” scorțosului *A.fred* la *savoir-vivre*-ul culturii franceze: se întoarce cu *Uncle Louis*, bine „făcuți” și cântând *Je te allouette!*, la fiica sa. Băiatul *Bibi* intră în rândul tinerilor adulți și știe pe cine dorește, iar ceilalți sunt toți, finalmente, fericiți!

Nu pot decât să vă îndemn a vă bucura inimile și spiritul cu această comedie-capodoperă, pregătindu-vă de *Primăvara* care vă doresc să vă aducă numai bucurii, ca în acest film mereu proaspăt și etern valabil!

Un pictor al luminii

același numitor comun – lumina. Constanța circumscrierii tematice este evidentă în chiar unele din titlurile expozițiilor sale: Lumina umbrită (2014), Întunecarea luminii (2017), (Ne) liniștea luminii, Calea luminii, Taina luminii (2018), (Ad)mirabila lumină (2021). Care să fie justificarea recursului insistent la bine-cunoscutul arhetip solar? Dacă impresioniștii, la vremea lor, studiau lumina discret distribuită în cadre de peisaj, scoțând în evidență umbrele, intensitățile și tonalitățile cromatice ale acesteia, Doru Cernea invocă termenul într-un context diferit, atribuindu-i, cred, un dublu înțeles: religios (Dumnezeu-Creatorul este lumină, este „Lumina lumii”), pe de o parte, euristic (lumina este sursa, temeiul creației picturale), pe de alta.

Cei care-l cunosc îndeaproape știu că Doru Cernea este discret în privința propriilor opțiuni spirituale. Îndrăznesc să cred că, prin structura și educația sa, pictorul ieșean este înainte de toate un om religios, investind credință și entuziasm în tot ceea ce face. Aidoma unui sacerdot oficiind pe altarul clasicului șevalet, Doru Cernea „ritualizează” fiecare gest pictural.

Lucrează cu patos și evlavie, chiar dacă tablourile sale evită convențiile reprezentărilor religioase. Lumea este frumoasă și trebuie redată ca atare, întrucât aduce în fața ochilor splendoarea creației lui Dumnezeu. Spunând că „Dumnezeu este lumină”, așa cum se afirmă în scrierile evanghelice (Ioan, 1,5), admitem implicit o dispunere antinomică a valorilor, în care termenul opus, Întunericul, joacă inevitabil rolul negației. Este stabilită astfel demarcația între frumos și urât, bine și rău, virtute și păcat, adevăr și minciună. În ordine simbolică, lumina va fi asociată spațiului larg, volumelor cuprinzătoare, perspectivelor ample, anotimpurilor, alternanțelor zi/noapte, culorilor calde, rațiunii, lui Dumnezeu, Ființei, în timp ce termenul rival va fi asociat spațiului închis, clausturant, perspectivei apropiate, ambiguității, obscurității, nopții, bătrâneții, culorilor reci, iraționalului, nebuniei, Diavolului, Neantului..

Doru Cernea este fără echivoc de partea filosofilor și teologilor creștini care invitau să fie urmată „calea luminii”, cea anunțată de Isus: „Eu sunt Lumina lumii; cine Mă urmează pe Mine nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieții.” (Ioan 8.12). Frumusețea lumii este evidentă astfel în lumina atotcuprinzătoare a



Doru Cernea *Tentația zborului* (2022)
tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Creatorului, pe care umilul creator-artist o reduplicatează imperfect, la scara sa.

Într-un alt înțeles, euristic de această dată, lumina este deopotrivă temeiul și mediul care face posibilă orice experiență artistică. Lumina funcționează, așadar, ca arhetip al oricărei creații. Asociată dorinței de cunoaștere și rațiunii emancipatoare, ea oferă indicii cu privire la mult-căutatul „sens” al lumii și al vieții oamenilor. Rolul privitorului nu este pasiv; el trebuie să tatoneze, să se apropie de miezul ocultat al rezoluțiilor decisive.

Aidoma arhitectului aflat în determinarea raportului optim între ideal și folosință, Doru Cernea sacrifică ideea sau conceptul în profitul sugestiei. Artistul urmărește anumite centre de interes, căutând prin subtile asocieri formale când să dezarticuleze structurile previzibile, când să „sistematizeze” haosul. Doru Cernea construiește un dispozitiv intuitiv de semnificare, cauționând jocul liber al imaginației, unul care mixează liniile și culorile în compoziții eminentamente abstracte sau doar parțial tangente registrului figurativ. Claritatea și strălucirea compozițiilor vine din interiorul structurilor reprezentate, din dinamica și tensiunea lor internă, din chiar felul în care sunt puse „în lumină”.

Autorul urmărește nu explicitul, ci sugestivul și aluzivul - amplificate de mixajul elementelor aleatorii; el caută armonii, proporții, echilibre, linii de forțe cu potențial estetizant. Umbrele și tonalitățile negative accentuează impresiile de profunzime și mister, de „învăluire” strategică, în timp ce cadrele intens luminate „dezvăluie” frumuseți imediat accesibile. Tendința de esențializare, de evitare a surplusului sau a precarității expresive, de tatonare a ceea ce se sustrage reprezentării directe face ca lucrările să fie percepute ca extrem de generoase în plan semantic. Predilecția pentru abstractizare și ambiguitate amplifică, așadar, impresiile de vag și indeterminare, fertile în economia unei hermeneutici deschise.

Perfecționist în alegerile sale, Doru Cernea se dovedește la proxima aniversare a celor 70 de ani un artist matur, stăpân pe uneltele sale, un „pictor al luminii” în sens larg, preocupat să dea o formă cât mai expresivă gândurilor și preocupărilor curente, în acord cu așteptările publicului exigent de astăzi.



Doru Cernea

Dezagregarea formei (2022), tehnică mixtă, 70 x 52 cm

sumar

semnal Actualitatea eticii și valorile ei	2
editorial Mircea Arman Dominația prin mașinalizare - digitalizarea	3
filosofie Viorel Igna Discursul metafisic despre lumină (II)	5
esoterism Vasile Zecheru Colecția Arta Regală (XI)	8
diagnoze Andrei Marga Heidegger (<i>Schwarze Heft</i> 9) și lumea ce avea să vină	10
eseu Iulian Cătălui Teatrul de comedie și modalități ale comicalului în secolul XX: analiză, istorie și reprezentanți (III)	14
istoria literară Radu Bagdasar Biografemele patologice (I)	16
social Ani Bradea Recurs la magie	17
poezia Ion Cristofor Mihai Dionis Barbu	18 19
file de jurnal Nicolae Iuga Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (VI)	20
opinii Laura Poantă Valurile urii	21
memoria literară Constantin Cubleșan Basarabia de suflet	22
comentarii Adrian Dimu Rachieru Un duet parizian: Monica Lovinescu – Virgil Ierunca (II)	23
cărți în actualitate Ion Buzași Cărți aniversare – Ioan Alexandru	26
Adrian Lesenciuc Centrul de greutate al operei	27
Irina Lazăr Să citim haiku	28
Cristian Muntean „Loc de oftat”	29
Alexandru Sfârlea „Portrete desenate-n sânge și carbon”	29
Irina-Roxana Georgescu Grădina Lumii	30
însemnări din La Mancha Mircea Moș În căutarea fetelor pierdute	31
teatru Claudiu Groza Între ideologie și parodie (II)	32
Alexandru Jurcan O noapte furtunoasă și clasică	32
showmustgoon Oana Pughineanu Noul local universal	33
cinemateca pentru toți Eugen Căjocaru Eterna Reîntoarcere umană: <i>THE HAPPY TIME!</i>	34
plastica Petru Bejan Un pictor al luminii	36

plastica

Un pictor al luminii

Petru Bejan



Doru Cernea

Nostalgii policrome (2022), tehnică mixtă, 50 x 48 cm

Născut la Stupca, în Bucovina (1952). Doru Cernea își face studiile universitare de arhitectură și inginerie la Iași, exersând în paralel meșteșugul compozițiilor plastice - pentru care dezvoltă în timp o adevărată pasiune. Din 1999, devine membru al UAP, calitate în care va expune constant, atât în formule individuale, cât și de grup, ajungând să fie recunoscut drept una din figurile marcante ai breslei artistice moldave. Laconic și cuprinzător în egală măsură, crezul său artistic este sintetizat de propoziția: „toate cele care se văd sunt trecă-

toare, numai cele care nu se văd sunt veșnice”. Dincolo de aceste cuvinte, este afirmată, pe de o parte, încrederea în puterea privirii, chiar dacă aceasta atinge de cele mai multe ori doar suprafața lucrurilor, dar și, pe de altă parte, neîncrederea în ceea ce este superficial și efemer. De aici, poate, și preocuparea de a zăbovi la granița - deosebit de promițătoare artistic - dintre vizibil și invizibil, dintre evidențele facile și ocultare.

Degajată de sofisticatele referințe livrești, pictura lui Doru Cernea tatonează de ani buni

Continuarea în pagina 35

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

