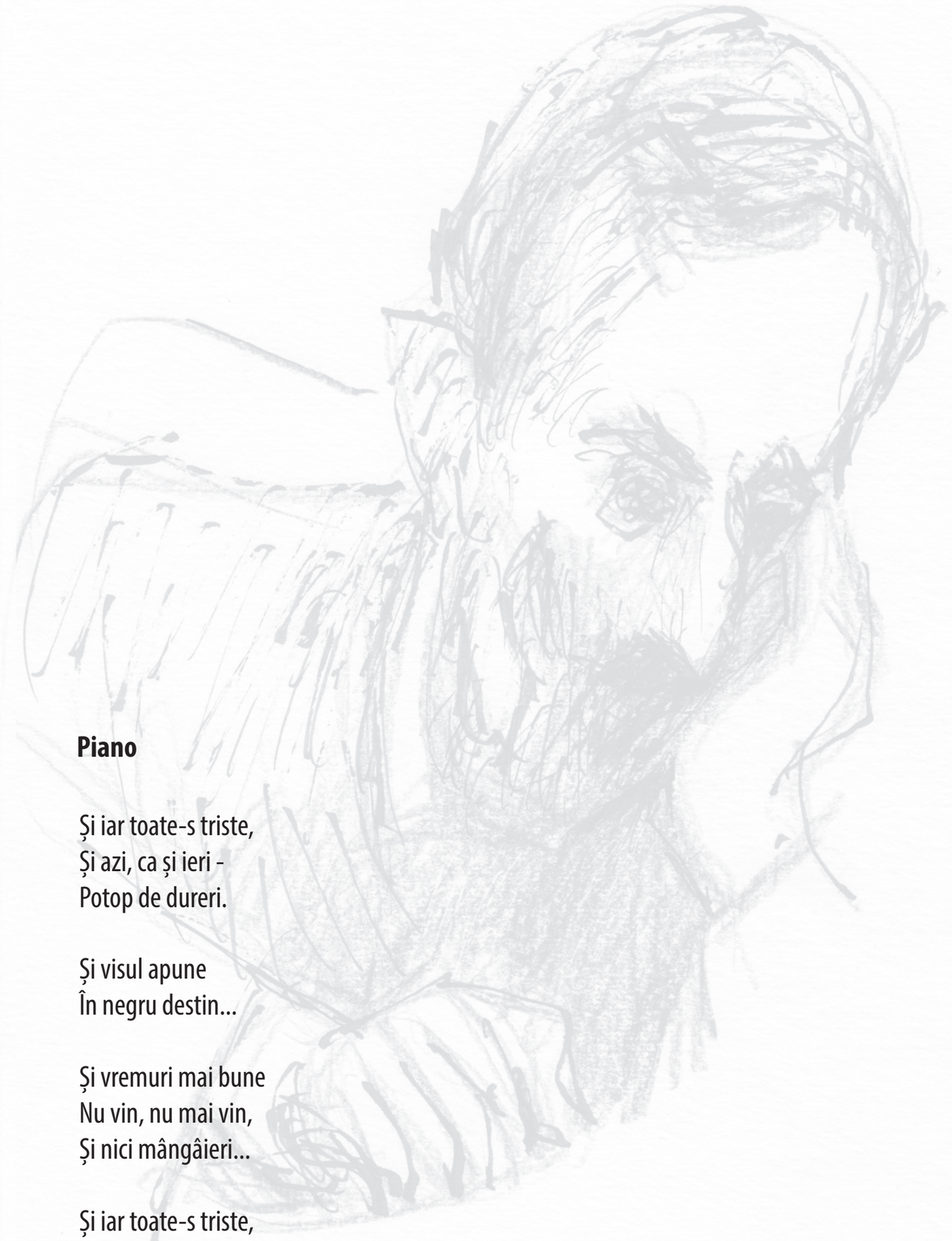
Vitraliu

PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL „GEORGE APOSTU" - BACĂU ANUL XXIX, NR.55, OCTOMBRIE 2021

„George Bacovia"
Ilie Boca

„E timpul... toți nervii te vor...
O, vino odată, măreț viitor."

George Bacovia, *„Poemă finală"*



Piano

Și iar toate-s triste,
Și azi, ca și ieri -
Potop de dureri.

Și visul apune
În negru destin...

Și vremuri mai bune
Nu vin, nu mai vin,
Și nici mângâieri...

Și iar toate-s triste,
Și azi, ca și ieri...

George Bacovia

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

Ioan-Aurel Pop – Democrația bolnavă 2
Alin Sebastian Popa – România mea, a ta și „a mai multor neamuri". Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1918) (VIII) 6
Gheorghe Cliveti – Nicolae Iorga sub povara vremurilor sale 13
Mircea Coloșenco – Nicolae Iorga - „Fratele păgân" al românității 17
Marin Aiftincă – Adevărul nemuritor al artei 19
Alex. Ștefănescu – Schiță de estetică a literaturii fără valoare 24
Marcel Mureșanu – Poezii 28
Flavia Adam – Poezii 30
Mircea Coloșenco – Vocea lui George Bacovia, înregistrată pe bandă magnetică 33
Constantin Trandafir – Efectul Bacovia 36
Petre Isachi – Bacovia - un poet atipic sau ce facem când întâlnim un geniu / geniul în cetate? 40
Leo Butnaru – Poezii 46
Paula Romanescu – Traduceri 48
Mircea Coloșenco – DADA versus DANDANA 52
Paula Romanescu – Tristan Tzara - 125 54
Emil Nicolae – La Paris, trei „urme" ale lui Tristan Tzara 56
Provocări colocviale – Despre întoarcerea... acasă (30 mai 2021) 62
Sorin Postelnicu – Vis solitar 64
Emil Nicolae – Poezii 66
Ion Fercu – Dostoievski, contemporan cu viitorul 69
Alexa Visarion – Ecoul Dostoievski 79
Tiberiu Ionescu – F. M. Dostoievski și România 80
Ion Gostin – Despre scriitura analitică și despre personajul care înaintează stând pe loc (la Dostoievski și nu numai) 85
Leo Butnaru – Sisif și Dostoievski sau Paralelism sisific-cvadruplu 90
Laboratorul de Artă a Actorului 94
Victor Ioan Frunză – „Am o meserie atât de ciudată..." 95
Daniel Ștefan Pocovnicu – Întoarcerea utopiei la absurd 97
Constantin Coroiu – Marcel Proust în conștiința literară românească 100
Simona-Grazia Dima – Brazilianul Ático Vilas-Boas da Mota, un mare prieten al românilor 103
Niculina Oprea – Să faci din durere un mic aranjament estetic 106
Ionel Savitescu – Istoria Bibliei 108
Provocări colocviale. Spectacolul cărții: 7 Scrisori cu autoaprindere (13 mai 2021) 112
Gheorghe Iorga – Forugh Farrokhzād și sfârșitul „Șāhnāmeh" 113
Marius Manta – Interviu cu Ali Asghar Rahimi: „Muzica pe care o cânt se adresează întregii lumi" 119
Ștefan Munteanu – Mihai Ciurdariu despre filosofia lui Eminescu (III) 122
Dan Bogdan Hanu – Poezii 128
Daniel Ștefan Pocovnicu – „Muzica sferelor" între armonie & contrapunct 130
Provocări colocviale – Despre iubire și alte... nimicuri (10 iunie 2021) 134
Dan Petruşcă – Despre (ne)însemnătatea dragostei 135
Ștefan Munteanu – Dan Petruşcă și eseistica despre iubire 142
Daniel Ștefan Pocovnicu – Terapia conspirației 146
Livia-Liliana Sibișteanu – Învățături cătrefii 157
Cornel Simion Galben – Remember Sergiu Adam 164
Ioan Dănilă – 2021 - un an Alecsandri? 167
Gheorghe Iorga – Baudelaire la două mâini 169
Alexa Visarion – Scriu, în amintirea valorii... 174
Gellu Dorian – Devușkin 188

Vitralin

Revistă editată de
Centrul de Cultură „George Apostu"

Director general:
Gheorghe Geo Popa

18, Crângului, 600063, Bacău
Telefon: 0234545515
Fax: 0234571083
E-mail: cc.apostu@gmail.com

Persoanele sau instituțiile care vor să sprijine financiar revista pot depune sumele în contul
RO49TREZ06120G331900XXXX
Trezoreria Municipiului Bacău

Pentru ilustrarea revistei s-au folosit lucrări din expoziția lui Dragoș Pătrașcu „ATHANOR" realizată la Centrul de Cultură „George Apostu", octombrie 2021

Responsabilitatea pentru conținutul fiecărui text publicat aparține, în exclusivitate, autorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Democrația bolnavă

Ioan-Aurel Pop

Ioan-Aurel Pop

Acum o sută de ani, în 1921, încheierea Războiului Polono-Sovietic marca avansarea Rusiei Sovietice spre vest, deocamdată aproape pe fruntariile fostului Imperiu Țarist. În același an, în Extremul Orient, se crea Partidul Comunist Chinez, iar în Europa, inclusiv în România, luau naștere minuscule grupuri comuniste, numite pretențios partide. Multe dintre ele erau oblăduite direct de Internaționala a III-a Comunistă de la Moscova, fiind considerate chiar secțiuni ale acesteia. Scopul era dominarea lumii de către „proletariat", lozinca fiind „Proletari din toate țările, uniți-vă!". Este prima formă riguros organizată de globalizare sub egida unei ideologii totalitare. De-atunci s-a văzut clar că globalizarea însemna dominarea popoarelor, a mulțimilor. Un alt tip de globalizare a fost fascismul – cu toate variantele sale grupate în jurul Axei Berlin-Roma-Tokio – care, în ciuda aparențelor, nu are decât deosebiri de formă în raport cu comunismul, fiindcă rezultatul ar fi urmat să fie tot o lume otova, dominată de o elită malefică. Împărțirea în regimuri totalitare de extremă stângă și de extremă dreaptă este pur formală și, uneori, doar didactică. După Al Doilea Război Mondial, ideile globalizării au revenit treptat, prioritar tot sub egidă comunistă. În anii '90 ai secolului trecut s-a creat iluzia că cel puțin totalitarismul comunist a dispărut din lumea europeană și nu numai. Totuși, în timpul din urmă, globalizarea aceasta care a cuprins cu fervoare „lumea liberă", îmbracă forme neocomuniste, neomarxiste, în ciuda unor denumiri ademenitoare sub care este camuflată.

În viziunea părinților socialismului ori comunismului „științific", dominarea lumii era posibilă printr-o ideologie simplă, pe înțelesul tuturor, ideologie care a găsit destui aderenți: desființarea proprietății private; desființarea familiei; suprimarea căsătoriei; controlul nașterilor; ruperea legăturilor dintre părinți și copii; comunizarea femeii; pregătirea copiilor pentru viață de către stat și în folosul statului; desființarea legilor, a religiei și a moralei; desființarea patriilor și a națiunilor și crearea unui popor unic, condus de partidul comunist unic și de un guvern unic emanat de acesta. Ideile de acest gen, cu anumite variațiuni, sunt cuprinse în multe lucrări ale lui Marx, Engels și ale emulilor lor, dar sunt sintetizate cel mai bine în „Manifestul Partidului Comunist" (apărut la Londra, în 1848). Să vedem ce prevăd globaliștii de ieri și de astăzi, prin vocea, de exemplu, a lui Bertrand Russell (1972-1970): reducerea numărului populației e necesară pentru dezvoltarea lumii; războaiele clasice au fost dezamăgitoare din acest punct de vedere, așa că războiul bacteriologic va trebui să se dovedească mai eficient; dacă în fiecare generație s-ar răspândi în lume o „ciumă neagră", cei rămași ar putea procrea liber; persoanele cu adevărat nobile sunt indiferente la fericirea celorlalți; diferențele congenitale dintre conducători și conduși vor deveni așa de mari, încât cele două entități vor părea specii diferite, iar o revoltă a poporului contra conducătorilor va deveni imposibilă (ar fi ca și cum s-ar revolta oile contra practicii de a consuma carne de oaie); dieta, injecțiile și interdicțiile vor da naștere acelui tip de caracter dezirabil, încât orice critică serioasă a puterii va deveni imposibilă psihologic; familia va fi anihilată deoarece împiedică dezvoltarea individului; sistemul de educație va fi aservit intereselor clasei guvernante; populația nu va trebui să știe că i se inoculează anumite convingeri; după o astfel de educație eficientă, guvernul nu va mai avea nevoie de armată și de poliție, fiindcă toți se vor supune de la sine; se va naște astfel o „societate științifică", sub conducerea „guvernului mondial"; rezultatul ar putea să fie garantat într-o singură generație, dar există două forțe puternice care se opun unei astfel de politici, anume religia și patriotismul. Aceste idei sunt cuprinse în mai multe lucrări ale lui Bertrand Russell, dar cele rezumate aici au fost extrase din „The Impact of Science on Society" (New York, 1953). Ele sunt îmbrățișate, cu multe variațiuni și devieri, de către globaliștii contemporani, indiferent de denumirile pe care le poartă aceștia. Cu alte cuvinte, în 1953, adică acum circa șapte decenii, un om, un savant, un mare intelectual (laureat, de altminteri, în 1950, al

https://biblioteca-digitala.ro

Premiului Nobel, „ca recunoaștere a valorii lucrărilor sale semnificative, în care promovează umanitarismul și libertatea de conștiință") se pronunța pentru controlul asupra întregii lumi, inclusiv printr-un „război bacteriologic" care ar conduce la o „societate științifică", aflată sub conducerea „guvernului mondial". Doar două piedici ar mai fi fost – în viziunea marelui filosof, matematician, eseist, istoric, critic social britanic – în calea acestei „societăți științifice", anume credința religioasă și sentimentul apartenenței la o patrie. Firește, de când a apărut literatura de anticipație, s-au tot rostit astfel de previziuni, s-au făcut planuri de dominare a planetei, de asanare a numărului populației, de anihilare a „vulgului", a „prostimii" și de favorizare – inclusiv pe căi biologice – a celor „aleși".

O parte din ideile lui Bertrand Russell se transpun parcă sub ochii noștri, ajutate de această criză sanitară „absolut întâmplătoare", iar viața pe care o trăim și care ni se prefigurează în mințile unora seamănă prea mult cu acele previziuni de-acum mai bine de o jumătate de secol, ca să nu ne dea de gândit. Aplicarea unor asemenea predicții a început încă înainte de această pandemie, pe la finele anilor 1990, prin așa-numita democrație iliberală. Ea se mai cheamă „democrație parțială", „democrație cu intensitate redusă", „autoritarism electoral", „democrație vidă", „regim hibrid" sau „democrație ghidată", sintagme care spun totul despre gradul redus de libertate pe care îl presupun realitățile vizate de ele. Este un sistem de guvernare în care, deși au loc alegeri, din cauza lipsei de libertăți civile, cetățenii sunt ținuți în ignoranță în raport cu activitățile acelora care exercită puterea reală. Astfel, așa cum preconiza Bertrand Russell, se creează treptat o prăpastie între guvernanți și guvernați, aceștia din urmă fiind educați exact cum vrea conducerea. O altă constatare se impune de la sine: după mai bine de un secol de la „Manifestul comunist", de la Marx și Engels la Russell (1848-1953), ideile adepților globalizării nu s-au schimbat radical, iar unele potriviri din cele două „manifeste" sau „programe" sunt de-a dreptul tulburătoare. Lumea globală este menită să fie una omogenă, instrumentalizată și total supusă puterii. Metodele sau mijloacele nu sunt chiar aceleași (primele trebuiau să distrugă fizic vechile elitele incomode și instituțiile adiacente, iar cele noi urmează să distrugă fizic populația în exces și instituțiile consacrate), dar asta nu mai contează, fiindcă „scopul scuză mijloacele". Ideologia totalitară comunistă era mai frustă, mai directă și mai cinică, fiindcă, cel puțin la început, vorbea pe față de dictatură și o exercita fără rețineri. Ideologia nouă, discreționară și ea, este, poate, mai subtilă și este însoțită de o propagandă mai înșelătoare, mai insidioasă, mai altruistă. „Inamicii" lumii noi, destinată să edifice „omul nou", rămân aceiași ca pe vremea „Manifestului" menționat, anume religia (în speță creștinismul și biserica) și națiunea (patriile noastre, ale fiecăruia). În secolul al XIX-lea, însă, națiunile erau în plină ascensiune, pe fondul nevoii de destrămare a imperiilor multinaționale, prin intermediul mișcărilor de emancipare națională și de impunere a democrației, libertății, egalității și frăției. Atunci, cele mai legitime mișcări, susținute de marea parte a opiniei publice, erau cele de emancipare națională. Azi, națiunile, ca și democrația, par „obosite" și, în consecință, se prezintă mai vulnerabile. În condițiile tranziției, tot mai mulți oameni sunt învățați să nu prindă rădăcini nicăieri, să nu aibă o identitate precisă, să-și schimbe „patriile", ca și sexele. Nu putem spune că toți cei care au visat globalizarea „socialist-științifică" și toți cei care vor globalizarea „elitist-științifică" de-acum erau sau sunt rău intenționați. Am fost, însă, demult avertizați că și „iadul este pavat cu bune intenții" și că „somnul rațiunii naște monștri".

Boala medicală actuală – excepțională chiar și prin înlocuirea termenului de epidemie (cum au fost denumite până acum toate bolile transmisibile atunci când au cuprins mari grupuri de oameni) cu pandemie – obscură încă, deopotrivă prin cauzele ei și prin formele de manifestare, predispune și ea la totalitarism, devine și o boală socială. C. J. Hopkins (mare dramaturg, romancier și politolog satiric american) avertizează în mod direct: „După câte se pare, GloboCap (prescurtare pentru capitalismul global) nu va fi fericit până când nu aţâţă lumea la tulburări sociale peste tot – un război civil mondial de facto – de care are nevoie ca pretext pentru a impune noul totalitarism patologizat și a remodela ceea ce mai rămâne din societate într-un stat global polițienesc pseudo-medical. Spre acest obiectiv pare că ne îndreptăm".

Oare chiar așa să fie? Unele semne nu lasă loc unei prea mari îndoieli: se iau măsuri globale, de la Beijing, de la Moscova, de la Bruxelles, de la Strasbourg, de la Washington etc., pentru mase tot mai mari de oameni destul de deosebiți unii de alții; se diminuează tot mai mult gradul de educație al oamenilor, preferându-se pregătirea superficială și eliminându-se cu totul educația organizată; deși continuă să existe competență și profesionalism în comunitate, caracterul liderilor începe să lipsească tot mai mult, încât

Ioan-Aurel Pop

https://biblioteca-digitala.ro

compromisurile morale și legale sunt la ordinea zilei; societatea nu mai este condusă de elite consacrate și verificate – validate de opinia publică – ci de oameni incapabili, care nu și-au dovedit prin nimic profesionalismul, competențele, care nu au ghidat anterior nici măcar echipe de câte 10 oameni; cei care ne conduc nu au, în mare parte, nicio meserie în care să se fi afirmat și declară, cu nonșalanță, că sunt „politicieni" începând cu vârsta de 18 ani; oamenii afirmați profesional, care și-au câștigat încrederea comunităților în care trăiesc, nu acceptă funcții politice, fiindcă sunt scârbiți de marasmul la care s-a ajuns, pe de o parte și fiindcă știu că nu mai pot schimba radical societatea în bine, după principiile morale consacrate, cu respectarea virtuților și valorilor, pe de altă parte; cei mai mulți dintre aceia care au puterea de decizie politică știu că nu fac față funcțiilor pe care le au, dar acceptă asemenea funcții, gândind exclusiv la interesele lor individuale și de clan, la veniturile materiale etc. Prin urmare, avem în parlament deputați și senatori care nu știu ce este aceea o lege, avem miniștri care nu-și cunosc domeniile pe care le chivernisesc, avem primari care nu au habar ce este administrația locală, avem prefecți care ignoră binele public etc. Și niciunuia nu-i trece prin minte să plece și să lase locul altuia, cu adevărat competent. Prin urmare, ne mișcăm într-un cerc vicios: ne conduc cei răi și societatea a ajuns, în unele privințe, la o stare de dezastru; remediul ar putea să vină de la cei buni, dar aceștia fie nu sunt lăsați fiindcă locurile din frunte sunt ocupate (în multe cazuri fraudulos), fie nu vor să se implice din pricina catastrofei produse de cei răi. Peste toate acestea, controlul asupra indivizilor este mai puternic decât oricând. Sub comunism, partidul, organele secrete, delatorii știau tot ceea ce socoteau necesar, cu mijloace încă rudimentare, despre oameni; azi, dacă există „voință politică", fiecare dintre noi este urmărit până la cele mai mici gesturi, încât se dezvoltă sentimentul de închisoare colectivă.

Societatea nu mai dispune de mecanismele necesare eradicării răului sau, dacă dispune, acestea nu se aplică. Firește, încă nu ni s-a pus călușul în gură și putem critica. Dar critica cea constructivă sună în gol, iar critica golită de conținut sau pseudocritica înflorește. Pe rețelele de socializare, toți critică, cel mai adesea în limbaj virulent, suburban, jignitor, agramat. Cunoscătorii văd, însă, de la o poștă că acest gen de critică nu conduce nicăieri, dar – după regula picăturii chinezești – influențează opinia publică spre întărirea imaginii nimicniciei noastre. Cei puțini, care mai critică, totuși, în cunoștință cauză, cu pricepere și competență, propunând și soluții, sunt, de cele mai multe ori, ironizați, marginalizați, așezați pe același plan cu ceilalți, cu băgătorii de seamă. Criterii de diferențiere nu mai sunt și, dacă sunt, nu mai sunt percepute. Mai grav, criticii serioși sunt adesea compromiși la comandă, de către inși nemernici, fără realizări, fără competențe, dar cu funcții călduțe, bine plătite, cu sinecuri. Tehnicile compromiterii oamenilor serioși au prins de minune în societatea românească postdecembristă. Este de-ajuns un zvon, un martor fals, o aluzie a cuiva pentru ca persoana vizată să fie terfelită, acuzată de vini imaginare, interogată cu impertinență. Vinile fabricate sunt la ordinea zilei, ca pe vremea delațiunilor din perioada comunistă. Noii „comisari ai poporului" – cei care împart dreptatea dincolo de justiția autentică – impun atitudini, cer delimitări, stabilesc binele și răul, cultivă jumătățile de măsură, condamnă precum odinioară, „cu mânie proletară". La fel se întâmplă și cu instituțiile consacrate, care nu mai sunt pe placul noilor ideologi: ele trebuie compromise cu orice preț, lipsite de putere în societate, lăsate de decor sau chiar desființate. Unii dintre oamenii de azi sunt puși să răspundă pentru erorile și crimele înaintașilor lor – pe care, în general, nici nu i-au cunoscut – iar aceștia din urmă sunt acuzați după legi și principii care nici nu existau în timpurile lor. Valori și nonvalori sunt în mod intenționat amestecate, creându-se impresia unei promiscuități morale, a unui relativism fără limite, a unor realități apocaliptice. Acești noi „comisari" combat credința, combat națiunea, relativizează adevărul și dreptatea, vin cu aroganță nemărginită și pretind că știu secretul universului, al planetei Pământ, că tot ceea ce ne vine din trecut – de la familie la sex, de la culoarea pielii la morală – trebuie aruncat la „lada de gunoi a istoriei". Evident, astfel de mișcări de tip anarhist, cu scop distructiv, au mai fost în istorie, iar societatea a găsit în sine forța necesară pentru a le anihila. Acum, însă, impresia este că s-a ajuns la o situație-limită.

Într-o asemenea lume de biruință a mediocrității și a semidocților, în care Shakespeare și Beethoven, Eminescu și Goga, credința creștină și patria sunt puse în discuție și defăimate de persoane și organizații ignare, fără nicio creație, fără cultură și fără morală, viețuirea devine supraviețuire. Pe lângă societate, se răzbună pe noi și planeta, dezechilibrată tot de oameni și, mai ales, de acești lideri incapabili ai lor. Așa cum românii sunt învățați

Ioan-Aurel Pop

https://biblioteca-digitala.ro

oficial, acasă și la școală, să-și ia lumea în cap și să plece încotro văd cu ochii, la universități străine, la muncă (sau la alte activități!) în străinătate, tot așa, locuitorii planetei, prin câțiva miliardari excentrici, sunt învățați să facă voiaje de agrement în spațiu, ca să pregătească populare sistemului solar sau a galaxiei. Costul unui „bilet" destinat unei astfel de călătorii de recreere ar putea hrăni mii de amărâți, ținuți intenționat de liderii amintiți să fie și să rămână „carne de tun".

Democrația nu este un dat etern, nu este o realitate care se autoîntreține, care se reproduce singură ori care se adaptează automat schimbărilor din lume. Istoricul grec antic Polybius atrăgea atenția asupra acestui lucru în urmă cu circa 2200 de ani. El explică schimbarea perpetuă a regimurilor politice prin ciclicitate (anacyclosis): monarhia, degenerată în tiranie (puterea discreționară a unui conducător), este răsturnată de către aristocrație, care, la rândul său, decade în oligarhie (puterea celor puțini), înlăturată ulterior de către popor, instaurator al democrației, devenită și ea, cu timpul, ohlocrație (puterea haotică a mulțimii gregare). În consecință, de foarte mult timp, de-acum mai bine de două milenii, se știe că democrația poate eșua într-o dezordine generalizată, în care grupurile mici și chiar indivizii să încerce să se impună în fața majorității. Aceste simptome ale degradării democrației există, din păcate, în societatea noastră actuală. Ele arată că societatea aceasta nu se mai bazează pe valori morale verificate, că virtuțile nu mai sunt acelea care făcuseră să prospere de mii de ani comunitățile, că democrația nu mai funcționează în formele sale clasice. De exemplu, o regulă a democrației, câtă vreme democrația a funcționat bine, prevedea ca deciziile majorității să fie respectate de minoritate. Altminteri s-ar fi creat haos și s-ar fi subminat tocmai bazele democrației. Or astăzi, tocmai aceasta se întâmplă, în sensul că deciziile minorității tind să devină obligatorii pentru majoritate. În multe țări, conducerile politice nu mai sunt alese și validate de majoritate, ci de câți se nimerește să mai participe la vot. Dacă, de exemplu, 20% din populația cu drept de vot dintr-o localitate participă la scrutin, alesul care obține cel mai are număr de voturi favorabile devine primar. Prin urmare, un candidat poate să ajungă primar prin votul câtorva oameni, un fel de gașcă mai mare și mai bine organizată. Aceasta semnifică moartea democrației și victoria arbitrariului. Aceasta arată că, în ciuda Constituției, legea nu mai este egală pentru toți, că pot impune legea cei puțini, care stabilesc ce înseamnă respectarea ori nerespectarea ei în funcție de interesele lor personale și de grup. Între primele semne ale degradării democrației s-a aflat această acceptare legală a faptului că nu majoritatea conduce. Minoritățile de tot felul sunt decise să-și impună regulile lor, nu să fie egale cu majoritatea. Astfel că, în multe locuri, majoritatea ascultă – de cele mai multe ori din frică sau din lașitate – de reguli nefirești, făcute „la ceas oprit de lege și de datini".

Evident că există soluții de îndreptare. Ele sunt cunoscute de către mulți oameni de bine și chiar de către cei care nu doresc binele, dar nu se mai vede calea de a pune în practică aceste soluții. Prin urmare, democrația noastră nu este iliberală, nici parțială, nici redusă, nici vidă, nici hibridă și nici ghidată, ci pur și simplu bolnavă.

Gheorghe Geo Popa, Ioan-Aurel Pop
Decernarea Marelui Premiu „George Apostu", 2017

https://biblioteca-digitala.ro

România mea, a ta și „a mai multor neamuri” (VIII)

Drumul României Mari de la proiect la realitate (1821-1918)

Alin Sebastian Popa

Alin Sebastian Popa

Destinul interbelic al Basarabiei s-a conturat în jocul de putere dintre doi mari competitori politico-militari rivali (Puterile Centrale și Imperiul Rus) și a fost statuat la Paris de către Marile Puteri învingătoare în Primul Război Mondial; totul, în beneficiul României, țară care a semnat o pace separată cu inamicii și care nu a avut nicicând un astfel de obiectiv politic asumat oficial. Dovadă că jocurile geopolitice influențează decisiv soarta țărilor și regiunilor mici și medii din orice parte a globului este chiar finalul poveștii *Basarabiei românești*, final decis prin intermediul Pactului Ribbentrop-Molotov (23 august 1939) și acceptat de România într-un mod lamentabil – în vara anului 1940, Basarabia a fost cedată rușinos URSS, fără ca Armata României să tragă măcar un foc de armă. Din această perspectivă, apreciem că istoriografia dedicată realizării României Mari ar trebui revizuită într-un sens ceva mai „realist”, încercând să găsească acel punct de echilibru între teza *conștiinței naționale creatoare de stat* și a *milenarei dorințe de unitate a românilor*, pe de o parte, și, pe de altă parte, contextul geopolitic dictat mereu de competiția dintre Marile Puteri. Forțând o paralelă explicativă cât mai lămuritoare, putem aprecia că este bine să știm cât mai multe detalii legate de „Prima Unire” realizată de Mihai Viteazul, dar este vital să cunoaștem contextul politico-militar al epocii, pentru a înțelege atât motivele șubrezeniei acestui proiect, cât și pe cele legate de subita decapitare a voievodului.

Decizia de unire a Basarabiei cu România este o rezultantă a unui complex de factori și de împrejurări care au favorizat acest act istoric, între care cele mai importante ar fi următoarele: dispariția familiei imperiale și disoluția vechiului Imperiu Rus, preluarea puterii de către bolșevici și declanșarea războiului intern dintre adepții noului regim și partizanii „albilor”, dezagregarea fostei armate țariste și haosul produs de militarii ruși aflați în retragere, mișcarea de emancipare a națiunilor din partea de vest a fostului Imperiu Țarist – reflectată în declarațiile de autonomie și, ulterior, în cele de independență[1], ambele având în fundal principiul *autodeterminării națiunilor*, lansat pentru prima dată în spațiul politic generat de Revoluția rusă –, aparenta victorie a „centralilor” pe Frontul de est (tradusă prin încheierea tratatelor de pace cu viitoarea URSS, cu Ucraina și cu România în intervalul martie-mai 1918), și, în acest din urmă context, angajarea militarilor români în lupta antibolșevică din Basarabia și preluarea puterii de către guvernul filogerman condus de Al. Marghiloman. Așa cum vom încerca să reliefăm, toate aceste elemente au avut un rol decisiv în conturarea votului unionist din Sfatul Țării din data de 27 martie 1918; o unire condiționată (inițial) de menținerea autonomiei Basarabiei, în spiritul „cuceririlor revoluției” ruse, în care locuitorii regiunii au crezut atât de mult, după cum ne indică cele mai importante documente politice emise de Sfatul Țării.

Activitatea Parlamentului provizoriu al Republicii Democratice Moldovenești nu poate fi analizată în afara documentelor emise de acest for[2] și nici eludând discursurile reprezentanților diferitelor facțiuni politice; este un demers obligatoriu – singurul, de altfel – pentru orice istoric care dorește să-și construiască propria opinie cu privire la o temă de cercetare. Or, privită astfel, activitatea Sfatului Țării este dincolo de orice șablon al orientărilor unioniste, de orice încercare de forțare a unanimităților, fie ele naționaliste, autonomiste sau... internaționaliste. Până la urmă, având în vedere numeroasele partide, asociații și bresle care au primit drept de reprezentare în *Dieta Națională* (Sfatul Țării; n. n.), pluralitatea opiniilor și orientărilor politice era firească pentru un astfel de for.

În prima parte a existenței sale, orientarea *autonomistă* în cadrul Republicii Democratice Federative Ruse a fost una dominantă, în pofida inserției unor elemente cu specific național-românesc (tricolorul, imnul „Deșteaptă-te, Române!” ș.a.). Precizăm aici faptul că mulți dintre liderii moldoveni care au contribuit efectiv la realizarea unirii Basarabiei cu România și-au început cariera politică în calitate de reprezentanți regionali oficiali ai guvernului provizoriu condus de Kerensky, așa cum a fost cazul grupului condus de Ion Inculeț. Edificator este următorul pasaj din primul discurs susținut de liderul acestui grup cu ocazia deschiderii lucrărilor Sfatului Țării: „Marea Republică Federativă Rusă este (...) patria noastră comună. Este absolut evident că zvonurile despre o așa-numită orientare românească sunt greșite și fără nicio fundamentare de fapt. Cărările Basarabiei se împletesc cu cele ale Rusiei, căci Rusia este o țară mult mai liberă decât România”.[3]

Este important să menționăm faptul că această declarație a fost făcută de Ion Inculeț în calitate de președinte al Sfatului Țării, în condițiile în care, pe de o parte, puterea politică în Rusia fusese preluată de

https://biblioteca-digitala.ro

către bolșevici și, pe de altă parte, Republica Federativă Rusă era o himeră, un stat inexistent. În pofida acestor circumstanțe, Ion Inculeț va păstra în discursurile ulterioare ideea menținerii Basarabiei în spațiul de construcție politico-statală a Rusiei, după cum ne indică următorul fragment din declarația acestuia, susținută în data de 2 decembrie 1917, cu ocazia proclamării autonomiei Republicii Democratice Moldovenești: „Republica Rusia se află în mare primejdie. Absența unei autorități centrale și anarhia din toată țara, care e istovită de luptele cu inamicul străin, aduce întreaga republică la ruină. În această situație disperată, singura cale de salvare pentru Republica Democrată Rusă este ca poporul ei să se unească și să-și ia în mâini propria soartă, stabilind guvernele lor naționale în cadrul frontierelor țărilor în care locuiesc. În virtutea acestui principiu fundamental și având în vedere confirmarea drepturilor asigurate de Revoluție, Basarabia, pe baza trecutului ei istoric, se proclamă, din această zi, Republica Democrată Moldovenească, intrând în structura Republicii Federative Democratice Ruse, ca partener cu drepturi egale. Până la chemarea adunării populare a Republicii Moldovenești, care se alege de toți oamenii prin vot direct, egal și secret, cea mai înaltă autoritate a RDM este Dieta Națională”.[4] În plus, în finalul declarației, Ion Inculeț adresează tuturor popoarelor Republicii Moldova invitația „de a munci cu curaj pentru fericirea comună și de a sprijini și a proteja Adunarea Constituțională a Rusiei”, pentru că „numai așa (...) vom scăpa de la pieire marea Republică Democratică Rusă”. Declarația autonomiei RDM a fost adusă la cunoștința guvernului de la Petrograd, a Radei ucrainene, a Ocârmuirii cazacilor, a Republicii de Ural și Republicii Musulmane o zi mai târziu.

Tot în declarația din 2 decembrie 1917, putem identifica o serie de elemente cu adevărat „revoluționare”, ce conturează viziunea politică *revoluționar-socialistă* a liderilor basarabeni, una perfect incompatibilă cu valorile politice vehiculate la începutul secolului al XX-lea în vechiul Regat. Diferențele dintre cele două viziuni sunt atât de mari încât exercițiul argumentării devine necesar nu doar pentru gestul unei simple consemnări de fapte istorice, ci, mai ales, pentru a înțelege mai bine prezența condiționalităților inserate de basarabeni în actul unionist votat pe 27 martie 1918.

Anticipând, formulăm aici opinia potrivit căreia declarația de autonomie a RDM conține propuneri care prevestesc, nici mai mult, nici mai puțin, naționalizarea prezentă în legislația Partidului Muncitoresc Român din anul 1948. Bunăoară, propunerea de reformă agrară prezentă în „decalogul”[5] din 2 decembrie 1917 poartă o puternică amprentă socialistă (de un „stângism” aproape extrem), fapt reliefat de următoarele date documentare: întregul fond funciar urma să fie distribuit populației (fără plată și fără drept de proprietate); pământul nelucrat de către proprietar „în persoană”, împreună cu animalele și instrumentarul agricol, erau trecute în administrarea Comitetelor Agrare (care urmau să fie alese pe baze democratice); pădurile, apele, bogățiile subsolului, stațiunile experimentale, terenurile cultivate cu sfeclă de zahăr, viile și pășunile aparținând marilor proprietari de pământ (marii boieri, mănăstirile, domeniile Coroanei), precum și toate reședințele marilor boieri, „fiind proprietatea întregului popor, vor trece în sarcina Comitetului General Agrar al Republicii Moldovenești”[6]. Acestora li se adaugă unele propuneri de-a dreptul „progresiste” pentru acele timpuri, pe care, deloc întâmplător, le vom regăsi și în declarația condiționată de unire de la Alba Iulia: instituirea votului universal, direct, egal și secret; stabilirea unui program zilnic de lucru de opt ore în întreprinderi (cu un control național al manufacturilor); „apărarea tuturor libertăților câștigate prin Revoluție” (libertatea presei, a credinței, de întrunire, de asociere, dreptul la opinie, la grevă, inviolabilitatea individului și a proprietății, accesul la justiție); abolirea pedepsei cu moartea; drepturi depline pentru toate naționalitățile (cu respectarea autonomiei personale, etnice și culturale); acces la educație „pe bază de autonomie și naționalitate”.

Într-o variantă minimalistă, concluziile cu privire la documentul proclamării autonomiei RDM ar fi următoarele: 1. Pe data de 2 decembrie 1917, politicile publice ale deputaților basarabeni erau strâns legate de „cuceririle” Revoluției ruse, mult mai ofertante (chiar în sens democratic) față de legislația și practicile politice din România; 2. Construcția statală a Basarabiei era integrată proiectului Republicii Federative Democratice Ruse[7], păstrând „privilegiul” unei autonomii provinciale, fapt exprimat inclusiv prin decizia de înființare a unui organ executiv – Consiliul Directorilor Generali[8] (8 decembrie 1917); 3. Legislația socio-culturală propusă era bine ancorată în realitățile multietnice ale regiunii și în deplin acord cu specificul conceptului de autonomie; 4. Proiectul unirii cu România era inexistent la acea dată.

Cu tot romantismul și idealismul lor, aceste propuneri vor fi spulberate de trepidanta realitate militară, socio-economică și geopolitică, o realitate care, în mod neașteptat, va aduce Basarabia în siajul proiectului de reconfigurare a statalității naționale a României. Într-un termen neverosimil de scurt (mai puțin de trei luni), din rațiuni ce trebuie căutate atât în complicatul context intern și extern, cât și în resorturile de ordin identitar, clasa politică din Basarabia va decide unirea cu România, păstrând însă condiționalitatea autoguvernării provizorii.

Extinzând cadrul analizei noastre la nivelul întregului front răsăritean, amintim aici faptul că evenimentele

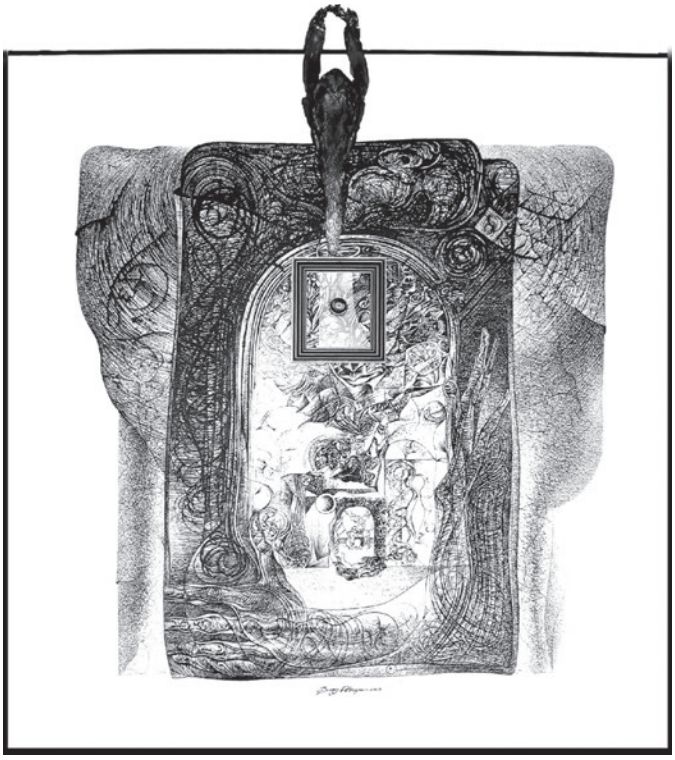
Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

de la Chișinău se derulau având în fundal schimbările politice majore din Sankt Petersburg, izolarea Basarabiei de restul Rusiei prin declararea autonomiei Ucrainei (7/20 noiembrie 1917)[9] și inițierea de către bolșevici a tratativelor pentru încheierea armistițiului cu Puterile Centrale (13/26 noiembrie 1917). Demarate pe 22 noiembrie/5 decembrie 1917, negocierile s-au purtat în orașul Brest-Litovsk, delegația rusă fiind condusă de Lev Troțki, iar cea a *Centralilor* de Richard von Kuhlmann (Germania), Ottokar Czernin (Austro-Ungaria) și Talat Pasha (Imperiul Otoman). În pofida faptului că cele două părți au convenit asupra încetării ostilităților de-a lungul întregului front (28 decembrie 1917), tratativele au continuat, Troțki încercând să câștige timp în așteptarea declanșării revoluțiilor din Austro-Ungaria și Germania, dar și în încercarea de a obține acordul membrilor Antantei pentru încetarea războiului. Tergiversarea a avut ca rezultat iritarea *centralilor,* aceștia amenințând Rusia cu reluarea ofensivei, atâta timp cât obiectivul dislocării trupelor germane pe frontul occidental nu putea fi atins; în plus, pentru a stimula și mai mult Rusia, Puterile Centrale vor deschide seria negocierilor cu Ucraina, care s-a arătat mult mai hotărâtă în privința semnării tratatului de pace.

După inițierea operațiunilor militare împotriva trupelor bolșevizate[10] și după proclamarea independenței Ucrainei (25 ianuarie 1918), responsabilii Radei Centrale (obligați să părăsească Kievul și să abandoneze capitala în mâinile adepților bolșevismului) au început să cultive sprijinul *centralilor*, singurii capabili să pacifice întreaga regiune. În cele din urmă, în noaptea de 9/10 februarie 1918, delegația Ucrainei a semnat primul Tratat de Pace de la Brest-Litovsk, în pofida protestelor viguroase ale bolșevicilor ucraineni.

Reacția Rusiei față de semnarea acestui tratat, dar și față de pretențiile teritoriale ale Germaniei, a fost una imediată și radicală; chiar pe 10 februarie 1918, Lev Troțki (Comisar al Poporului pentru Afacerile Externe și șef al delegației Rusiei la negocierile pentru pace) a anunțat retragerea țării sale de la masa tratativelor, declarând încheierea ostilităților în mod unilateral. Consecințele militare ale retragerii bolșevicilor au fost catastrofale pentru Rusia: armatele Puterilor Centrale au ocupat într-un timp record Ucraina[11], Belarus și Țările Baltice, în timp ce o parte din flota germană se apropia amenințător de Golful Finlandei și de capitala Sankt Petersburg. În aceste circumstanțe,



Dragoș Pătrașcu

în ziua de 3 martie 1918, autoritățile bolșevice ruse vor semna Tratatul de Pace cu Imperiul German, Austro-Ungaria, Bulgaria și Turcia (cel de-al doilea Tratat de Pace de la Brest-Litovsk), în condiții mult mai grele decât cele avansate de germani la începutul tratativelor: guvernul comunist renunța integral la pretențiile asupra Poloniei, Finlandei, viitoarelor state baltice (Estonia, Letonia și Lituania), Belarusului, a districtelor turcești Erdehan și Kars, precum și asupra districtului georgian Batumi. Alcătuind un adevărat prolog al viitorului *Lebensraum* nazist (teoria „spațiului vital"), cea mai mare parte a acestor teritorii urma să fie cedată Imperiului German, care intenționa să le includă în sfera sa de influență prin impunerea unor regi sau duci obedienți intereselor Berlinului și Vienei[12]. După cum este cunoscut, victoria Antantei va determina abandonarea acestui plan, națiunile din zona de nord-est a Europei profitând din plin de pe urma acestei emancipări de sub dubla tutelă a Germaniei și Rusiei – Finlanda, Estonia, Letonia, Lituania și Polonia își vor proclama independența, iar Marile Puteri învingătoare vor recunoaște noul lor statut în cadrul Conferinței de Pace de la Paris (1919-1920).

În acest context politico-militar, România a fost nevoită să urmeze același parcurs deschis de fostul său aliat răsăritean, Rusia. La începutul lunii decembrie 1917, trupele ruse din Moldova încă se mai găseau sub comanda generalului Dmitri Grigorievici Șcerbacev; o comandă pur formală, având în vedere absența sprijinului din partea puterii bolșevice și numeroasele acte de insubordonare din partea trupei (dezertări în masă, neascultarea ordinelor, numeroși ofițeri fiind arestați, unii dintre ei fiind chiar uciși de către bolșevici). În aceste condiții, la 20 noiembrie/3 decembrie 1917, generalul Șcerbacev le-a propus feldmareșalului Mackensen și arhiducelui Joseph începerea discuțiilor pentru încheierea armistițiului cu trupele ruse și române.

Dmitri Șcerbacev a comunicat Regelui Ferdinand și prim-ministrului Ion I. C. Brătianu hotărârea sa chiar în ziua semnării armistițiului de la Brest-Litovsk. Luată fără o consultare prealabilă a aliaților români, decizia generalului a pus armata noastră în fața unui fapt împlinit cu consecințe dintre cele mai grave. Întrunit sub președinția regelui Ferdinand, Consiliul de Miniștri al României a decis în unanimitate că „armistițiul este impus de un caz de forță majoră și că el va avea un caracter pur militar"[13] (21 noiembrie/4 decembrie 1917); martor al evenimentelor, generalul Henri Berthelot avea să descrie această fatalitate cu următoarele cuvinte: „în fond, soarta României este intim legată de evoluția situației din Rusia".[14] Din dorința de a nu-l implica pe rege și pentru a sublinia natura apolitică a tratativelor, comanda supremă a armatei a fost transferată generalului Prezan, acesta fiind autorizat să trimită delegația României la Focșani. A doua zi după această ședință, Marele Cartier General Român a emis un ordin prin care anunța suspendarea ostilităților

https://biblioteca-digitala.ro

pe frontul românesc începând cu ziua de 22 noiembrie/5 decembrie 1917; trupele trebuiau să aducă acest fapt la cunoștința inamicului, dar să păstreze pozițiile.

După ce au convenit în prealabil asupra unui cadru comun de negociere cu Centralii (cadru ce a fost bază pentru discuții), comisiile rusă și română s-au deplasat la Focșani în ziua de 24 noiembrie/7 decembrie 1917, armistițiul fiind semnat două zile mai târziu. Cele două părți au stabilit suspendarea ostilităților pe tot frontul estic, segmentul românesc fiind doar o mică parte a acestuia. Un punct îndelung discutat privea deplasarea trupelor de pe frontul răsăritean în alte părți, ofițerii români și ruși opunându-se acestei posibilități; în cele din urmă, părțile au convenit asupra posibilității dislocării unor efective militare pe alte fronturi, într-un procent care să nu depășească 10% din totalul armatelor prezente pe flancul estic. În chestiunea fraternizărilor între soldații celor două tabere, germanii și românii au susținut același punct de vedere, și anume interzicerea acestora, spre deosebire de ruși, care susțineau acest gen de acțiuni. Armistițiul a fost semnat la 26 noiembrie/9 decembrie 1917 și, până la semnarea Tratatului preliminar de pace de la Buftea (5/18 martie 1918), termenul său de valabilitate avea să beneficieze de mai multe prelungiri.

În mod firesc, armistițiul a exacerbat dorința de pace în rândul tuturor soldaților, iar prelungirea lui a avut darul de a afecta negativ moralul acestora. Intuind faptul că acest fundal emoțional avea potențialul de a stimula atât „contagiunea ideologică bolșevică", cât și dezertările, revoltele sau fraternizarea cu soldații inamici, Comandamentul român a decis să constituie echipe de contrapropagandă, cu scopul de a explica trupei semnificația încheierii armistițiului și de a lansa îndemnuri patriotice și religioase; suplimentar, discuțiile pe marginea situației de atunci și adunările soldaților au fost interzise (cei prinși într-o astfel de situație fiind pasibili de trimiterea în fața Curții Marțiale). Impunerea acestor măsuri de disciplină strictă în rândul soldaților români a avut ca efect păstrarea coeziunii în rândul trupei și neaderența acestora la ideile propagandei bolșevice și germane.

Cu totul alta era situația în armata rusă, complet anarhizată și dezorganizată. În opinia noastră, această situație trebuie pusă în special pe dorința sinceră a soldaților ruși de întoarcere acasă, pe fondul schimbărilor ce au intervenit la nivelul conducerii politice centrale (care îi „dezlega" de jurământul depus față de fostul împărat), dar și al epuizării și degradării fizice și psihice, firești după mai bine de trei ani de participare în miezul acestui carnagiu mondial. Nu a fost vorba neapărat de o adeziune ideologică de *credință*, ci, mai curând, de *o fereastră de oportunitate* în atingerea propriilor obiective, de care au profitat atât soldații ruși cât și promotorii bolșevismului; un *scenariu* ce s-a tot repetat de-a lungul istoriei, oportunismul fiind încifrat în ADN-ul fiecărei „revoluții".

În cazul trupelor ruse, „Decretul asupra Păcii" dat de Lenin și semnarea armistițiului au devenit principalii catalizatori pentru abandonarea pozițiilor, pentru arestarea și înlocuirea vechilor ofițeri cu „tineri revoluționari" (de pildă, înlocuirea generalului Ragoza, comandantul Armatei a 4-a rusă), dar și pentru acte de insubordonare, de violență și chiar de barbarie practicate de soldații ruși în drumul lor de întoarcere acasă. Din acest motiv, armata română a fost nevoită să acopere întreaga linie a frontului, din Bucovina până în sud, cu 13 divizii de infanterie și 4 de cavalerie (în total, 17 divizii, mult sub efectivele inamice).

Mai mult decât atât, în foarte multe cazuri, armata română a fost un scut protector pentru comandamentele rusești nebolșevizate, rezultând de aici o situație cel puțin bizară: comandanți de armate sau de divizii, ofițeri superiori, condamnați la moarte de proprii lor soldați au fost nevoiți să se pună sub protecția altei armate spre a se apăra sau pentru a-i aresta și a-i aduce la supunere pe proprii soldați. Bunăoară, la scurt timp după eliminarea focarului bolșevic de la Socola[15], armata română a intervenit împotriva diviziilor ruse care au părăsit zona de sud a frontului, dorind să se retragă în Rusia prin orașul Galați[16] (pe care l-au ocupat). Cunoscută sub denumirea de „Bătălia pentru Galați" (7/20-9/22 ianuarie 1918), operațiunea militară a adus în „palmaresul" armatei române cel puțin două premiere demne de a fi menționate: a fost prima operațiune militară din cadrul *Marelui Război* în care s-au folosit, concomitent, trupe terestre, marine și de aviație și, o altă premieră pentru noi, a fost prima confruntare militară în care doi aliați (România și Rusia) se luptă între ei și, la final, cel înfrânt (armata rusă) alege să se predea parțial inamicului comun (armata germană)[17]. Abia către sfârșitul lunii ianuarie 1918, spațiul dintre Carpați și Prut avea să se afle complet sub controlul guvernului român.

Exemplele de mai sus reprezintă numai o mică parte din acțiunile politico-militare ale statului român întreprinse împotriva mișcării bolșevice, care punea sub semnul întrebării, prin activitatea din teren, prin ideologie și prin propagandă, ordinea constituțională a țării. De altfel, din decembrie 1917 și până în martie 1920 (atunci când forțele terestre române s-au retras din Ungaria), campania antibolșevică avea să devină principala preocupare a autorităților române, fapt exprimat atât la nivel politic/diplomatic cât și la nivel militar; fără reușita acestui demers, România Mare, așa cum a fost ea configurată între 1918 și 1940 în urma campaniilor militare din Basarabia și, ulterior, din Transilvania/Ungaria, nu ar fi fost posibilă.

În privința Basarabiei, în pofida eforturilor de legitimare politică internă, Sfatul Țării nu a reușit să se impună ca o structură capabilă să gestioneze problemele administrative ale Republicii Moldova. Proximitatea frontului, problemele de natură financiar-economică ce prevesteau foametea, prezența trupelor ruse, existența unui număr relativ ridicat de asociații și bresle, incapabile să vadă dincolo de propriile interese și să identifice un orizont comun de obiective, slaba calificare profesională și lipsa de experiență administrativă a majorității membrilor Sfatului, cât și numărul scăzut al unităților militare capabile să mențină pacea și ordinea publică, au limitat dramatic capacitatea reală a structurilor politice provizorii ale Basarabiei de a guverna, puterea Sfatului și a executivului (Consiliul Directorilor Generali) fiind mereu puse sub semnul întrebării. Însă, dintre toate aceste probleme, cea mai stringentă a fost cea legată de incapacitatea firavei structuri militare moldovenești de pacificare a zonei, punct în care interesele politice ale Basarabiei s-au întâlnit cu cele ale statului român; de altfel, un scenariu similar s-a aplicat și în cazul structurilor administrativ-politice din Transilvania, lupta împotriva bolșevismului *internaționalist* devenind obiectiv comun pentru toate provinciile românești.

Loialitatea îndoielnică a unora dintre soldații basarabeni și lipsa de combativitate din rândul trupei au ieșit la iveală cu ocazia sosirii în gara Chișinău a voluntarilor transilvăneni[18] ce veneau de la Kiev. Astfel, pe 6/19 ianuarie 1918, în timp ce regimentul bolșevizat „Zaamursk" inițiase atacul împotriva ardelenilor, mai mulți soldați din regimentul I moldovenesc s-au alăturat atacatorilor; în ziua de 8 ianuarie 1918, relatând unor colegi din

https://biblioteca-digitala.ro

Sfat evenimentele din gara Chișinău, Ion Inculeț a declarat următoarele: „Ce s-a întâmplat cu unitățile noastre militare? Soldații cumpărați cu vin și scrumbie au ieșit pe poziție cu armele și cu toată muniția, fără nicio comandă, (...) și s-au repezit ca niște smintiți spre platforma căii ferate. Ei au înaintat pe poziție fără comanda mea, ca o turmă de oi”[19]. Pentru a ilustra cât mai fidel anarhia ce pusese stăpânire pe tânăra Republică Moldovenească la începutul anului 1918, ar fi util să adăugăm mărturiei de mai sus următoarele detalii: relatarea președintelui Sfatului Țării a fost posibilă pentru că Ion Inculeț a reușit să se sustragă unei încercării de arestare din partea trupelor bolșevizate, după ce, tot în ziua de 6 ianuarie 1918, aceiași militari reușiseră să-l aresteze pe T. Cojocaru, primul director militar al Republicii Moldovenești. Transilvănenii care au scăpat măcelului au fost făcuți prizonieri, fiind supuși unui tratament umilitor. [20]

Agitația bolșevică din Basarabia era întreținută în special de așa-numitul „Front-Otdel” (Filiala Frontului), o organizație militară rusă înființată la Odesa în ziua de 21 decembrie 1917, un fel de secție a RUMCEROD[21]-ului, organism militar creat de Lenin cu scopul de a prelua puterea pe frontul din România. Pe 28 decembrie 1917, Filiala Frontului și-a stabilit cartierul general în orașul Chișinău, fapt ce va duce la o anumită consolidare a poziției Sovietelor din Basarabia și la deteriorarea puterii Sfatului Țării; trupele bolșevice au operat arestări în rândul ofițerilor străini aliați, au devastat sediul Comisiei interaliate însărcinată cu achiziționarea de grâu pentru front și au vandalizat satele românești, unele episoade fiind de un barbarism extrem: au avut loc crime, inventarul agricol a fost distrus, casele au fost incendiate, iar jaful a fost generalizat. Situația internă a atins punctul critic în zilele de 5 și 6 ianuarie 1918, atunci când, acuzând intrarea trupelor române în Basarabia, Filiala, Sovietul central și unele unități militare fidele puterii bolșevice au încercat să uzurpe puterea Sfatului și a Directorilor.

Prea puțin detaliată în istoriografia românească, perioada cuprinsă între 6 și 13 ianuarie 1918 a fost pentru Basarabia una în care haosul creat de partizanii bolșevismului a generat un vid de putere politică, instituții precum Sfatul Țării sau Consiliul Directorilor Generali intrând în incapacitate de funcționare din cauza arestărilor, a fricii induse, a panicii generalizate, dar și din cauza contestărilor ce au venit din partea unor comitete și organe ale puterii locale. Bunăoară, astfel de cereri au venit din partea organizatorilor celui de-al treilea Congres al țăranilor, iar deputatul K. Misirkov a dezvăluit faptul că Duma orașului Chișinău intenționa să convoace un congres al reprezentanților dumelor și zemstvelor „în vederea reconstrucției Sfatului Țării sau chiar pentru crearea unui nou organ al puterii în ținut”[22]. În fapt, așa cum ne indică datele din procesele-verbale ale ședințelor Sfatului Țării din 3, 8, 9, 10 și 13 ianuarie 1918, în această perioadă puterea politică pare să fi migrat spre „comitetele revoluționare” – Sovietul soldaților și muncitorilor din Chișinău, Sovietul țăranilor, Sovietul militarilor moldoveni, organele provizorii de stat ale Republicii Democratice Moldovenești fiind, practic, lipsite de putere reală. Mai mult decât atât, nume importante din elita politică a Basarabiei – Inculeț și Erhan, de pildă – au luat parte la ședințele acestor comitete, căutând prin atitudinea lor binevoitoare să câștige încrederea bolșevicilor și să evite dizolvarea Sfatului Țării. Printre concesiile făcute acestor comitete putem aminti aici telegrama de protest împotriva ofensivei trupelor române în Basarabia (6 ianuarie 1918, semnată de Inculeț și Erhan), dar și deciziile de demitere a unor membri din cadrul Consiliului Directorilor (Cristi, Pelivan și Codreanu), bănuiți de bolșevici că ar fi sprijinit intrarea diviziilor din România. La fel de adevărat este faptul că violențele au afectat și tabăra probolșevicilor din Basarabia, nivelul acestora mergând până la asasinarea unor deputați „roșii” din Sfatul Țării[23].

Decizia de intrare a diviziilor românești în Basarabia – fundamentală pentru pacificarea regiunii, pentru conservarea structurilor politice provizorii și pentru materializarea proiectului unionist – este insuficient clarificată în literatura de specialitate în privința cronologiei, a scopului, a modului de raportare a populației Basarabiei față de prezența militarilor români, dar și a relației cu actul din 27 martie 1918. Neîndoielnic, decizia a fost una de natură politică, sprijinită de elita administrației basarabene, de reprezentanții Aliaților în România, dar și de oficialii germani și austrieci[24], și a avut în spate o puternică motivație strategică – frontul gestionat de armata română era unul fără adâncime strategică, care să permită operaționalizarea unei eventuale retrageri. Fără a avea pretenția că vom reuși să limpezim aceste aspecte, atragem atenția asupra faptului că, pentru contextul geopolitic al acelor zile, acest gest politico-militar a fost unul deosebit de riscant: înaintarea era o veritabilă provocare la adresa Rusiei bolșevice, un fost aliat devenit peste noapte inamic.

Istoriografia rusă vehiculează informația potrivit căreia primele unități militare românești au fost trimise în Basarabia încă de la jumătatea lunii decembrie 1917, acestea având ca misiune exclusiv achiziționarea de alimente de la populație, paza depozitelor de muniții, hrană și furaje, dar și a circuitelor feroviare menite să satisfacă solicitările zilnice ale Armatei române; în pofida încercărilor bolșevicilor de a opune rezistență armată, evenimentul, afirmă filorușii, s-a soldat cu ocuparea mai multor sate din Basarabia și cu declanșarea unor proteste în mediul rural[25].

După acest episod și ca urmare a discuțiilor purtate la Iași de către o delegație a Sfatului Țării cu înalți reprezentanți ai statului român, pe 28 decembrie 1917, P. Erhan – președintele Consiliului Directorilor Generali – a supus votului necesitatea intrării trupelor române în Moldova pentru a curma anarhia generalizată, pentru protecția depozitelor alimentare și a căilor ferate, dar și pentru obținerea unui împrumut financiar extern. Propunerea a fost acceptată de Sfatul Țării cu o largă majoritate de voturi și s-a soldat cu ofensiva trupelor române în Basarabia și cu ocuparea Chișinăului (13 ianuarie 1918). Trebuie să precizăm aici faptul că, în luările lor de poziție, atât Erhan cât și I. Inculeț, au condiționat în repetate rânduri prezența trupelor române în Basarabia de subordonarea lor față de factorii regionali de putere, de menținerea nealterată a autonomiei Basarabiei, de neamestecul în treburile interne și de retragerea militară imediată la solicitarea Sfatului: „Este necesar să obținem de la Aliații noștri garanție deplină în scris că dacă ne vor apăra, atunci trupele trebuie să se afle la dispoziția directorului nostru militar și vor fi scoase de aici la prima noastră cerere, și să mai avem garanția că, indiferent de împrejurări, autonomia republicii noastre se va păstra și nimeni nu se va amesteca în viața noastră internă”[26] (I. Inculeț). Astfel de garanții vor fi livrate părții basarabene atât de ambasadorul Franței în România, contele de Saint Aulaire (5/18 ianuarie 1918), cât și de reprezentanții statului român, prin intermediul proclamației generalului Prezan, care preluase comanda armatei române, „Către poporul basarabean” (12/25 ianuarie 1918).

Pacificarea Basarabiei a fost realizată cu ajutorul a patru divizii

https://biblioteca-digitala.ro

– două de infanterie (11 și 13) și două de cavalerie (1 și 2) – aflate sub comanda generalului Ernest Broşteanu. Marele Cartier General al Armatei Române a transmis tuturor comandanţilor de trupe din RDM dispoziţii clare cu privire la neamestecul militarilor în treburile interne ale republicii; în acest sens, exemplele cel mai des invocate în literatura de specialitate sunt cele care ilustrează conservarea componenței organelor revoluționare publice – consiliile departamentale din mediul urban și rural – pe întreaga perioada a staţionării militarilor români. Totuși, există și unele contraexemple, cel mai cunoscut fiind cel oferit de prounionistul Daniel Ciugureanu, noul președinte al executivului basarabean – Consiliul Directorilor Generali – care-l va înlocui pe Erhan în această funcție începând cu 15 ianuarie 1918. La 24 ianuarie 1918, pentru apărarea Basarabiei s-a format corpul VI armată, format din 6 divizii – 1 și 2 cavalerie, 1 și 2 vânători, 11 și 13 infanterie – și regimentul 5 călărași. Trupele vor fi mutate în funcție de obiectivele strategice de moment și, uneori, completate – în Basarabia au mai fost aduse divizia 14 infanterie și divizia 8 din cadrul armatei a II-a, dislocată în regiunea Bacăului.

Această desfășurare de forțe în RDM ne poate indica faptul că guvernul român urmărea să-și afirme autoritatea în Basarabia complet și definitiv, fapt ce l-a determinat pe generalul Berthelot să facă următoarea analiză de situație: „Nu mai este vorba de o operațiune de poliție militară, ci de o influență politică a cărei vreme nu a sosit încă. Sigur că fondul populației este moldav și că locuitorii par a se orienta către România, dar a vrea să culegi para înainte de a fi coaptă, înseamnă să rişti să o mănânci stricată. (...) La adăpostul măsurilor de ordine și poliție, românii par să întreprindă o acțiune politică ce tinde spre anexare. Or, eu nu pot admite asta, cu atât mai mult cu cât își vor crea dificultăți pe viitor, care se vor adânci, în special în relația cu Rusia”[27]. Opinii profetice, din partea unui mare prieten al României.

Cât privește relația populației Basarabiei cu armata română, în mod firesc, părerile sunt împărțite. Tot ce s-a afirmat pe baza predispozițiilor antiromânești converge către ideea că basarabenii, indiferent de naționalitate, s-au opus prezenței românești în Basarabia, în vreme ce filoromânii au văzut la tot pasul efuziuni de jubilație patriotică. Ca de obicei, adevărul trebuie căutat „undeva la mijloc”, unanimitățile fiind excluse din această ecuație.

Dragoș Pătrașcu

Note:

[1] Finlanda – 6 decembrie 1917, Basarabia – 24 ianuarie 1918, Lituania – 16 februarie 1918, Estonia – 24 februarie 1918, Ucraina – 22 iunie 1918, Letonia – 18 noiembrie 1918.

[2] Cele mai importante documente emise de Sfatul Țării, care confirmă esența socialist-revoluționară a activității acestui for administrativ-politic, au fost cele adoptate în zilele de 2 decembrie 1917 (proclamarea autonomiei Republicii Democratice Moldovenești în cadrul Republicii Democratice Federative Ruse), 24 ianuarie 1918 (proclamarea independenței R.D.M.) și, nu în ultimul rând, 27 martie 1918 (proclamarea unirii condiționate a R.D.M. cu România).

[3] Charles Upson Clark, *Basarabia, Rusia și România la Marea Neagră*, în „Basarabia română. Antologie”, Ediție îngrijită, note și comentarii de Florin Rotaru, București, Editura Semne, 1996, p. 121.

[4] *Ibidem*, p. 123; Ion Țurcan, *Sfatul Țării (1917-1918)*, Chișinău, Editura ARC, 2018, p. 48.

[5] Declarația din 2 decembrie 1917 conține zece propuneri (articole).

[6] Charles Upson Clark, *Op. cit.*, p. 124.

[7] Republica Federativă Democratică Rusă a fost menționată și în documentele emise de forurile politice provizorii din Ucraina și republicile similare de pe Don, existând chiar propunerea unei întruniri federative la Kiev pentru întocmirea și aprobarea unei constituții federale.

[8] Executivul era condus de Pantelimon Erhan și avea opt ministere: Afaceri Interne (Vladimir Cristi), Afaceri Externe (Ion Pelivan), Finanțe (Teofil Ioncu), Instrucțiunea Publică (Ștefan Ciobanu), Poșta și Comunicații (Nicolae Bosie-Codreanu), Războiul și Marina (Teodosie Cojocaru), Justiția și Cultele (Mihail Savenco), Industria și Comerțul (Veniamin Grinfeld).

[9] Petre Otu, *România în Primul Război Mondial. Marea Unire – 1918*, vol. IV, București, Editura Litera, 2017, p. 38.

[10] Cel mai cunoscut episod este cel de la Arsenalul din Kiev.

[11] Beneficiind de un consistent ajutor militar din partea Puterilor Centrale (circa 450.000 de soldați), după numai o săptămână de la semnarea tratatului, Ucraina era „pacificată” (de fapt, ocupată), iar Rada Centrală a putut să-și reia activitatea la Kiev.

[12] În legătură cu teritoriile cedate, tratatul stipula că „Germania și Austro-Ungaria vor hotărâ soarta lor viitoare de comun acord cu populația locală”. Se intenționa, de fapt, să fie impuși candidați germani pe tronurile Finlandei, Letoniei și Lituaniei.

[13] Manuel Stănescu, *Preliminariile păcii de la Buftea-București. Armistițiul de la Focșani*, în „Historia”, An XVIII, nr. 196 (mai 2018), p. 12.

[14] Ștefan Pascu, Ilie Ceaușescu (coord.), *Istoria militară a poporului roman, vol. V*, București, Editura Militară, 1988, p. 668.

[15] Aflat sub conducerea lui Simion G. Roșal (unul dintre participanții la Puciul de la Petrograd), comandoul bolșevic de la Socola (circa 80 de

https://biblioteca-digitala.ro

persoane) plănuia să răstoarne ordinea constituțională din România prin asasinarea regelui Ferdinand I și arestarea membrilor guvernului. Comandantul Armatelor ruse din România (generalul Dmitri Șcerbacev) a refuzat să de-a curs acestui plan și, în cadrul unei întâlniri cu emisarii bolșevici, a ordonat gărzii ucrainene să-i aresteze pe complotiști (seara de 8/9 decembrie 1917); totodată, Șcerbacev a solicitat sprijinul generalilor români pentru anihilarea comandamentului bolșevic de la Socola. A doua zi, o unitate militară formată din soldați ucraineni, împreună cu trupe militare române, au procedat la arestarea bolșevicilor ruși și la expulzarea lor peste Prut.

[16] Incidente similare s-au petrecut în localitățile Roman, Pașcani, Fălticeni, Dorohoi ș.a.

[17] Abandonând dispozitivul de luptă împotriva trupelor germane, Armata a 6-a rusă din zona Tecuci-Galaţi a aderat complet la revoluţia bolşevică, iar Diviziile 9 şi 10, din renumitul Corp 4 Siberian, divizioane complete de artilerie (80 tunuri) şi o vedetă torpiloare cu un tun de 150 mm, venită de la Reni în zona Galaţi, au încercat, în zilele de 7/20- 8/21 ianuarie 1918, să ocupe oraşul Galaţi. Aflate sub comanda lui Constantin Niculescu-Rizea (director al Arsenalului Marinei Fluviale), unităţile militare române erau compuse din fracţiuni ale Diviziei a 4-a, patru vedete militare, un torpilor şi o şalupă sosite la gura de vărsare a Siretului în Dunăre. Comandorul Rizea a ordonat amplasarea pe dealul Ţiglina a opt tunuri, demontate de pe cuirasatul „Elisabeta", puse sub conducerea comandorului Nicolae Puricescu. Atacurile combinate ale artileriei, marinei militare, infanteriei (atacuri la baionetă) şi a celor trei avioane româneşti de bombardament sosite în ajutor, vor duce la capitularea trupelor ruse în dimineaţa zilei de 9/22 ianuarie 1918. În pofida inferiorităţii numerice, cei aproximativ 500 de militari români au reușit să apere oraşul Galaţi, iar pentru cinstirea memoriei lor, municipalitatea Galaţi a comandat ridicarea unui monument, cunoscut sub numele „Apărătorii oraşului Galaţi 7-9 ianuarie 1918"; inaugurată în anul 1925, lucrarea a fost executată de sculptorul gălăţean Ioannis N. Renieris. Deoarece în anul 1963 monumentul a fost distrus pentru diferite lucrări edilitare *tovărășești*, Consiliul Judeţean Galaţi a finanţat, în anul 2017, proiectele de refacere a monumentului, iar Clubul Rotary „Dunărea de Jos" Galaţi a finanţat proiectul de batere a unei medalii jubiliare „Apărătorilor Oraşului Galaţi 1918-2018".

[18] Este vorba despre un număr de aproximativ 850 de voluntari români care au fost dezarmați și arestați de militarii bolșevici, aceștia din urmă lansând zvonul că transilvănenii au sosit în Chișinău cu scopul de a lupta împotriva puterii Sovietelor; în realitate, militarii români urmau să se îndrepte spre Iași, pentru a se integra trupelor din România.

[19] *Sfatul Țării. Documente – Procesele-verbale ale ședințelor în plen*, ediție îngrijită de Ion Țurcanu, vol. I, Chișinău, Editura Știința, 2016, p. 47.

[20] Ştefan Ciobanu, *Basarabia, populaţia, istoria, cultura*, Ediţie îngrijită de Cornel Scafeş, Chişinău, Editura Ştiinţa, 1992, p. 107.

[21] RUMCEROD – acronimul rusesc al Comitetului Sovietelor de deputați ai soldaților, muncitorilor și țăranilor de pe Frontul Român, ai Flotei Mării Negre și Regiunii Odesa; adevăratul animator politic și organizator al acestei asociații a fost Christian Rakovski, cel care s-a aflat la conducerea Republicii Sovietice din Ucraina (în timpul conflictului civil împotriva gărzilor albe), cel care a ajuns să dețină funcția de însărcinat cu afaceri al URSS la Londra, de ambasador al URSS la Paris (1924-1927, după ce a reușit, prin tratative diplomatice, să obțină recunoașterea URSS din partea Franței), cel care va cădea victimă „Marii Epurări" staliniste, fiind arestat în ianuarie 1937 și executat în septembrie 1941, din ordinul direct al lui Beria.

[22] *Sfatul Țării. Documente – Procesele-verbale ale ședințelor în plen*, ediție îngrijită de Ion Țurcanu, vol. I, Chișinău, Editura Știința, 2016, p. 49.

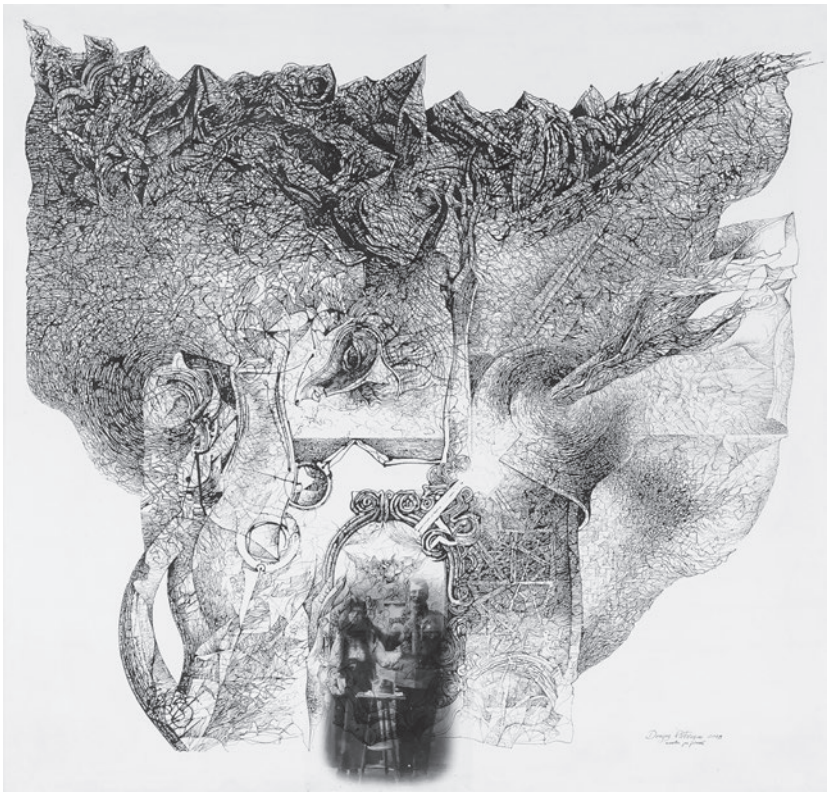
[23] În intervalul ianuarie-martie 1918, un număr de șapte deputați care s-au opus unirii Basarabiei cu România au fost executați la ordinele comandamentului militar român – V. Rudiev, F. Kataros, D. Prahnitski, J. Panțîr, N. Kovsan și P. Ciumacenko. Nadejda Grinfeld, una dintre cele două femei deputat din Sfatul Țării, a fost împușcată de jandarmii români în timp ce încerca să traverseze Nistrul; după acest eveniment, mai mulți deputați filoruși au fugit din Basarabia.

[24] Numeroase surse diplomatice indică faptul că, încă din perioada neutralității (1914-1916), Germania a promis României sprijin în ceea ce privește „recuperarea" Basarabiei, în încercarea de a atrage țara noastră de partea Centralilor; pe de altă parte, Al. Marghiloman confirmă faptul că, la jumătatea lunii decembrie 1917, atât mareșalul Mackensen cât și ministrul austriac de externe, O. Czernin, au dat asigurări României cu privire la susținerea eventualei politici de extindere a teritoriului la est de Prut. În schimb, România trebuia să cedeze Bulgariei regiunea Dobrogea.

[25] N. V. Ilievski, *Marea revoluție rusă și unele aspecte ale problemei Basarabiei în relațiile dintre Rusia sovietică și România*, în volumul „Rusia – 1917. Din primăvară până în toamnă. Centenarul Revoluției Ruse" (referatele Simpozionului științific internațional), București, 2017, p. 22.

[26] Ion Țurcan, *Sfatul Țării (1917-1918)*, Chișinău, Editura ARC, 2018, p. 143.

[27] Henri Berthelot, *Memorii și corespondență (1916-1919)*, București, Editura Militară, 2012, p. 309.



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Iorga sub povara vremurilor sale

Gheorghe Cliveti

Gheorghe Cliveti

Din *Istoria Românilor*, de Nicolae Iorga, titlul fiecărui volum dintre cele zece, primul în două tomuri, ale împlinirii ei[1] apare ca înscris pe frontispiciu monumental. Cum la fel apar și nu puține titluri de capitole din cuprinsul acelor volume. Sub fiecare titlu, dintre cele mai ales de capitole, primele fraze, în ton când de adagiu, când de preludiu, au darul de a capta atenția cititorului asupra a ceea ce curgerea pe mai departe a textului îi va da spre cunoaștere. Frazele cam lungi, adeseori, ale acelei curgeri presupun, pentru nuanțata lor înțelegere și precum cele ale latinei clasice și ale germanicului *Fachtext*, desfaceri în propoziții, chiar în expresii orientate verbial. Atare desfaceri se impun cu atât mai mult cu cât lungile fraze se prezintă, aproape fiecare, ca torent evenimențial, onomastic și toponimic, de noțiuni sau idei, nu întotdeauna, acestea din urmă, logic ori „sistemic" înlănțuite. Nimic însă din felul de „frazare" nu prejudiciază cursivității textului. În monumentalitatea ei, sinteza de referință specială, aici, suscită, ca mai bună ori mai convingătoare, perceperea ei integrală, adeseori după repere furnizate, cum însuși Iorga semnalează, de ansamblul uriaș al operei sale istoriografice („*...studii sprijinite pe izvoarele scoase la lumină s-au ținut în cadrul istoriei universale* și «...» *astfel istoria românilor capătă o nouă viață, «ca desprinsă de»> numai probleme de istorie locală*")[2]. „Organică", precum însăși devenirea obiectivului ei („*... organică..., mai presus de veacuri și milenii*")[3], sinteza iorghiană de *Istoria Românilo*r, în cele zece volume, nu s-a putut preta periodizării ori etapizării ei („*... procesul de dezvoltare «organică», înaintea căruia cad periodizările stricte între vremuri și în subîmpărțiri, apare cu mult mai limpede*")[4]. Fără a mai relua comentarii[5] asupra considerării de Iorga a „chinuitoarelor împărțiri" sau „periodizări" ale istoriei românilor, puse de savant, chiar și pentru istoria universală, sub semnul „zădărniciei"[6], rămâne de urmat necesitatea de a se admite preemțiunea lecturii întregului marii sale sinteze naționale, spre a fi convingătoare relevarea înțelesurilor „trecerii prin «totuși» schimbătoare vremi" a vieții „organice" a unui popor întruchipant de „romanitate orientală".

Din necesare căutări de repere semnificative pentru cursuri universitare și teme de cercetare, am parcurs destul de frecvent volumele VIII (*Revoluționarii*), IX (*Unificatorii*) și X (*Întregitorii*) ale sintezei iorghiene, după cât și cum acoperă ele istoriografic secolul al XIX-lea[7]. Am putut constata că textul acelor volume, ca parte a unei uriașe opere de istoric, respiră intens pledoaria pentru o anumită înțelegere, umană [8] și prin definiție integratoare, a istoriei. Un loc aparte în chiar efortul de sinteză de *Istoria Românilor* l-a ocupat angajarea „frenetică" a savantului ei autor, nu arareori pe ton de „mare pontif", „polihistor"[9], dar și cu accente polemice, întru cultivarea „concepției istorice clasice", implicantă de o anumită viziune ori perspectivă asupra „timpurilor moderne", duse, acestea, înspre ceea ce același autor considera a-i fi „contemporaneitate". Concepția după care *erudiția*, redusă la ea însăși, „nu e încă istorie, fiindcă istoria e un curs «...», un val ce trece și ce atinge el interesează"[10], a tot contrapus-o „criticilor" aduse scrierilor sale marcate, după Eugen Lovinescu, de „tradiționalism", ca forță reacționară"[11], sau, conform „tinerilor hipercritici" de la „Revista istorică română", de „unele erori de informație sau de interpretare"[12]. Dincolo de „critici" sau de „noi provocări metodologice", Iorga și-a tot afirmat, „savantic-autoritar", înțelesurile sale despre „timpurile istorice" străbătute „organic" de poporul român.

În privința „timpurilor moderne și contemporane", ca și în cea a „timpurilor antice și medievale", Iorga și-a apropiat, mai mult decât oricare alt istoric român, meritul de a fi realizat strânsa concordanță între ceea ce au putut ele semnifica pentru „sinteza națională" și pentru „sinteza universală". Una din marile sale cărți, *Locul românilor în istoria universală*, a dat o expresie deplin convingătoare respectivei concordanțe („*Nu este vorba aici de a rescrie istoria românilor înșiși, ci de a-i așeza într-un fel cât mai exact în cadrul vieții de obște a lumii și, mai cu seamă, de a arăta momentul și țelul în care au înrâurit și ei acest întreg*")[13]. În a sa „sinteză națională" nu și-au putut afla justificarea „tranzițiile de la o epocă istorică la alta", nici măcar „de la epoca medievală la cea modernă", cum și-au aflat-o fie la „specialiștii" încercați de „superstiția" recuperării de procesul construcției național-statale și al fundamentării „noii societăți" a „uriașului decalaj față de Occident", fie, mai ales, la autorii de manuale, tratate și compendii orientate, după 1945, de clișeul

https://biblioteca-digitala.ro

marxist al „succesiunii formaţiunilor social-economice", numite şi „moduri de producţie", fie la chiar „modernişti" de dată relativ recentă, înclinaţi spre a substitui „premiselor, începuturilor şi dezvoltării capitalismului", într-o viziune tot „structuralistă", „fazele modernizării". Nu a fost pură întâmplare, de aceea, ca, prin discrepanţă cu sintezele lui A. D. Xenopol şi Nicolae Iorga, începuturile „timpurilor moderne" să fie „aduse" de „sintezele marxist-structuraliste", spre mijlocul secolului al XVIII-lea, chiar spre prima parte a secolului al XIX-lea, cu presupunerea unei foarte întinse „perioade de tranziţie", demarate prin secolele XVI-XVII, „de la medieval la modern". La nivelul *Istoriei Românilor*, marea sinteză a lui Iorga, „timpurile moderne" au fost acoperite de volumele *Monarhii, Reformatorii* şi *Revoluţionarii*, de acesta din urmă doar parţial, pentru ca tot el, împreună cu volumele *Unificatorii* şi *Întregitorii*, să privească, cam de pe la 1780-1790, mai intens de pe la 1866, „timpurile mai noi" / „contemporane". Dacă Xenopol situase începuturile „epocii contemporane" la 1821-1822, în contul Revoluţiei lui Tudor şi al restaurării domniilor pământene, Iorga le-a „văzut" cumva mai elastic, prin racordarea lor la ceea ce a fost provocat, pe plan „universal", de Revoluţiile americană şi franceză. Lectura nuanţată a volumelor din *Istoria Românilor* relative la „timpurile moderne şi contemporane" se cuvine, prin urmare, întreprinsă nu doar „în cheia" culminării unui efort de realizare a unei anumite părţi a „sintezei naţionale", ci şi prin raportare la scrierile de istorie universală ale aceluiaşi autor.

Prioritatea evidenţierii „sensului general al vieţii omeneşti" a presupus, la Iorga, „tratarea" cu o oarecare lejeritate a „trimiterilor" la surse documentare, dintre care multe i-au şi datorat editarea, ca şi a referinţelor la scrierile „altor istorici". El a şi persiflat, nu arareori, perseverenţa în sine asupra unor strânse ori rigide atestări documentare ale datelor şi întâmplărilor trecutului, ca pe o captivitate a mediocrităţii. Notelor infrapaginale la textul său le-a imprimat un caracter mai curând orientativ decât de „inventar" exact de surse documentare şi de referinţe istoriografice. Pentru elaborarea „sintezei naţionale", a contat, cu prevalenţă, evidenţierea „trăsăturilor" ori „înţelesurilor timpurilor" cărora oamenii, prin gesturile şi cuvintelor lor, le-au dat „viaţă". Tonul întregului discurs a putut fi revelator asupra interacţiunii „subiectivităţii" autorului cu adevărul „obiectiv" despre „cele trecute", în note de ceea ce mai nou a prins a se numi *ego-istorie*[15]. Asemenea note au reverberat, la întinderea mai ales a volumului *Întregitorii*, de „amintiri" şi „trăiri" filtrate de *O viaţă de om, aşa cum a fost*. Fiindcă, de reţinut, cele cuprinse de volumele VIII, IX şi X ale „marii sinteze naţionale" au fost asimilate, din perspectivă iorghiană, *temelor de istorie contemporană* (de la Luminile secolului XVIII şi Revoluţie la „mirajul libertăţii şi egalităţii sociale", la patosul afirmării naţiunilor şi „excesele noului imperialism"), ca prelungiri directe, dar şi ca „umbriri" ale *temelor de istorie propriu-zis modernă* (de la Renaştere, Umanism şi Reformă la centralizarea, „mărirea" statelor şi absolutismul monarhic, cu iniţierea reformelor societăţii de „despoţi luminaţi")[16].

În spiritul „sintezei istorice", *temele mari*, implicit cele ţinând de „timpurile contemporane", nu au fost concepute de Iorga ca „nişte cadre fixe de interpretare a întâmplărilor şi împrejurărilor acestora". Până la „momentul marii sinteze naţionale", temele de istorie contemporană au glisat semantic, pe măsura extraordinarului desfăşurător de experienţe intelectuale, politice, „de viaţă" în definitiv, ale *omului şi savantului Iorga*. În sintezele, cursurile universitare şi manualele de „istorie generală" produse sub impresia „studiilor de tinereţe", a învăţămintelor Marelui Război validante ale „construcţiilor naţionale", interpretările asupra Luminilor, Revoluţiei şi „experimentelor sociale" au fost, de regulă, „pozitive", „la unison" cu cele date de istoricii occidentali, cu deosebire de cei francezi, „ai vremii"[17]. Spre anii '30 şi mai ales pe timpul acestora, abordarea aceloraşi teme s-a pătruns de un vehement spirit critic asupra „valorilor" Revoluţiei, Statului, Sistemului politic „de noutate", fenomene ce ar fi deviat, sub „prea puţin controlate impulsuri", de la Buna Tradiţie[18]. De la înălţimea „unui nou şi ardent ideal naţional", confirmat de „solidaritatea morală, de viaţă culturală şi de credinţă", aşezat pe „suportul organic al neamului", Revoluţiile erau văzute ca „ocazii de excese", „lucrând" Naţiunile în sensul unor „acte pronunţat politice" şi „consacrând" State şi Regimuri „abstracte", „forme depărtate de realităţi". Sub impactul „exceselor", unele „forme istorice", precum Religia, Şcoala, Monarhia, „se duceau", pe când „altele", ţinând de „organizare politică", până la Dictaturi, insuflate de un „nou păgânism", de cultul valorilor materiale şi al forţei, „veneau"[19]. „Pornirile scelarate", ce avansau în prim-planul „vieţii societăţii", erodând „valorile tradiţionale", susţinute de Morală, Religie, Muncă, pe fundalul „solidarităţii naţionale", confirmau „bilanţul" negativ al „timpurilor mai noi" şi „starea de criză profundă". Naţionalismul, considerat de Iorga, până spre 1930, ca măsură sau cale a „noii solidarităţi româneşti", i se ivea,

Nicolae Iorga

https://biblioteca-digitala.ro

tot mai clar după anul menționat, serios animat de „excese" mergând până la regimuri dictatoriale și crime. Ieșirea din „gravul impas" presupunea, la nivel intelectual sau educațional, *o altă istorie contemporană*, menită să ilustreze *dimensiunea ei umană*, tot mai intens invocată de Savant până la sfârșitul său tragic (*„Istoria contemporană adevărată trebuie să însemne formarea omului modern, căutarea pretutindeni a elementelor din care s-a alcătuit el: straturi mai vechi, aporturi mai nouă cu împrejurările în care s-a făcut legătura, contopirea. Atenția va trebui să treacă de la o țară la alta, în măsura în care ele, pe rând, sunt acelea care sporesc capitalul uman, care adaugă la zestrea de milenii a omenirii"*)[20]. La „momentul marii sinteze naționale", el se arăta profund revoltat față de „relele timpurilor mai noi", încât „părea să țină deasupra capului tablele legii, pregătit să anunțe în orice clipă urgia ce va să vină asupra neamului său..."[21].

De reținut că față de „valorile lumii moderne de la începuturile ei" și față de „evoluția lor firească înainte de Revoluția Franceză", Iorga și-a menținut un ton moderat de critică. Pentru „timpurile moderne târzii", ținând de secolul XIX, premergătoare Marelui Război și asimilabile de el, ca și de mai toți „principalii istorici români interbelici"[22], „timpurilor contemporane", „relele" s-ar fi acumulat într-un ritm crescend, concordant raționalismului abstract, determinismului materialist, „sociologizării înțelegerii vieții"[23] și mai ales politicianismului deșănțat. Nu întâmplător, cu referire specială la istoria românilor, *teme* precum Revoluția, Constituția, Reformele instituționale, Sistemul politic, din care și-au tras seva identitară partidele, îndeosebi cel liberal, le-a supus unor amendamente adeseori severe. Între *îndreptările noi*, enunțate la 1940, pe care să le suporte *concepția epocii contemporane*, avea „să strecoare" și tonul persiflator, cu utilizare de ghilimele, asupra momentului 1848, atât pentru istoria francezilor, cât și pentru cea a românilor[24]. Un ton exersat, în cazul românesc, cu ceva timp înainte, și din unghiul *luptei literare* a „pontifului", acesta restrângând „meritul pașoptiștilor munteni" la faptul de a se fi întors „de la Paris, vorbind franțuzește perfect, scriind franțuzește perfect, știind toate stradele mari și mici și toate răspântiile Parisului, cunoscând toate instituțiile ca și toate încurcăturile vieții pariziene din acele timpuri. S-au întors mândri, disprețuind pe părinții lor, disprețuind pe bunicii lor, disprețuind pe strămoșii lor, disprețuind țărănimea barbară a acestui pământ românesc... Au venit în această țară cu gândul să ridice steagul tricolor, care, în astfel de împrejurări, nu putea fi decât o zdreanță și au ridicat zdreanța lor, au adunat împrejurul ei lumea strigând trei cuvinte străine, pe care nu le înțelegea: libertate, egalitate, fraternitate..." și nu „vechi cuvinte românești: omenie și dreptate"[25]. Și tot cu utilizări de ghilimele, în ton de critică vehementă, s-a pronunțat și asupra Constituției României, pe care politicieni ori intelectuali de orientare liberală „s-au obișnuit" să o vadă adoptată la 1866 și adaptată „timpurilor mai noi" la 1923, fără a-i recunoaște, și el, chiar de pe poziția de autor de „sinteză națională", „temeiurile de modernă necesitate", adevăratele ei începuturi venind „iorghian" dinspre „organizări de stat" validate de „conștiința populară de la 1300"[26].

În tonul criticii asupra „valorilor" ori „formelor lumii moderne târzii" au reverberat cu intensitate preocupările marelui istoric de a impune „o direcție salvatoare" la nivelul politicii. Considerând că și pentru români „relele timpurilor mai noi" ar fi decurs din faptul de „a se fi trecut" prea repede și prea ușor „de pe planul vechilor tradiții cu origini milenare spre regimul de idei"[27], el s-a văzut „chemat" să confere autoritate „adevăratei doctrine naționaliste", al cărei inițiator, „în expresie moldovenească", ar fi fost, la 1840, Mihail Kogălniceanu[28]. În numele unei atare „doctrine", s-a lansat în critici severe, pe alocuri nedrepte, asupra practicilor partidelor ce s-au perindat la guvernarea României înainte de Războiul Întregirii, fiindcă n-ar fi fost cum a se spera și realiza ceva măreț „cu felinarul chior și fumegător al formulei liberale ori cu iasca seacă a datinei conservatoare"[29]. A înțeles să pună mai ales în seama liberalismului „de expresie muntenească" tarele de care-i păreau pătrunse „formele vieții noi românești". Revendicată de liberali între marile lor înfăptuiri istorice, Revoluția de la 1848 din Principate nu i-a putut apărea, nici în cuprinsul volumului *Unificatorii* al „marii sinteze", decât ca *încercare revoluționară*, „merituoasă" mai ales prin latura ei agitatorică și nu prin cea politico-programatică, *încercare* departe de semnificația *de adevărată revoluție românească*, ilustrată doar de „frații de peste munți". În fond, pe întreg desfășurătorul tematic al volumului amintit, nu anului *1848*, ci anului *1840* i-a fost rezervată semnificația de moment de referință pentru *spiritul nou* la nivelul mai

Nicolae Iorga

ales al culturii românești. Din „preferință" pentru anul *1840* a rezultat și comentariul cumva candid asupra *spiritului nou politic în luptă cu protectoratul rusesc*, ca și asupra *spiritului vremii în literatura nouă*. Tema „politicii militante" apare, la întinderea primei *cărți* (*Pregătirea Unirii Principatelor*) a volumului, ca strâns „împletită" cu cea a literaturii. Mai încărcată de „învălmășeli politice interne și europene", laconic comentate, se prezintă cartea a II-a (*Unirea*). Tema direcțională a acestei din urmă cărți n-a putut fi alta decât aceea a „izbânzii românești", de la *propaganda prin emigranți și aducerea problemei românești înaintea Europei* la *alegerea* domnitorului Cuza și *recunoașterea Unirii*, „izbândă" cumva umbrită, în aprecierile *omului* Iorga, de evenimentele de la 11/23 februarie 1866.

Relevarea cursului ascendent al înfăptuirilor naționale pe „axul" Unirii, străbătător și al volumul X (*Întregitorii*) al „marii sinteze", nu a presupus neapărat o revizuire a criticii asupra „tarelor modernității târzii", „contemporaneizate" iorghian. La momentul chiar al scrierii celor două volume, autorul era încă mult încercat de tensiunile dezbaterilor, în care s-a implicat serios el însuși, pe tema „binomică" *tradiție și modernitate*[30]. În cuprinsul acelor dezbateri „timpurile contemporane" au continuat să le implice pe cele „moderne târzii".

https://biblioteca-digitala.ro

S-au făcut însă simțite și insistențele venite dinspre unii istorici atașați „rosturilor" periodizărilor riguroase de a se ține seama de „mai noua epocă" (contemporană!), ca fiind a *României Întregite* și premearsă de „epoca modernă" (a construcției național-statale). Răspunsul lui Iorga s-a regăsit din plin și prin modul în care a legat tematic, pe „axul" înfăptuirii și consolidării unității naționale, volumele IX și X ale „marii sale sinteze". Conținutul celor două volume s-a prezentat ca un „expozeu" foarte concentrat de date și interpretări pe care marele cărturar a avut timpul și locul să le aprofundeze în numeroasele scrieri, între care și „sintezele" ce le-a consacrat diferitelor „ramuri ale vieții românimii", de la comerț, industrie și armată la învățământ, biserică, artă și literatură[31]. Lectura unor atare „sinteze" n-ar face decât să permită, în ultimă instanță, înțelegerea nuanțată a *momentului Iorga* pentru *sinteza istorică românească*.

Nicolae Iorga

Note:

[1] N. Iorga, *Istoria Românilor*, vol. I1 (*Strămoșii înainte de romani*), I2 (*Sigiliul Romei*), II (*Oamenii pământului. Până la anul 1000*), III (*Ctitorii*), IV (*Cavalerii*), V (*Vitejii*), VI (*Monarhii*), VII (*Reformatorii*), VIII (*Revoluționarii*), IX (*Unificatorii*), X (*Întregitorii*), București, 1936-1939; v. și în franceză, cu același număr de volume, idem, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, București, 1937-1945; v. și ediția a doua a marii sinteze iorghiene de Istoria Românilor, în 10 volume, primul și ultimul în câte două tomuri, coordonatori Gheorghe Buzatu și Victor Spinei, București, 1988-2011.

[2] *Idem*, *Prefață*, la *Istoria Românilor*, ediția a doua, vol. I1, p. 67.

[3] *Idem*, *Istoria Românilor*, ed. cit., vol. I1, p. 76.

[4] *Idem*, *Prefață*, la *op. cit*., vol. I1, p. 67.

[5] Gheorghe Cliveti, *România modernă – un concept istoriografic*, în „Anuarul Institutului de Istorie «A. D. Xenopol»", XLIII-XLIV, 2006-2007, Iași, p. 655 și urm.; v. și idem, *„Timpuri moderne..., timpuri contemporane"*. Câteva note pe marginea volumului IX (*Unificatorii*) al *Istoriei Românilor* de Nicolae Iorga, în vol. *Toți în unu. Unirea Principatelor la 150 de ani*, coord. Dumitru Ivănescu și Dumitru Vitcu, Iași, 2009, p. 132-134.

[6] N. Iorga, *Împărțirile istoriei românilor*, în idem, *Sfaturi pe întuneric*, București, 1931, p. 388-394 (ediția a II-a, București, 2019, p. 260-264); idem, *Zădărnicia împărțirilor obișnuite ale istoriei universale*, în idem, *Generalități cu privire la studiul istoriei*, ediție de Andrei Pippidi, Iași, 1999, p. 192 și urm.

[7] Gheorghe Cliveti, *„Timpuri moderne..., timpuri contemporane"...*, în vol. cit., p. 131-142.

[8] Pompiliu Teodor, *Evoluția gândirii istorice românești*, Cluj, 1979, p. 359-366; Al. Zub, *De la istoria critică la criticism. Istoriografia română la finele secolului XIX și începutul secolului XX*, București, 1985, p. 162 și urm.

[9] Al. Zub, op. cit., p. 259.

[10] N. Iorga, Spiritul istoric, în idem, Generalități cu privire la studiul istoriei, ed. cit., p. 162 și urm.

[11] Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ediție de Z. Ornea, București, 1997, p. 206 și urm.

[12] Al. Zub, *op. cit*., p. 257-265, 267.

[13] N. Iorga, *Locul românilor în istoria universală*, ed. Radu Constantinescu, București, 1985, p. 7 (*Prefață*).

[14] A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană*, vol. I-VI, Iași, 1886-1893 (v. și alte ediții, ultima, în curs, coordonată de Al. Zub).

[15] Al. Zub, *Discurs istoric și ego-istorie*, în Academia Română, *Discursuri de recepție*, București, 2006, p. 5-24.

[16] N. Iorga, *Istoria modernă* (După note luate de la curs cu autorizațiunea domnului profesor de Hortensia Schachmanu), București, 1905, 1922; apud Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga*. Biobibliografie, București, 1976, p. 178.

[17] N. Iorga, *Istoria lumei în vremurile mai nouă, de la Ludovic al XIV-lea până astăzi* (povestită școlarilor din clasa a III-a a școlilor secundare), București, 1907; v. și ediția a patra, „cu deosebire pentru clasa a VI-a", București, 1919.

[18] Idem, *Evoluția ideii de libertate* (Lecții ținute la Universitatea din București), București, 1928; idem, *O altă istorie contemporană* (Rezumat de lecții făcute la Academia de Înalte Studii Comerciale și Industriale), București, 1933; idem, *Originea formelor vieții contemporane* (Lecții făcute la Academia de Înalte Studii Comerciale și Industriale), București, 1934.

[19] Idem, Idei asupra problemelor actuale, I. Forme cari se duc și realități cari vin; II. Vechea și noua Europă, București, 1934.

[20] Idem, *O altă istorie contemporană...*; *apud* Barbu Theodorescu, *op. cit.*, p. 177 și urm.

[21] Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, 2008, p. 60.

[22] Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică*, Iași, 1989, *passim*.

[23] N. Iorga acuza repercusiunile serioase avute asupra „scrierii istoriei" de „dezvoltarea foarte mare a științelor naturale, care înfățișau lucrurile într-un nex complex, alcătuind un sistem cauzal terminat", de „dorința filosofilor... de a găsi la capătul tuturor lucrurilor un Dumnezeu" și mai ales de sociologie, „știința nouă", al cărei „creator", Auguste Comte, ar fi apreciat „studiile istorice... numai ca schele pentru ridicarea edificiului sociologic"; N. Iorga, *Istorie și sociologie*, 1903, în idem, *Generalități cu privire la studiul istoriei*, ed. Andrei Pippidi, p. 90 și urm.

[24] Idem, *Îndreptări noi în concepția epocei contemporane* (Lecții la Academia de Comerț. După note stenografice), București, 1940.

[25] Idem, *O luptă literară*, vol. II, Vălenii de Munte, 1916, p. 301.

[26] Idem, *Istoricul constituției românești*, în *Noua constituție a României – 23 de prelegeri organizate de Institutul Social Român*, București, f.a., p. 11.

[27] Idem, *Istoria Românilor*, vol. VII. *Reformatorii*, București, 1938, p. 5.

[28] Idem, *Doctrina naționalistă*, în *Doctrinele partidelor politice* (publicate sub egida Institutului Social Român), București, 1923, p. 37.

[29] Idem, *La mormântul lui Mihail Kogălniceanu*, în idem, *Oameni cari au fost*, ed. V. Râpeanu și S. Râpeanu, vol. I, București, 1994, p. 206.

[30] Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică...*, p. 212-236 și urm.

[31] Barbu Theodorescu, *op. cit., passim*.

https://biblioteca-digitala.ro

Nicolae Iorga - „Fratele păgân" al românității

Mircea Coloșenco

Mircea Coloșenco

La Teatrul Naţional din Bucureşti, în seara de vineri 19 aprilie 1929, totul era pregătit pentru prezentarea unui spectacol fastuos: drama *Fratele păgân* a distinsului savant şi om polivalent cultural Nicolae Iorga, în regia nu mai puţin cunoscutului om de teatru Constantin Nottara şi într-o distribuţie de zile mari, în frunte cu actorii Bulfinski şi Calboreanu.

Ziarul „Ordinea" (II, nr. 107, 1929) nu pierde ocazia şi prezintă viitoarea premieră în chiar numărul de dimineaţă, cu portretele celor doi protagonişti: autorul, Nicolae Iorga (la a zecea piesă pusă în scenă) şi regizorul, C. Nottara, ca în numărul de seară al zilei următoare (II, nr. 108, 1929), să reproducă, înglobând portretele actorilor menţionaţi, o cronică dramatică entuziastă, ambele înscrisuri fiind anonime, ascunzând pe cel ce le scrisese, respectiv pe Directorul-Proprietar al publicației – Mihail Burileanu (1888-1930), tatăl avocatei Rodica Burileanu, viitoarea soţie (din 1936) a nu mai puţin viitor celebru scriitor bilingv român-francez şi dramaturg – Eugen Ionescu.

Reproducem, în continuare, cele două texte citate, cu precizarea că, peste ani, Nicolae Iorga va împărtăşi în alt mod finalul vieţii sale, la 27 noiembrie 1940, asemănător întrucâtva cu cel al eroului dramei în discuţie, unul fiind înlăturat din viaţa civilă a societăţii române prin călugărire, celălalt, autorul, fiind ucis şi mutilat (ca o presimţire!).

I. „Fratele păgân" la Teatrul Naţional.

Astă seară Teatrul Naţional reprezintă pentru prima oară noua piesă a dlui N. Iorga „Fratele păgân".

Marele nostru învăţat, quintezenţa inteligenţii şi capacităţii rasei noastre, ne dă şi de astă dată dovada puterii lui de muncă în toate domeniile de cultură.

Lucrările sale dramatice, departe de causeriile teatrale ce gâdilă cuconetul nostru, totdeauna deasupra motivelor mărunte de intrigă şi amor, tind, pe lângă opera de propagandă cu adevărat culturală să ne arate în motive de artă, desfăşurările sufleteşti ale neamului nostru în ceea ce a avut el mai caracteristic.

Animate de intuiţia marelui istoric şi aprinse în lumina vâlvătăilor de foc intern cum numai d. Iorga e în stare a încălzi scrisul, piesele d-sale de teatru sunt pentru publicul românesc, clipe de adevărate reculegeri din viaţa de toate zilele.

„Fratele păgân" e o evocare istorică de idei, fapte şi oameni, prinsă în angrenajul unei scheme teatrale dintre cele mai reuşite.

O bună interpretare îi va asigura un meritat succes pe prima noastră scenă. D-nii Nottara, Bulfinschy, Calboreanu, Pop Marţian, Atanasescu etc. şi d-na Sorana Ţopa, Maria Mohor, deţin rolurile principale.

Piesa e pusă în scenă cu mult fast şi înţelegere de d. Nottara.

II. Teatrul Naţional: „Fratele păgân"

– cinci acte de N. Iorga –

Nu contestăm că pentru mulţi, sau poate chiar pentru cei mai mulţi, lucrările dramatice ale domnului N. Iorga nu prezintă atracţia unui spectacol obişnuit de teatru.

Întâi fiindcă marele nostru învăţat nu se ocupă în teatru de ceea ce cer pretenţiile unui public ce caută în teatru *delectori* sau leitmotivuri din viaţa de toate zilele pe care doar sforăriile autorului le schimbă mişcările, formele păstrându-se mereu veşnic aceleaşi şi al doilea, pentru că teatrul d-sale pornit spre desăvârşirea unei idei, de cele mai multe ori cu caracter cultural, neglijează aşa-zisa lege a lucrărilor dramatice, prin definiţie, inflexibile.

Astfel, teatrul domnului Iorga prezintă totdeauna o atmosferă grea de suflete reprezentate cerebral nu într-un conflict de logică teatrală, ci din acea mişcare impusă de necesităţile unei veridice realităţi istorice pe care o evocă autorul nu pentru teatru propriu zis, ci pentru reînvierea unui fapt ce-a durat un conflict oarecare.

Din acest punct de vedere teatrul domnului Iorga e sortit a place mai mult tineretului pornit pe calea iniţierilor şi acelora ce găsesc în el prilej de desfătare intelectuală.

„Fratele păgân" e o dramă istorică. Fără denaturări, fără prea multă podoabă a *poetizărei* şi fără voite „culmi" în desfăşurare.

Acţiunea se petrece sub domnia lui Radu-Vodă. Poporul mai este sub imperiul amintirii lăsate de Mihnea-

https://biblioteca-digitala.ro

Vodă, om iubit de ţară, care la sfârşitul vieţii a trebuit să facă sacrificiul de a trece la mahomedanism, pentru a scăpa ţara de urgia turcească.

Odată cu el a devenit păgân şi unul din copiii lui, Ibrahim. În timpul domniei fratelui său, Radu-Vodă, Ibrahim se refugiază la curtea acestuia, dar boierii nu pot suferi ca un „păgân" să fie de o seamă cu dânşii. Conflictul ajunge la culme când Ibrahim se îndrăgosteşte de fiica vornicului Udrea, Grăpina. Domnitorul cere sfatul boierilor, dacă iubind o româncă el nu are dreptul să treacă din nou la creştinism. Toţi îl bănuiesc pe Ibrahim de rea credinţă şi că nu urmăreşte decât măriri şi Vodă e silit să respingă cererea fratelui, iar împrejurarea că fata lui Udrea e surprinsă în urma acestor hotărâri în casa lui, îl sileşte să plece urmărit, şi ajungând hărţuit la un schit să se călugărească, soluţie la care a ajuns şi credincioasa lui, Grăpina.

Nicolae Iorga

Nicolae Iorga

Pe această canava, d. Iorga brodează. Ca în faţa unei baghete magice ne apar aidoma timpurilor secolului al 17-lea cu negustorimea sârguitoare, cu boierii dintr-o bucată, care nu înţeleg să glumească cu cele sfinte şi cu Domnul, neînţeles de mulţime, dar care în clipele grele ştie să se învingă pe sine.

Conflictul dramatic izbucneşte puternic şi patetic. Destinul a făcut dintr-un creştin un mahomedan, fără voia lui, ci din voia tatălui silit de împrejurări. D. Iorga ne sileşte simpatia faţă de acest om pe care îl izbeşte fatalitatea în toate chipurile. Dumnezeul strămoşilor îl cheamă la icoanele creştineşti, dragostea pământului părinţilor îl aduce pe meleagurile alor lui, iar dragostea lui se îndreaptă către o creştină. Dar oamenii sunt toţi contra lui şi el trebuie să ispăşească o vină pe care nu o are.

De asemenea persoana lui Vodă e zugrăvită puternic. Înconjurat de boierii care nu-l înţeleg şi de curtenii linguşitori, el găseşte în sine înţelepciunea şi puterea ca doar de dragul fratelui inimos de soartă, să nu împingă ţara într-un război cu turcii.

Fata lui Udrea dovedeşte virtuţile neamului, prin înţelegere, milă şi sacrificiu.

Boierii şi negustorii sunt desenaţi în contururi precise, iar bunii călugări redau cu prisosinţă atmosfera de pace şi reculegere a schitului.

Acţiunea bine închegată interesează din capul locului şi ajunge la un punct culminant în actul al treilea, la sfatul domnesc, în care se hotărăşte soarta lui Ibrahim.

Dialogul este condus cu îndemânare şi menţine tot timpul vie atmosfera piesii.

Decorurile evocatoare. Îndeosebi impresionant iatacul fetelor, aplaudat la scenă deschisă de un public încântat.

După fiecare act publicul a aplaudat îndelung autorul care a mulţumit dintr-o loje.

Interpretarea reprezentată prin d-nii: Calboreanu, Bulfinsky, Pop Marţian, Nottara etc., şi d-nele Sorana Ţopa şi Maria Mohor s-a achitat conştiincios.

Îndeosebi a jucat cu căldură şi convingere d. Bulfinsky în rolul Radu-Vodă, şi Calboreanu în rolul lui Ibrahim.

Decorurile pline de atmosferă şi evocatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Adevărul nemuritor al artei

Marin Aiftincă

1. Despre esenţa artei. Nu este un simplu artificiu teoretic să afirmăm că valoarea estetică, detaşată de lumea utilitarului, a evenimentelor cotidiene, are, între alte însuşiri, un caracter dezinteresat. Incongruentă cu orice scop ce-i este străin, ea îşi ajunge sieşi. Valoarea estetică este absolută, ea fiind ireductibilă la orice altceva şi inutilă în orizont pragmatic, întrucât ceea ce este superior în plan spiritual depăşeşte utilitarul. Purtătoare a unui sens foarte înalt, valoarea estetică aduce bucurie şi dă strălucire vieţii, ceea ce este cu totul deosebit[1].

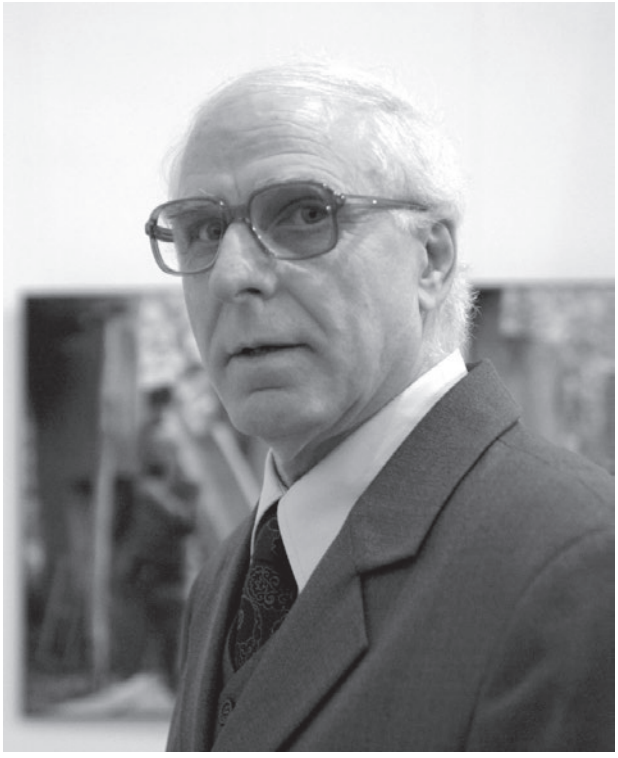
Fireşte, de aici nu se poate deduce că esenţa artei se rezumă la senzaţia de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Ca valoare estetică fundamentală, frumosul nu este doar obiect al plăcerii, şi, în consecinţă, nu determină numai sentimente de acest tip. El induce, totodată, în spiritul nostru un adevăr mai adânc, izvorât din viaţă, care nu este totuna cu adevărul filosofiei sau al oricărui alt discurs teoretic. Este vorba de adevărul estetic, care procură bucurie unică sufletului pregătit să-l primească şi, în acelaşi timp, ne tulbură până în straturile afunde ale fiinţei noastre. În opera de artă, frumuseţea nu este cumva ataşată adevărului. Dimpotrivă, ea coexistă cu adevărul într-o indestructibilă unitate şi vin împreună spre noi. Aceasta face ca, în prezenţa operei, să trăim experienţa unui adevăr la care nu se poate ajunge pe o altă cale, ceea ce reliefează semnificaţia filosofică a artei, înfruntând orice încercare de a o limita.

2. Adevăr conceptual şi adevăr estetic. Dacă vorbim despre existenţa unui adevăr în opera de artă, atunci imediat se ivesc unele întrebări inevitabile: există o deosebire între adevărul conceptual şi adevărul estetic, propriu operei de artă? Şi dacă există o diferenţă, în ce constă aceasta?

Mai întâi se cuvine să precizăm că adevărul concentrează energiile oricărui proces de cunoaştere. Or, cunoaşterea este o modalitate specifică a omului de a se raporta la lume. Cât priveşte adevărul, acesta poate fi definit, în termeni heideggerieni, ca „ieşirea din ascundere"[2] sau aletheia, considerând că „starea-de-ascundere este o caracteristică a fiinţării în întregul ei şi premerge oricărei cunoaşteri"[3]. Interogaţiile formulate mai sus trimit la două tipuri de cunoaştere: una conceptuală, al cărei instrument este raţiunea şi este specifică filosofiei, precum şi discursului teoretic în general; o alta este cunoaşterea estetică, proprie artei, unde afectivitatea este prevalentă. Afirmând prevalenţa afectivităţii în sfera cunoaşterii estetice, nu înseamnă că excludem de aici aportul raţiunii. Nici nu este posibil, pentru că imaginile, simbolurile cu care operează arta nu pot fi construite în afara gândirii. Pe de altă parte, există anumite forme de filosofie, care, în elaborările lor ideatice şi conceptuale, apelează, într-o oarecare măsură, la mijloacele esteticii, mai exact ale artei literare. Dincolo, însă, de menţionatele interferenţe, normale în perspectiva culturii, aceste domenii ale spiritului sunt puternic individualizate prin limbajul în care ne comunică adevărul. Aşadar, se poate afirma, într-o primă instanţă, că deosebirea dintre filosofie şi artă consistă în faptul că în vreme ce prima „utilizează simboluri conceptuale, arta foloseşte simboluri estetice"[4]. Alte argumente devin superflue aici.

O tradiţie la fel de veche ca filosofía însăşi ne spune că ar exista o modalitate de cunoaştere nonraţională, ce rivalizează sau chiar depăşeşte cunoaşterea raţională. În dialogul *Republica*, Platon vorbeşte despre existenţa unui conflict între poezie şi filosofie[5]. Oricum, se pare că el nu avea vreo îndoială în ceea ce priveşte care dintre cele două rivale este mai importantă. Atât în dialogul amintit, cât şi în altele, Platon diminuează conştient, dar nu fără unele reţineri, pretenţiile cunoaşterii nonraţionale, refuzând adeseori să discearnă între artă şi sofistică.

Fără a întreprinde o istorie a temei în discuţie, amintim numai că ideea posibilităţii unui tip nonraţional de cunoaştere a căpătat semnificaţie în tradiţia filosofică germană şi franceză de la sfârşitul veacului al XIX-lea şi începutul celui următor. Şi aceasta, în bună măsură, datorită faptului că pretenţiile gândirii estetice, minimalizată în mod tradiţional de filosofie, au fost încurajate, sub înrâurirea existenţialismului şi a unor



Marin Aiftincă

https://biblioteca-digitala.ro

orientări apropiate de hermeneutică şi, mai târziu, de postmodemism. Indirect, respectul recent pentru alternativele la modelul raţional de cunoaştere este, se pare, efectul influenţei lui Schopenhauer, care a respins subordonarea hegeliană a intelectului de către raţiune. În opinia autorului celebrei lucrări *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, intelectul este o aprehensiune mentală directă, în timp ce raţiunea este numai facultatea cunoaşterii directe, demonstrative, a cărei funcţie principală consistă în extinderea înţelegerii noastre în domenii unde aprehensiunea directă nu este posibilă[6]. Astfel, raţiunea constituie un instrument al intelectului, pe când la Hegel cele două etape ale gândirii sunt într-o unitate dialectică.

3. Virtutea cognitivă a artei. După acest scurt interludiu, în cele ce urmează vom insista, pe cât este posibil, asupra cunoaşterii estetice sau nonraţionale, încercând să reliefam câte ceva din specificul adevărului estetic sau artistic. În atare sens, ni se pare oportun să pornim de la delimitarea surselor cunoaşterii de care este capabilă arta. Cercetări întreprinse pe acest orizont conduc la ideea că există cel puţin patru nivele ale experienţei, la care arta are putinţa să exprime un anume adevăr[7]. Este vorba despre: sensibilitatea subiectivităţii individului; subiectivitatea colectivă a unui popor constituită istoric; calităţile perceptibile primare ce întemeiază experienţa noastră fundamentală; semnificaţia care luminează sensul superior al experienţei. Să le examinăm, în ordine, pe fiecare.

Cea mai recunoscută virtute cognitivă a artei rezidă în aceea că ea poate exprima adevărul despre emoţiile şi sentimentele pe care le trăim. Această idee a fost discutată comprehensiv de Platon în dialogul *Legile* (II, 54,6 - 67,1 a), unde argumentează că opera de artă, îndeosebi muzica şi poezia, nu s-ar cuveni judecată în funcţie de plăcerea pe care ne-o aduce; altul ar trebui să fie criteriul penfrti valorizarea ei, anume dacă reflectă bine şi orientează corect, din punct de vedere moral, afectivitatea noastră. Această perspectivă platoniciană a fundat „teoria expresiei" în artă; dezvoltările ei ulterioare, însă, au acceptat numai primul dintre cele două criterii de apreciere a artei propuse de Platon: cât de bine reflectă opera artistică trăirile noastre afective.

De asemenea, este cunoscut faptul că arta are posibilitatea de a rosti, cu mijloace specifice, un tip de adevăr despre viaţa noastră emoţională, în măsura în care măiestria artistului izbuteşte să o exprime în chip autentic. Despre trăirile unei persoane aflate într-o situaţie limită, un scriitor poate să realizeze pagini de un dramatism profund, în stare să ridice la nivelul cel mai înalt tensiunea afectivă a cititorului, care, prin empatie, va retrăi adevărul unor sentimente zguduitoare.

Iată un pasaj edificator în sensul celor arătate, unde Euripide surprinde teribilul zbucium sufletesc al Medeei - eroina din tragedia cu acelaşi nume cuprinsă de dorinţa inflexibilă de răzbunare împotriva lui Iason şi iubirea faţă de copiii săi, pe care hotărăşte, totuşi, să-i ucidă: „O, nu, o, suflete, nu tu, nu săvârşi / Mişelnicul omor ! Sărmane, nu-i lovi. / Tu cruţă-i pe copii, că te vor bucura / Deşi vor vieţui departe, despărţiţi. / Ba, duhuri, morţi din Hades greu răzbunători, / Nu se va pomeni că eu mi-am părăsit/ Copiii-ntre duşmani, să-şi bată joc de ei. / Oricum tot vor muri; şi dacă li s-a dat, / Chiar eu am să-i ucid, că eu mi i-am născut. / E totul rânduit. Nicicum nu vor scăpa!"[8]

Dacă referitor la aceleaşi sentimente ale Medeii, un autor va face afirmaţii explicite, care vor permite cititorului să formuleze judecăţi clare despre acestea, vom avea de-a face cu un adevăr conceptual, nu cu unul estetic, iar textul în cauză va căpăta forma discursului teoretic, fără nicio legătură cu arta literară.

Facultatea specifică ce o deţine arta, de a transmite un adevăr care vizează nivelul subiectivităţii individuale, este mult mai elocventă în cazul muzicii. Aici este posibil ca ascultătorul, instalat într-o tăcere lăuntrică deplină, cuprins de glasul muzicii, să simtă şi să înţeleagă imediat dacă succesiunea emoţiilor şi sentimentelor redate de sonorităţile şi temele unei simfonii au un anume sens, dacă sunetele care le dau viaţă sunt profunde ori superficiale. Pentru a fi convingătoare, din punct de vedere estetic, trăirile afective astfel exprimate trebuie să reprezinte mai mult decât idiosincraziile artistului. Încercarea lui de a evoca frământările caracteristice vremii sale, precum şi nevoia de bucurie şi lumină a contemporanilor şi, firește, a omului dintotdeauna, răspunde rostului muzicii şi interesului ascultătorilor.

Vorbind despre puterea artei sunetelor de a rosti adevărul despre om şi despre sensul existenţei, George Bălan face o exegeză pătrunzătoare şi totuşi amendabilă pe alocuri. El spune că pentru muzica de dinainte de romantism, armonioasă, luminoasă şi echilibrată, fără a pluti într-o viziune idilică, „a exprima adevărul însemna înainte de toate să dezvăluie esenţa ultimă a omului, despre care credea, cu cea mai de nezdruncinat convingere, că este alcătuită din lumină, armonie şi frumuseţe. *Ars antiqua, ars nova,* renaşterea şi preclasicismul, barocul şi clasicismul - au fost unanime în a proclama acest adevăr despre fiinţa omului şi l-au rostit timp de vreo cinci secole ca un «memento», într-o vreme când solicitarea tot mai

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

acaparantă a omului de multiple tendinţe centrifuge ameninţa cu smulgerea acestuia din centrul său spiritual (ceea ce s-a şi întâmplat)"[9].

4. Arta rosteşte un adevăr despre om şi lume. După această acoladă, ce are tâlcul ei, revenind la tema noastră, am adăuga că norma veracităţii estetice pretinde ca trăirile individuale să fie împărtăşite şi de ceilalţi, adică particularul să reflecte universalul. În acest sens, arta are putinţa de a mărturisi adevărul despre interioritatea noastră afectivă şi ideatică într-un mod uneori mai autentic şi mai profund decât o pot face ştiinţele discursive.

În altă ordine de idei, putem vorbi despre adevărul artei din perspectiva subiectivităţii colective a unui popor constituită istoric. Aceasta presupune interpretarea veracităţii creaţiei artistice, ţinând seama, între altele, de contextul tradiţiei şi valorilor culturale în care se circumscrie. Este larg acceptată ideea că, în genere, culturile privite în sens istoric se disting prin însuşiri care le individualizează în plan universal. Aceste însuşiri trimit la elementele de conţinut, formale şi stilistice, ceea ce legitimează teza conform căreia creaţiile artistice, deşi au o dimensiune universală, sunt mai pline de înţelesuri şi mai corect valorificabile în mediul cultural de care aparţin, decât în afara lui. Explicaţia vine din faptul că, în esenţă, opera de artă reflectă un fond cultural comun unei anumite comunităţi umane şi, totodată, ceva individual, ce ţine de personalitatea autorului. Orice ar încerca un autor să exprime într-o operă, întotdeauna o va face, în genere, sub înrâurirea tradiţiilor şi valorilor proprii culturii de care aparţine, a unui stil cultural. Modul său de raportare la lume, experienţele pe care le evocă inevitabil conţin ceva esenţial din particularităţile culturii sale.

În acest sens, creaţiile reprezentative ale artei universale depun mărturie grăitoare. Muzica lui Enescu poartă în sine expresia profundă şi fermecătoare a sufletului şi atmosferei româneşti. *Suita sătească, Impresiile din copilărie, Sonata a treia în caracter popular, Sonata în fa minor, Simfonia a treia, Octuorul, Dixtuorul* etc. sunt compoziţii ce sublimează în substanţa muzicală nobleţea sentimentului nostalgic, „dureros de dulce", parfumul locurilor de la noi, idei şi teme folclorice, prin care spiritul românesc trece în universalitate. La fel putem vorbi despre creaţiile lui Bach şi Beethoven, Faure şi Ravel, Musorgski şi Borodin, Homer, Dante, Shakespeare, Hölderlin, precum şi despre oricare alt mare creator, care înveşniceşte prin operă spiritul culturii din care provine.

Desigur, această chestiune o avea în vedere Hegel, afirmând că arta redă spiritul poporului dintr-o anumită epocă (*Zeitgeist*). Consonant oarecum cu tema în discuţie este punctul de vedere heideggerian, după care „lumea poporului istoric" include relaţiile de viaţă fundamentale ce configurează un destin. Pornind de la o astfel de cuprindere atotstăpânitoare de raporturi deschise „şi prin ea, acest popor se găseşte pe sine, ajungând la împlinirea destinului său"[10]. O asemenea lume „operează" în creaţie ca o „survenire a adevărului". Expresivă, durabilă în faţa zbuciumului istoriei, opera luminează adevărul comunităţii umane în forma poporului, a naţiunii. Preluând o idee cunoscută în estetică, Heidegger arată, însă, că în operă frumuseţea nu se adaugă acestui adevăr nonteoretic identificat, în fond, cu „adevărul fiinţei". Când „se aşază în operă", adevărul apare, dar apariţia este tocmai „această fiinţă a adevărului în operă, şi ca operă, frumuseţea"[11]. Prin urmare, frumosul vine odată cu adevărul în creaţia artistică, încât el nu se limitează să fie doar obiect al plăcerii.

Se cuvine să mai adăugăm că, într-o anumită măsură, reflectarea la nivel artistic a valorilor specifice unei culturi este un act spontan. Chiar şi atunci când un artist nu încearcă în mod deliberat să influenţeze, să interpreteze ori să exprime valorile ce ţin de matricea spirituală de la care se revendică, să le sublimeze în creaţie, el o face totuşi inevitabil.

Cele două nivele ale cogniţiei estetice, la care ne-am referit mai sus, pun în evidenţă posibilitatea artei de a dezvălui adevărul despre om, atât în plan individual, cât şi comunitar, în sensul culturii în perspectivă istorică. Oricum, arta revelează ceva nu doar despre subiectivitatea experienţei, ci şi despre lumea experienţei în sine; ceva care nu este accesibil înţelegerii conceptuale. În percepţia imediată a realităţii recunoaştem imagini care sunt combinate într-o experienţă totală. Americanul Kenneth Dorter spune că aceste imagini sunt compozite şi presupun unele calităţi primare ale obiectelor, precum sunt forma, culoarea, sunetul, parfumul etc. Deşi, în ordine logică, aceste calităţi sunt anterioare alcătuirii imaginilor, ele nu sunt anterioare empiric. Aceasta se poate observa în faptul că experienţa noastră imediată este fundată pe „lucrurile" întruchipate în imagini, pe care abia ulterior le analizăm din perspectiva calităţilor primare constitutive. De exemplu, cele mai importante calităţi primare, ca forma şi culoarea, sunt inseparabile vizual, cu toate că distingem particularităţile lor vizuale, în sens pozitiv sau negativ, ca şi graniţa dintre ele[12].

Pentru că în experienţa noastră obişnuită, calităţi precum sunt culoarea, forma, sunetul sunt cumva „absorbite" în imaginea lucrului perceput, ele sunt experimentate numai derivat; nu în ele însele, ci incluse în obiect. Nicio analiză nu ne poate ajuta să înţelegem natura lor empirică, întrucât ele sunt empiric primare. Analiza lungimii de undă a culorilor, de pildă, ne va permite să înţelegem geneza fizică a propriei noastre experienţe a culorilor, dar calitatea acestei experienţe în sine nu rămâne mai puţin frustă şi inefabilă. Cu toate limitările sale convenţionale şi stilistice, totuşi arta are mai degrabă puterea de a realiza imagini convingătoare ale calităţii sunetului, culorii, formei greutăţii etc. privite în sine, decât să le prezinte ca simple însuşiri ale lucrurilor[13]. Cu alte cuvinte, ea oferă posibilitatea de a vedea aceste calităţi prin ceea ce sunt ele în sine.

Aşadar, arta are capacitatea de a revela, în chip propriu, adevărul despre lume, făcând evidente, între altele, calităţile primare ale lucrurilor ce structurează experienţa noastră, dar care sunt, de regulă, ascunse în această experienţă. Relevant este „minimalismul", în domeniul artelor grafice. Se pare că cel dintâi reprezentant al curentului menţionat este Kazimir Malevich. Lucrarea sa, din 1915, intitulată *Pătratul roşu,* nu este nimic altceva decât o formă dreptunghiulară plasată pe fondul unei pânze albe. Mai cunoscută este o altă lucrare a lui, purtând titlul *Alb pe alb* (1918), ce reprezintă un pătrat alb dispus pe o pânză tot albă, însă de o altă nuanţă. Picturi de acest tip, care au devenit obişnuite după cincizeci de ani, atrag atenţia asupra culorilor şi formelor particulare, cu o evidenţă şi într-un context focalizat pe ceea ce nu ne poate oferi experienţa comună.

O creaţie artistică, apelând la o asemenea economie a mijloacelor de expresie, este mai greu de realizat în muzică. Şi totuşi, anumite lucrări simfonice, din anii '60 ai veacului trecut, angajează minimalismul în diferite proporţii, folosind tonurile pure, cu un minimum de organizare melodică, cum ar fi aceeaşi notă cântată consecutiv, uneori cu suprapuneri de instrumente diferite, în intervale variate de timp. Desigur, putem recurge şi aici la exemple[14],

https://biblioteca-digitala.ro

dar ceea ce am vrea să subliniem este următorul aspect: chiar şi atunci când nu apelează la minimalismul sever, arta ne poate face conştienţi de anumite forme, culori şi tonalităţi prin mijloace mult mai subtile, cum ar fi utilizarea lor în modalităţi şi contexte neaşteptate, în stare să capteze atenţia publicului.

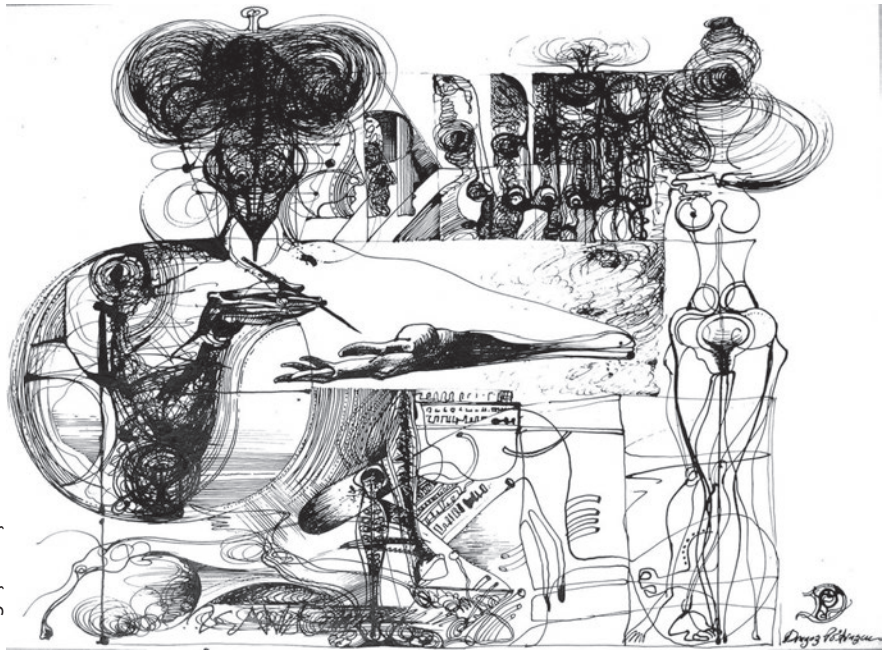
Dacă ţinem seama de tradiţie, reprezentarea calităţilor senzoriale nu ar fi considerată o funcţie importantă a artei, cu toate că dezvăluie un anume adevăr despre lume. Un asemenea procedeu este numit de Kant drept „arta jocului frumos al senzaţiilor sau arta tonalităţii muzicale, pe care el o socoteşte ca fiind o formă semnificativă a creaţiei estetice[15]. Pe de altă parte, Heidegger opinează că arta nu reprezintă calităţile primare ale obiectelor, cum am arătat mai sus, numai pentru a oferi plăcere publicului, ci şi pentru a dezvălui, din ascunsul ei, natura tainică a ceea ce el numeşte Pământul, deci a realităţii[16].

Există o altă modalitate prin care arta poate revela ceva despre lume: o modalitate care, pentru finalităţi filosofice, este mult mai importantă decât calităţile primare ale obiectelor. Dacă experienţa noastră se constituie pornind de la bază, de la calităţile primare ale realităţii, sensul acestei experienţe se configurează undeva la limita de sus şi într-un alt fel. Între aceste limite, inferioară şi superioară, ale experienţei estetice acţionează puterea extraordinară a artei de a aduce în prezenţă ceva din natura ascunsă a lumii.

5. Experienţa noastră evocă o semnificaţie şi dobândeşte un sens.

Experienţa noastră obişnuită referitoare la lume nu se odihneşte în ea însăşi; întotdeauna ea trimite dincolo de sine. Nu suntem mulţumiţi să ştim numai ce se întâmplă în lume, ci ne întrebăm mereu ce semnificaţie au faptele şi evenimentele petrecute. În cazul evenimentelor particulare, putem da explicaţii, interpretări particulare. Dar atunci când astfel de interogaţii vizează unele aspecte ale lumii experienţei în totalitatea ei, răspunsul poate fi dat numai în termenii a ceea ce depăşeşte experienţa însăşi; ceva ce nu apare în orizontul lumii, dar care împarte semnificaţia cu ea. Este ceva analog luminii: ea însăşi nu poate fi văzută ca atare, dar este prezentă în obiectele pe care le face vizibile. Altfel spus, experienţa noastră evocă o semnificaţie şi, în acelaşi timp, ea dobândeşte sens în lumina a ceea ce este evocat.

Impulsul prin care experienţa



Dragoș Pătrașcu

devine evocatoare în felul arătat determină gândul să năzuiască spre transcendent, ceea ce iniţial a luat forma religiei. În fapt, religia a rezervat un loc important artei, luând în consideraţie puterea sa de reprezentare a suprasensibilului, în opere ce fac parte din experienţa noastră directă. Capacitatea artei de a reprezenta semnificaţii ale obiectelor perceptibile senzorial a fost surprinsă de Kant în doctrina ideilor estetice. Filosoful argumentează că:„Prin ideea estetică înţeleg acea reprezentare a imaginaţiei care dă mult de gândit, fără ca totuşi să i se potrivească un gând determinat, adică un concept; deci nicio limbă (limbaj, n.n.) nu o poate exprima şi face inteligibilă în întregime (...) Poetul îndrăzneşte să prezinte în mod sensibil idei ale raţiunii despre fiinţe invizibile, raiul, iadul, eternitatea, creaţia etc.; de asemenea, el înfăţişează sensibil evenimente ori sentimente pentru care experienţa îi oferă într-adevăr exemple, cum ar fi moartea, invidia şi toate viciile, iubirea şi faima, depăşind însă limitele experienţei cu ajutorul imaginaţiei, care încearcă să egaleze raţiunea în atingerea unei culmi. Această înfăţişare sensibilă deţine o perfecţiune pentru care nu găsim în natură niciun exemplu"[17].

Continuând ideea kantiană, dar într-un alt orizont de gândire ce se refuză metafizicii tradiţionale, Heidegger renunţă la vechile concepte estetice explicative din cuplul „materie - formă", socotindu-le uzate, şi instituie în locul lor conceptele sugestive, de tip intuitiv, „pământ - lume", cu indiscutabile conotaţii mitico-poetice. Este o nouă abordare, cu intenţia mărturisită de a revigora reflecţia filosofică referitoare la opera de artă. În viziunea lui Heidegger, „Pământul" (*Ursprung*) devine aici „termenul generic" pentru dimensiunea materială a operei de artă, „care face imposibilă orice tentativă de pătrundere în ea"[18]. Astfel, conceptul „Pământ" transferă atenţia de la opacitatea şi exterioritatea mută a materialului, a corporalităţii ce participă la operă, către zona ascunsă a inferiorităţii acestui material, de unde „izbucneşte" în afară, într-o multitudine de forme. Acest mister interior este locul de început al cunoaşterii şi în acelaşi timp şansa dezvăluirii lui parţiale. Prin urmare, dimensiunea corporală implicată în operă dobândeşte astfel „sufletul ei de pământ" şi, din opacă, devine misterioasă, ceea ce reliefează adevăratul şi mereu actualul mister al operei de artă[19].

Pe temeiul dezvoltărilor teoretice amintite, Heidegger susţine că puterea de a exprima semnificaţii în forme ce se adresează sensibilităţii noastre constituie sensul fundamental, în care opera dezvăluie câte ceva din ascunsul sau misterul lumii. În tendinţa de aducere în prezenţă a acestui necunoscut, experienţa noastră nu este reductibilă la claritatea discursului teoretic. Ca orice formă a realităţii, Pământul, în accepţiunea heideggeriană, are atât calităţi primare perceptibile senzorial, cât şi o interioritate ascunsă privirii; numai împreună cele două nivele alcătuiesc întregul. De aceea, el este accesibil mai mult gândirii evocative decât celei teoretice (conceptuale); mai mult imaginaţiei decât raţiunii seci, riguroase. Ceea ce, de exemplu, se dezvăluie prin sine

https://biblioteca-digitala.ro

în celebrele sculpturi ale lui George Apostu, intitulate *Tată şi fiu, Iisus răstignit, Fluturi,* nu este reductibil la o cunoaştere conceptuală. Sentimentul continuităţii vieţii sub aripa ocrotitoare a dragostei părinteşti; iubirea până la jertfa de sine pentru mântuirea neamului omenesc; puritatea înălţătoare a aspiraţiei spre strălucirea azurului dezmărginit al cerului sunt expresii ale emoţiei estetice, pe care o trăim în contact cu operele amintite. Ele ne procură un alt tip de cunoaştere şi un alt adevăr mult mai bogat şi mai încărcat de sensuri profunde. Aici, în termeni heideggerieni, dimensiunea de „pământ" a operei nu angajează calităţile ei primare sezoriale, ci îndeosebi fundamentele experienţei noastre. Este, aşadar, o confirmare a ceea ce s-a spus, că templul grec face prezentă în el divinitatea însăşi.

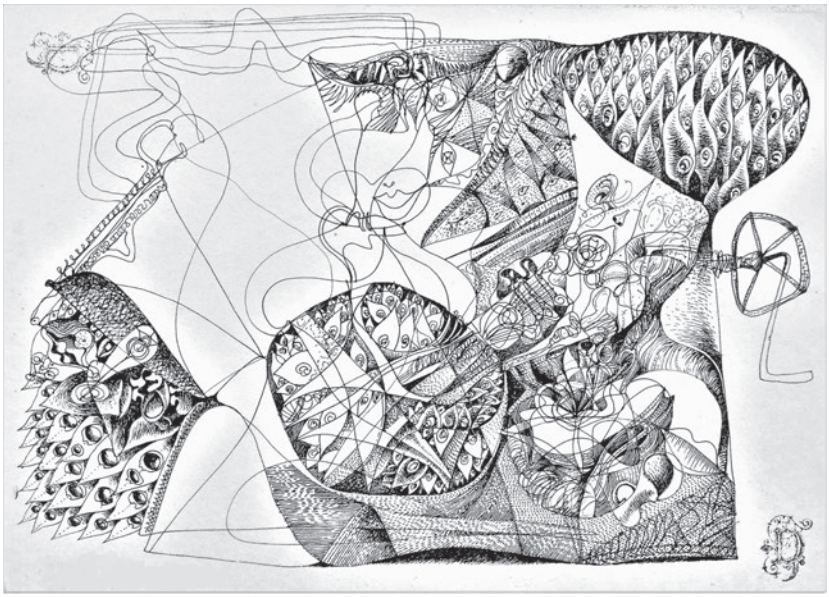
Teza conform căreia arta poate aprehenda şi, totodată, exprima natura a ceea ce dă semnificaţie universală experienţei umane este cea mai veche şi mai larg acceptată; ea cuprinde o interpretare a rolului artei, dar şi temeiul distincţiei dintre artă şi filosofie sau oricare alte modalităţi de cunoaştere teoretică.

Într-o excelentă lucrare, apărută în deceniul şapte al veacului trecut, Wemer Hofmann, pledând în favoarea ideii că „demersul artistic nu poate fi despărţit de procesele spirituale, că trebuie conceput în esenţa sa, ca dialog spiritual cu «lumea» şi conţinuturile ei"[20], susţine cu argumente convingătoare specificitatea cognitivă a artei simbolice şi, într-o mai mică măsură, a celei imitative. El spune că: „Din momentul în care contemplarea a fost considerată ca fiind cea mai deplină cunoaştere, acţiunea de cunoaştere prin opera de artă era superioară celei rezultate din gândirea discursivă"[21]. Dacă, de la Baumgarten încoace distingem, în mod curent, între perfecţiunea «estetică» şi cea «logică», afirmă Wemer Hofmann, ni se pare firesc să constatăm că „perfecţiunea inerentă artei o face să fie o formă mai deplină şi mai înaltă a cunoaşterii decât cunoaşterea discursivă"[22]. Temperând entuziasmul filosofului german, nu se poate să nu recunoaştem câtă dreptate are în aspectele de fond ale temei examinate.

Dacă arta nu ne oferă niciun fel de cunoaştere conceptuală a lumii, ea ne propune, totuşi, un tip propriu de cunoaştere, graţie capacităţii sale deosebite de a da expresie trăirilor afective, culturale, percepţiilor şi semnificaţiilor circumscrise lumii date prin experienţă.

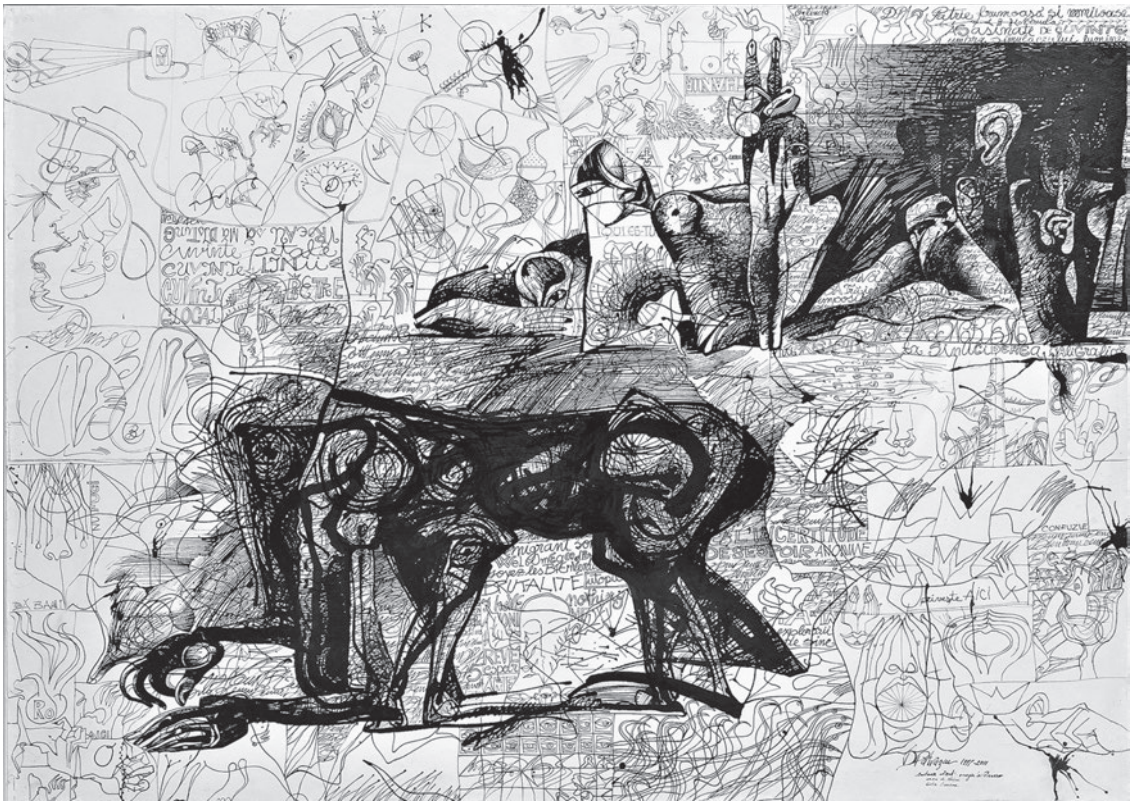
Note:

[1] Vezi Marin Aiftincă, *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii*, Iaşi, Editura Cantes, 1998, p. 60.
[2] Vezi Martin Heidegger, *Despre esenţa adevărului*, în „Repere pe drumul gândirii", traducere şi note introductive Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Politică, 1988.
[3] *Ibidem*, p. 128.
[4] Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, în „Postume", Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 148.
[5] Platon. *Republica*, în „Opere" V, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, traducere Andrei Comea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 427.
[6] Arthur Schopenhauer, The World as Will and Representation, book 1 § 6-16.
[7] Vezi Kenneth Dorter, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, in „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 48, Number 1, Winter, 1990 p. 40; Albert Hofstadter, *Truth and Art*, Columbia University Press, 1965; Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, vol. II, 1976; Colectiv, *Estetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983, pp. 131-137.
[8] *Tragicii greci. Antologie*, studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 86.
[9] George Bălan, *Mică filosofie a muzicii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 49.
[10] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere şi note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv: Constantin Noica, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 65.
[11] *Ibidem*, p. 109.
[12] Cf. Kenneth Dorter, *op. cit*., pp. 32-39.
[13] Cf. *Ibidem*, p. 39.
[14] Se citează drept cel mai timpuriu antecedent al minimalismului Claude Debussy, cu prima parte a *Sonatei pentru flaut, violă şi harpă* (1915), deşi romantismul său pasional este mai afin cu tradiţia sec. XIX decât cu cea a sec. XX. Tehnica minimalismului a devenit foarte cunoscută prin anii '60 ai secolului trecut. Exemple: Krzysztoff Penderecki, cu partea de început a *Sonatei pentru violoncel şi orchestră* (1964); Gyorgy Ligeti, cu prima mişcare din Concertul pentru violoncel (1966); Morton Feldman, cu *False relaţii* şi *Sfârşitul prelungit* (1968).
[15] Vezi Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 208- 209. Kant pretinde că „jocul senzaţiilor" nu este o modalitate a inimosului, ci numai o formă a plăcerii. Mai târziu el aduce o corectură acestei afirmaţii, admiţând jocul senzaţiilor, pe care îl distinge numai de senzaţiile de agreabil.
[16] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 124.
[17] Immanuel Kant, *op. cit*., pp. 208-209.
[18] Martin Heidegger, *op. cit*., p. 124.
[19] Cf. *Ibidem*.
[20] Wemer Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, traducere de Elisabeth Axmann- Mocanu şi Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 185.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*, p. 186.



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro



Dragoș Pătrașcu

Schiță de estetică a literaturii fără valoare

Alex. Ștefănescu

Mecanismele de producere a literaturii proaste sunt mai ușor de identificat decât cele care generează literatură bună. Iată câteva dintre „metodele" adoptate, involuntar, de autorii care scriu prost. (Exemplele sunt luate din cărţile pe care le-am citit cu ani în urmă pentru rubrica *Tichia de mărgăritar* din *România literară* şi pentru emisiunea cu acelaşi titlu difuzată de TVR Cultural.)

Inadecvarea stilistică. Poate fi identificată şi în poezie, şi în critica literară, dar este sesizabilă mai ales în proză şi în teatru. Inadecvarea constă, în cele mai multe cazuri, în utilizarea unui limbaj solemn-oficial pentru descrierea unor scene de viaţă intimă sau imaginarea unor discuţii între îndrăgostiţi:

„– Din această clipă eşti soţia mea! Sunt soţul tău! Conform tradiţiei şi pentru amintirea acestei clipe, dă-mi voie să-ţi introduc această verighetă pe degetul corespunzător de la mâna stângă. Eu am introdus-o deja, observi? Oferirea buchetului de flori din vază este ultimul gest care-mi este permis să-l mai fac pentru tine!" (Constantin Buligoanea);

„Dragostea acestei nopţi se scurse vijelios, parcă la întrecere cu muritul clipelor sub apoteoza timpului. Un somn greu tăia peste fiinţele lor, şi un respirat dur arăta chinul din interiorul trupurilor ostenite. Ea se trezi mai repede şi plecă spre primele proceduri." (Marin Beşcucă);

„[Două prietene discutând în liniştea locuinţei, n.n.]– Cu atât mai mult, spuse Dana, cu cât la Voroneţ nu poţi să nu admiri geniul anonim; încadrarea acestei bijuterii artistice în peisajul ce pare să-l fi inspirat pe artistul neîntrecut aduce elemente de valoare fundamentală ce se nasc din bogăţia peisagistică a ţării...

– Da, sunt nenumărate comori artistice ale omenirii – spuse Mioara; dacă n-ar exista teama că într-o zi am putea dispărea împreună cu toate, că nu ne-am vedea copiii aşezaţi în viaţă, din cauza acestor arme mereu aglomerate pe planetă, am putea în fine să gustăm o viaţă bogată şi fericită." (Georgeta Blendea Zamfir).

Acest tip de eroare s-ar putea numi, mai plastic, „Tanţa şi Costel", ca pitoreştile personaje ale lui Ion Băieşu, care, din dorinţa de a părea cultivate, combină neinspirat registrele stilistice.

Comunicarea unor banalităţi pe un ton solemn. Funcţionează nefast în toate genurile literare, dar cu precădere în aforistică:

„Nimic nu se ia în mormânt! Goi-puşcă am venit şi cam tot aşa o să plecăm!";

„De ce oare, de dimineaţa până seara, ne-om fi zbuciumând atât?";

„În orice împrejurare, fie ea cât de adversă, trebuie să ne păstrăm voioşia." (Ionel Bandrabur);

„Câtă amară tristeţe/ cuprinde şi-ascunde/ «jocul» acesta/ de-a viaţa, de-a moartea!";

„Unii sunt frumoşi, alţii bogaţi./ Există şi destui norocoşi,/ ba mulţi chiar puternici./ Ici-colo câte unul/ străluceşte prin spirit" (Dorin Almăşan);

„Sistemul legislativ determină ambianţa într-o societate.";

„Muzica, poezia, pictura etc. recepţionate de tineri îşi lasă amprenta asupra formării morale a tinerilor." (Valer Turcu-Iorga);

„Din invidie se naşte ura./ Din ură se înmulţesc,/ ca un blestem,/ toate relele.// Mizeria sufletului/ devine astfel/ mai primejdioasă/ decât sărăcia materială." (Vasile Man).

https://biblioteca-digitala.ro

Acest soft de producere a literaturii fără valoare s-ar mai putea numi „Amorul e un lucru foarte mare" – cugetare scrisă în album de un personaj al lui G. Topîrceanu, Guţă Popândău.

Cultivarea obscurităţii pentru intimidarea cititorului. Textele care rezultă (poezie, proză, eseistică), lipsite până şi de umor involuntar, nu vor fi descifrate niciodată de nimeni, dar nici nu vor trezi dorinţa de a fi descifrate:

„inexistenţa bruscă a realului nici o culoare nici un tu de conivenţă trăirea nonsensul voluptatea luxului la antipod ci miezul ni se contractă o să explodeze anonim nici unei vânzări implozie simetrică licitaţiei arătarea plitei scrise..." (George Anca);

„Cufundându-ne-n plenitudine/ reconstituim Principiul Logic al Noncontradicţiei/ dintre Eu şi Ego-ul dictator subtil,/ agonia nous-ului în Logosul inospitalier când/ întâietatea nocturnului intangibil e o metafizică,/ dezmeticindu-mă-n sens, desacralizez umanitatea:/ contopirea Eului cu Absolutul Moale,/ identificat cu undele transcendente ale Fiinţei Vii/ pentru explorarea Abisului din EGO regenerându-l!" (Ion Antoniu);

„Tantal morf în setea semnului./ Claviculă vis ruptă patru antic./ Pana cu B./ Păţind canossa şarpe latin./ Caudin-jug flămând în Arpia." (Roxana Gabriela Branişte).

Abuzul de neologisme din asemenea texte creează, uneori, şi un efect de stil inadecvat. Iată, ca exemplu, cum „arată" un autoportret:

„Eludând un sunet de pe/ pajiştea cuvintelor integrale,/ disociind larvele încinse de infuzii radiante, copleşit/ de subsumarea accentelor grave,/ narcotizat de manechine celeste,/ obosit de mesajele venusiene,/ încerc abia acum, într-o/ frazare ritualică, să-mi dirijez/ anapestul"... (Mihai Munteanu).

Sau iată cum „sună" un poem de dragoste:

„gâtul ei era prea lung/ se abstrăgea pătrunsul de scuze/ revivalismul marasmei pe scurt/ edace iubirea serii/ în coastele inconturnabile ale durerii/ îngheţatul periplu/ sau dansul ţipătului tău în iglu/ dedublarea psihoimpresiei iubitei/ pletele ferestrei se subsumau/ în ispite/ admonestare fatidică a nimbului cifru/ în coastele ilustrative te intru/ împrăştiere ierarhică pentru înghiţitorul de pantă/ cetatea de clipe devine o altă/ imaginar rânduit în exorcismul ideii/ expurgă tabu-ul deschiderii cheii". (Florin Ţupu).

O formă de obscurizare o constituie recurgerea la pretinse adevăruri esoterice, amestec dubios de limbaj ştiinţific şi limbaj religios:

„«Celula» cosmică a celor trei manvatare (Fiul, Duhul, Tatăl) este etern creatoare, şi în «trecut», şi în «viitor». Din «trecut», când erau, de pildă, în regnul mineral (oameni fizici), vin, au venit conştienţele serafimilor aşa-zicând de azi, iar mâine (aşa-zicând din nou), anume într-o altă manvatara, a doua de acum «înainte», conştienţa noastră, cea de azi, va fi şi ea una de tip serafimic." (Ioan Buduca).

Sunt unii medici care scriu reţete ilizibile, pentru a crea impresia că deţin adevăruri inaccesibile altora şi a-i intimida pe pacienţi. O asemenea utilitate au şi textele literare obscure.

Imitarea stilului ştiinţific. Duce la ratarea cărţilor de critică literară. Iată-l pe Petre Isachi caracterizându-şi propriul său studiu critic consacrat romanului:

„Scriitura postulează o hologramă spirituală interogativă, care sub visul unităţii pluraliste şi al refuzului exclusivismului întreţine şi găzduieşte o negativitate infinită ce-i asigură un prezent pur şi o salvează de riscul dogmatizării."

Poetizarea forţată a textului. Reprezintă o penibilă fandoseală a autorilor, care cred în mod greşit că trebuie să recurgă la un un stil afectat ca să facă literatură:

„Încremenirea – surdă.

Aleargă. Simultan, din toate direcţiile. Înlăuntru, din toate direcţiile. Afara sorbindu-se cu cer cu tot. Cercuri largi. Vârtej. Cercuri. Vârtej.

– Ce cauţi? Ce cauţi?

Alergarea – crescând. Din toate direcţiile. Cercuri mici. Vârtej. Cercuri. Vârtej. Înlăuntru. Cu *afara* cu tot. Cu cer cu tot. Drumurile născându-se din alergare." (Ion Avram);

„[Despre Brâncuşi, n.n.] Când oarecine, fieunde, fiecând, înrobit unui aprig gând, purcede la drum tăinos fără de întors, apoi, negreşit, cu orice preţ, îl vrea împlinit. Încămite luându-şi cu sine fârtaţi de legământ, ne-nfricat, necruţător, el teamăt nu va să aibă nicicât că, într-o scăpărătură de zori, n-are să ajungă la căpătâi de drum izbânditor, izbăvitor şi izbăvit...!" (Liviu Câmpean).

Mă gândesc la un posibil motto al cărţilor de acest gen: „Uitaţi-vă la mine, sunt scriitor!"

Proslăvirea, în cuvinte pompoase, a unui scriitor de o valoare modestă (neapărat în viaţă, ca să-şi poată arăta eventual recunoştinţa).

Miron Blaga despre Nicolae Brânda:

„Un arheolog al sufletului... el face parte din Spiţa Marilor Iniţiaţi... un exorcist care dă glas dezacordului său faţă de un anume univers... spirit de mare fineţe intelectuală..."

Doru Timofte despre Octavian Doclin:

„Coborând în profunzimile semioticii docliniene, revedem, cu volumul în discuţie, drumul parcurs de poetul hermeneut, drum al interogaţiilor, al incertitudinilor centrate pe zona abisală a actului creator."

Ion Roşioru despre Arthur Porumboiu (mai exact, despre momentul naşterii acestuia, pe care Ion Roşioru îl evocă emoţionat, ca şi cum ar fi fost de faţă):

„...pruncul dolofan de patru kilograme şi jumătate n-a scos nici un ţipăt, aşa cum o fac majoritatea copiilor la cel dintâi contact cu viaţa

Alex. Ștefănescu

https://biblioteca-digitala.ro

extrauterină, ci s-a mulţumit să-i învăluie pe cei de faţă într-un surâs luminos, ca şi ziua care-l primea în braţele ei."

Cosmetizarea realităţii. Metodă utilizată cu predilecţie de prozatori şi poeţi. Nu este vorba, din păcate, de o capacitate de a vedea frumuseţea acolo unde alţii nu o văd, ci de o înfrumuseţarea exterioară, care te face să te gândeşti la obiceiul fardării morţilor;

„Silvia ieşi în uliţă cu albia doldora cu rufe subsuoară, cu scăunelul pentru lăut deasupra şi îşi desfăta câteva clipe sufletul cu splendorile zilei ce purta veşmânt de azur, împodobit cu frunze de smarald şi petale de mătase, ale căror culori, fie alb, roz, violet sau galben, străluceau ca nişte briliante sub vălul sclipitor al măreţului astru." (Stela Brie);

„Mă nasc sub curcubeul celor şapte culori,/ Care-mi pune în palmă lumina purpurie,/ Pe malul calm, albastru, întins ca o câmpie,/ Al mării ce mă cheamă spre viaţa nouă-n zori./.../ Destinul mă leagănă-n lanţuri de coral./ Mă-ndepărtez pe valuri spre noul ideal. (Maria Marin);

„Tulpina – o rază/ retezată cu ochii,/ răsădită în inimă,/ neîncetat izvorând.// Iar sus:/ amprentele sufletelor care cred în veşnicie,/ sigiliu/ încoronând (apoteotic/ statuia unei sfinte iubiri." (Ioan Nistor)

Exhibarea mizeriei, fără o justificare estetică. Poate fi identificată în cărţile (proaste) de poezie, proză şi teatru, nu şi în cele de critică literară (deocamdată). Este greu de stabilit dacă autorii în cauză vor să-i şocheze pe cititori, pentru a se face remarcaţi, sau dacă nu cumva simt nevoia, de fapt, să se defuleze după ce, multă vreme, au suportat cu greu interdicţia de a folosi în public cuvinte licenţioase:

„sub paşi trotuarul devine de scârnă/ în gură în loc de cuvinte am viermi/.../ craniul îmi e un ţucal puturos/ inima cârpă îmbibată cu menstră";

„toamna se uită ca proasta la mine/ duc mâna la fermoar e închis/ poate-mi curg mucii";

„Iisus Cristos/ se scarpină în cur şi râde/ babele fac spume la gură/ în faţa icoanelor cu martiri de căcat". (Ovidiu Băjan);

„ce-o să-mi facă, o să-mi belească pula"; „o să închidă din nou uşa după ea, iar eu o să mă cac pe mine, o să mă piş pe mine"; „senzaţia tâmpită că ai atâta căcat în tine, iar găozul e atât de mic"; „pizda mă-tii, de ce să nu plângi"; „m-ai bătut, futu-ţi morţii mă-tii, mi-am adus iar aminte, m-ai bătut"; „să nu primesc şuturi în cur"; „unde pizda mă-tii eşti, mă doare capul"; „adu-mi calmantele, sau mai bine fute-mi una în cap cu satârul" (Ştefan Caraman).

Această modă, omologată prin constituirea unui fel de curent literar, „mizerabilismul", ar putea fi numită „inscripţii pe pereţii toaletelor publice".

Înţelegerea originalităţii ca excentricitate, având drept urmare îndepărtarea de sensul originar al mesajului. Este ca şi cum, la un concurs de tir, cineva ar trage în afara ţintei ca să nu-i imite pe concurenţii dinainte:

„Când sufletul va elibera/ catene saturate de dragoste,/ D – 24 şi D – 26/ atunci va fi nevoie/ de un antidot cu catene/ scurte şi nesaturate/ D – 14 şi D – 16" (Elena-Daniela Sgondea);

„Iarna aleargă cu ochii goi./ Eu aud venind din urmă/ frigul,/ cu picioarele bandajate/ în melancolie.";

„În timp ce dimineaţa/ şi-a pus pe cap/ basma de rouă,/ soarele a făcut ochi/ şi a alunecat/ pe emisfera sufletelor.";

„Recit uneori, cărţilor, versuri./ Îmi place curiozitatea lor/ Ieşită din comun,/ În momentul când fac ochii/ Cât cepele!" (Beatrice-Silvia Sorescu).

Pastişarea unor scriitori cunoscuţi. Ar fi productivă numai dacă pastişa s-ar dovedi superioară originalului. Aceasta nu s-a întâmplat însă până acum niciodată. În special în cărţile de poezie ale unor amatori răsună straniu, ca la o şedinţă de spiritism, vocile lirice ale unor mari poeţi de altădată:

Mihai Eminescu (într-o carte a Ioan P. Popa):

„Fătălăii, cuţitarii, turnătorii şi piraţii/ Au ajuns primari, miniştri ori câştigă licitaţii,/ Ne vorbesc din Parlament, ne zâmbesc cu chipuri hâde,/ Ne deschid în lume calea, sunt bancheri, conduc partide!// Din recent trecut obscur vin mai mulţi, gaşca nu-i mică,/ Peste umerii mulţimii în picioare se ridică –/ Cine ieri în miez de noapte spărgea uşa cu toporul/ Azi dă-n presă interviuri şi-l aplaudă poporul."

Tudor Arghezi (într-o carte a lui Ştefan Pârvu):

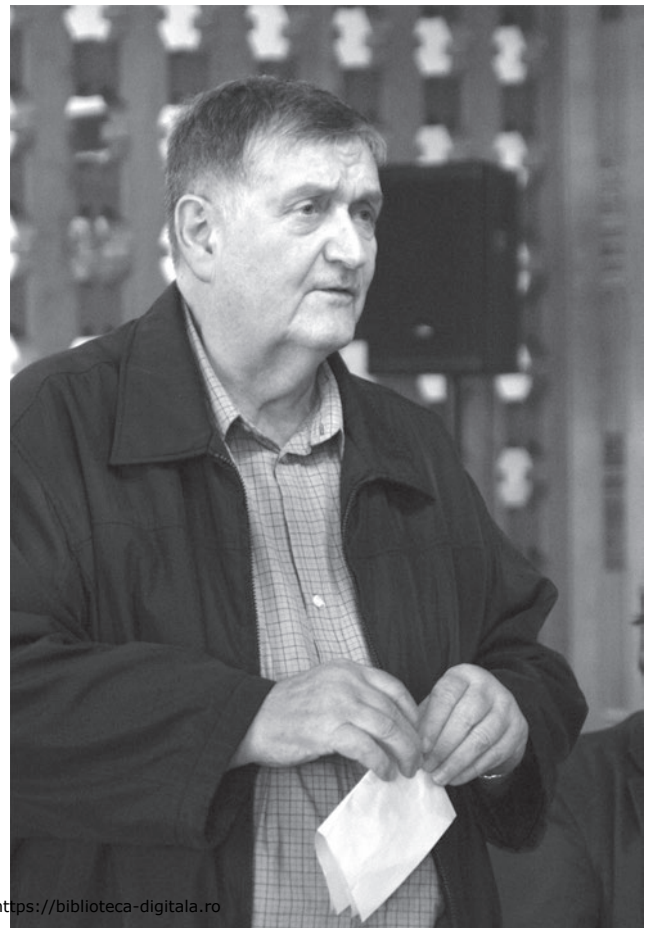
„Înspăimântat de propria-i lumină/ se lasă obosit – dar nu răpus – pe-o rână./ Dispreţuise, până ieri, şederea,/ odihna bună, chiar şi mierea."

Nichita Stănescu (într-o carte a lui Gabriel Otavă):

„Doamne cu piciorul ridicat,/ Doamne cu pene albe şi cu fulgi pe tâmple/ Fluturând, vă întreb unde este oare/ Floarea dumneavoastrelor, doamne, picioare?"

Confundarea poeziei cu un joc de rebus. Probabil şi sub influenţa lui Şerban Foarţă, care însă face din jocul de cuvinte un joc cu mărgele de sticlă, cuceritor, unii autori de versuri schimonosesc limbajul poeziei, conform unor exigenţe care sunt rebusistice, nu literare:

„dar montând pe un monticul/ monahala monarhie/ – monobloc monumental –/ ce s-a monolitizat/



Alex. Ștefănescu, Centrul de Cultură „George Apostu", 2017

https://biblioteca-digitala.ro

monocerii lui libèrus/ – monadele monarhiei – / au montat monosilabe/ în monturi de monograme/ monotip de monoftongi/ monolitic – monolingv –/ c-un tot monofonematic// şi-astfel au monetizat/ nu montaju-n monorime/ ci «monturi» monosilabe-n/ monumente monoxile" (Emil Stănescu).

Încercarea de relansare a poeziei propagandistice. Pare de necrezut, dar există încă autori care reeditează, mândri de ei înşişi, versuri propagandistice dinainte de 1989:

„Sub razele plăcute,/ La piatra, Săvineşti,/ Pământuri renăscute,/ Zidiri ca în poveşti./ Bacăul din câmpie/ Cu ale lui grădini,/ E plin de veselie,/ De muncă în uzini.// Bârladul şi Galaţul/ Ne cântă imnuri noi,/ Mărăştii-ntinde braţul/ Cu bravii lui eroi./.../Pe Trotuş e amploare/ Şosele, sonde, fum,/ Termocentrală, soare,/ Ce n-au fost pân-acum." (Petru Boroianu, poezie datată 1979, dar inclusă într-un volum apărut recent).

Aşa cum există autori care, *după* 1989, continuă să-l proslăvească, în binecunoscutul stil rudimentar-imnic de pe vremea Festivalului Naţional „Cântarea României", pe Nicolae Ceauşescu:

„Cu sudoarea frunţii şi cu braţe tari,/ De la Cernavodă până la Agigea,/ Construiau în arşiţi bravii militari,/ «Epocii de Aur» îi zideau «Efigia»!/.../ Prin tot ce-ai pătimit şi făurit,/ Popor reînviat, trăi-vei în istorii.../ Pierit-a Ceauşescu, cu visul împlinit,/ Jertfindu-se, ca toţi cutezătorii!" (Florin Iodache).

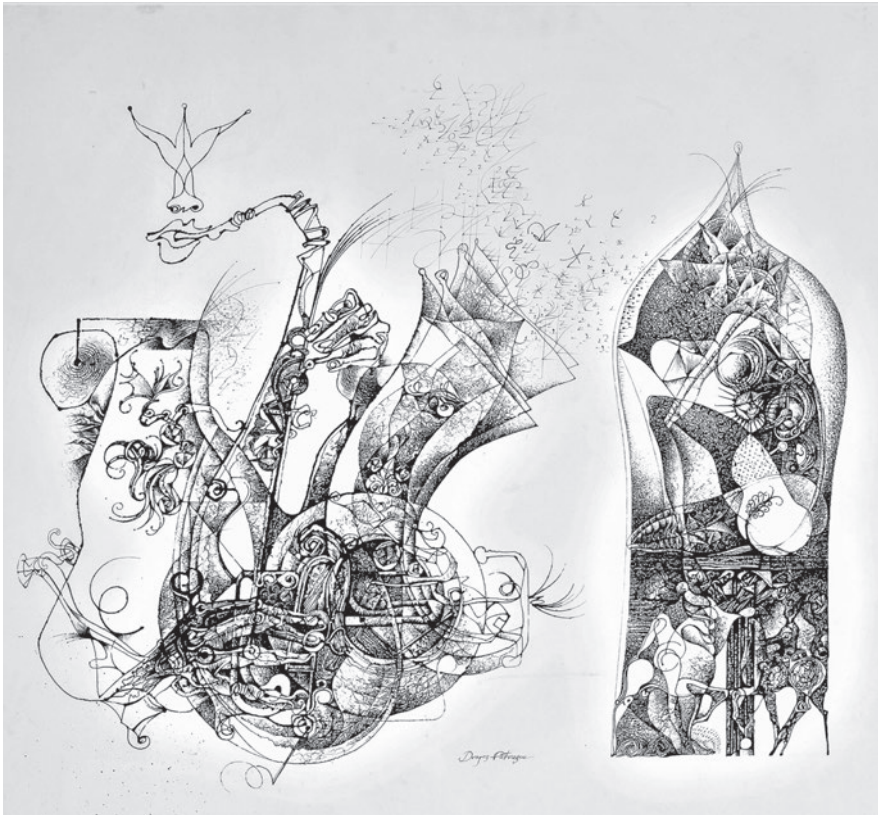
Metoda aceasta de scriere a unor cărţi proaste s-ar putea numi „fantome ale poeziei oficiale dinainte de 1989".

Reinventarea limbii de lemn. Limba de lemn nu este numai aceea a documentelor oficiale din timpul comunismului. Există o limbă de lemn a presei de azi, a versurilor puse pe muzică în anii noştri etc. Există, chiar, una a eseurilor filosofice, formă degradată şi caricaturală a limbajului creat de Constantin Noica:

„– ceva s-a întâmplat deci: omul ori a părăsit fiinţa, îndreptându-se spre altceva, spre fiinţare, cum s-a spus, ori a izgonit-o din raza privirii, din vocabularele sau din structura practicilor sale, ori a (aban)donat-o;

– ceva anume l-a ademenit pe om – devenirea, spun unii, temporalitatea şi inconsistenţa hedonică, spun alţii –, de parcă nu se mai poate smulge astăzi din mrejele acestei ademeniri". (Constantin Mitră).

Hiperinterpretarea operelor literare. Este practicată de unii critici literari care n-au priză la realitatea



Dragoş Pătraşcu

textului şi se pasionează, în compensaţie, de ceea ce ei cred că este hermeneutică:

„În *Povestea lui Harap Alb*, fata împăratului Roş se ascunde întâi «în dosul pământului, tupilată sub umbra iepurelui» (Pământul, Infernul), apoi «în vârful muntelui, după stânca aceea» (muntele Purgatoriului), şi în final «după lună» (Paradisul, Cerul), remarcându-se drumul ascensional spre prea-înalturi. Pe de altă parte, în *Capra cu trei iezi*, iedul cel mare (Corpus) se ascunde după uşă (cercul exterior, Pământul), iedul mijlociu (Anima) sub covată (cercul mijlociu, Văzduhul), iar mezinul (Spiritus) în horn (inima, Cerul, Centrul, hornul fiind simbolul Axei Lumii)." (Mircea A. Tămaş)

Compunerea unor texte umoristice fără umor. Autorii acestor texte nu ştiu că n-au umor (altfel n-ar fi atât de dezinvolţi în publicarea, în special, a unor volume de epigrame):

„Îşi are rost şi-o băutură/ Când toamna gâlgâie rubinul./ Băut la timp şi cu măsură/ Tot omul bun cinsteşte vinul!" (Iordan Aioanei);

„Aleşii nu mai fac nimic,/ Nici măcar nu dau din «clanţă»./ Pentru ei a ajuns un tic:/ Se gândesc doar la vacanţă.";

„Ei fac politică de paie/ Fără un crez sau ideal./ Ei speră pensii mai «balşoaie»/ Şi vile-n munţi, pe litoral..." (Emil Şain).

Înţelegerea SF ca o paradă de terminologie ştiinţifică:

„– la uite, a zis cu voce înăbuşită nr. 7, acesta este sau pare a fi chiar protouniversul concentrat într-un microquasar, comprimat într-o sferă, cu toate nuanţele cromatice dintotdeauna...

– Aiurea! l-a bruscat nr. 4. Nicidecum nu poate fi o replică a Universului infinit. Probabil, vrei să zici, mai mult în sens pur teoretic, că e o sinteză a raţiunii şi energiei..." (Gr. C. Bostan).

Copilărirea fără graţie, practicată pe scară largă de autorii care încearcă să scrie literatură pentru copii:

„6,7,8 – modeste note –/ se-nghesuie în carnete,/ şi sunt şi invidioase:/ pe 7-i invidios 6,/ că-i ia pâinea de la gură/ şi nu cunoaşte măsură.../ Se pun mereu la-ncercare:/ care din ele-i mai tare...?// În zadar au ele chef/ Căci 8-ul le este şef/ şi n-au drept să comenteze,/ ci mai bine să lucreze.// Supărate, ceste două/ fac petiţie la 9,/ şi îl roagă insistent,/ ştiindu-l perseverent,/ dac-ar putea să le mute,/ dar aşa/ mai pe tăcute/ ori să le pună la-ncercare/ şi să le dea un grad mai mare" (Teodor Sărăcuţ-Comănescu);

„Când simt că n-am încotro,/ Şi să nu pierd vreun tempo,/ Cu bagheta, pac şi jap!,/ În... cinelul de pe cap."; „Posturi de radio-tv/ Tot ce e mass-medie"; „Până-n Oslo, La Valetta,/ Caracas şi Budapesta"; „Făr-un franc, fără pfennig/ – D-euro ce să mai zic!–)" (Daniel Tei).

Adevăraţii autori de literatură pentru copii, de la Andersen la Saint-Exupéry, se exprimă clar şi nuanţat, nu se chinuiesc să adopte acest stil caraghios-peltic, prin care atâţia veleitari de la noi îşi închipuie că se fac îndrăgiţi de cei mici. Există o butadă: adevărata literatură pentru copii seamănă cu literatura pentru maturi, doar că este mai bună.

https://biblioteca-digitala.ro

Marcel Mureșanu

N-am venit să te mângâi

O scorbură în arborele genealogic
şi o pupăză în ea şi nu-ţi mai tihneşte
de nimic pe lumea asta!
Fă-ţi trepte şi pe urmă coboară în tine!
Adună-ţi frunzele şi le aşterne
sub mielul speriat al secundei!
Acoperă-ţi faţa, lasă-ţi mâna
să ţi-o sărute buzele aspre
ale recunoştinţei!
Lăsaţi-vă copiii să iasă dintre ruinele jucăriilor!
Învăţaţi-vă sângele să scrie şi să citească!
Drumurile lor vor fi tot mai pline
de inscripţii.

Pe care o iubești tu?

Poetului Dan Petruşcă

Mai e pe aici pe undeva un sat, Bărbăteşti?
Dacă mai e, să ridice mâna!
Şi satul îşi ridică mâna şi se vede
că-i mare, plină de bătături
şi grea ca un baros! Ridic-o şi pe cealaltă
îl invită judecătorul care întreabă,
iar satul o ridică şi se vede
o mână albă şi curată, cu degete lungi şi subţiri,
care se mişcă în aerul ei
ca un arcuş pe un gât de lebădă
şi în mişcarea lui stârneşte
un parfum de santal.
Ce fel de mâini sunt acestea?
se uimeşte judecătorul
gata să-şi piardă ciocanul dreptății.
Atunci, mâna stângă, cea grea,
o ia pe dreapta şi-o duce la frunte
şi la inimă, apoi se îmbrăţişează amândouă,
ca nişte margini care nu s-au văzut demult,
iar noaptea fac un foc de unde
îşi vor lua jar ciocârliile să aprindă
cerul.

https://biblioteca-digitala.ro

Bizonii fricii

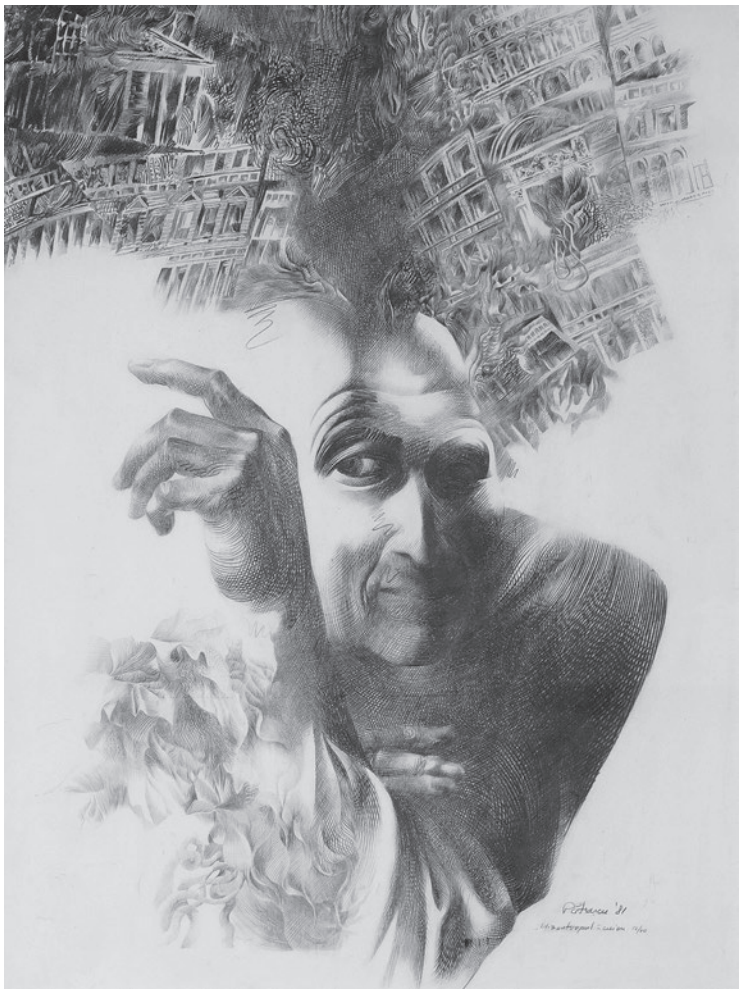
Nu amâna, nu amâna
nici ziua naşterii tale,
nici ziua răstignirii,
nici noaptea albă a dragostei,
nici ziua morţii
sau topirea zăpezilor,
ca să nu pierzi ceasul Învierii
pădurii de mesteceni
în care vor locui sufletele noastre!

Nimeni nu-i singur

Nu-i niciun stup în preajmă
dar albinele se aşază pe trupul meu
şi mă adorm cu bâzâitul lor monoton.
Dimineaţa dispar ca şi cum n-ar fi fost
şi rămâne o uşoară roşeaţă
care se retrage şi ea la prima atingere
a razelor de soare. Asta mi se întâmplă
numai în nopţile calde de vară,
când dorm în foişor, sub cerul senin
împovărat de stele. Cotropirea trupului
de către albinele zumzăitoare
nu mă agită, îmi potoleşte visele rele,
în zori mă scol mai uşor,
plin cu heliul speranţei că, totuşi,
va veni cineva şi mă va întreba:
cine eşti?

Lupta se amână

Înaintez în lungul cortegiu funerar al Metaforei,
negre lumânări ard în drumul spre mormânt,
ciocli distinşi o coboară în pământ,
tot mai adânc, tot mai adânc,
dar ea trece, surâzătoare,
printre rădăcini, până ajunge
pe partea cealaltă a lumii,
unde se ridică mai vie decât oricând
orbindu-şi cu strălucirea ei
ucigaşii!



Dragoş Pătraşcu

https://biblioteca-digitala.ro

Flavia Adam

Mai îngust decât o cutie cu pudră

Cu toții plecăm, câteodată:
fără o țintă, fără credință,
fără tovarăși de drum.
De altfel, cine să vină cu mine?
Puțini s-ar încumeta
să însoțească vorbele mele:
nu știi niciodată la ce distanță pot să ajungă.
În ceva mai îngust decât o cutie cu pudră
se sfârșește tot cerul,
tot frigul pe care nu-l mai îndur.
Galbenul păsării ce, de câteva zile,
nu contenește să cânte.
Priviți aceste brațe închipuite,
vărsând întristarea în larg.
Risipă și-atât. Acolo nu-i nimeni,
și nu-i nimic,
și nu-i niciun semn că zorii ne vor mișca
precum pe spice
un vânt aproape fierbinte,
vara, la ceasul amiezii.

Cântec din noapte în zi

Cum mă duceam de pe Grâului
către Mureșului, cu soarele în spinare.
Dar cine să vadă? Cine să vadă?
Pe poeți numai iarba-i cunoaște.
Și nici măcar pe ei, întregi, și tulburi, și gravi,
ci numai zgomotul pe care îl fac
pantofii lor printre pietre.
Cum mă duceam din aproape-n aproape,
din noapte în zi.
Cum zorii se rotunjeau tot mai mult,
ca niște piersici zemuind liniștite
pe taraba din piață.
Cum nimeni, absolut nimeni nu s-a-ntrebat
al cui e părul în care a strălucit atâta tristețe.
Cum mă duceam înspre mine, ca un miel
către cântecul cald al cuțitului.
Cum nu m-am întors, deși lesne aș fi putut să o fac.
Cum nu m-am temut nicio clipă de moarte,
așa cum, de când mă știu, m-am temut de viață.

Cântec pentru mâine

Cred în mâine mai mult decât în clipa
ce tocmai s-a dus. Mâine nu știe nimeni
cum o să fie. Cine mă va privi cu blândețe,
cine mă va vedea mai înaltă.
Poate că rochia mea va întoarce
gâtul cuiva ce-a uitat să se bucure.
Poate că un bănuț va cădea ca o frunză de aur
în mâna unui copil,
în timp ce altul va plânge de plictiseală.
Poate că-n toate vitrinele se va arbora
un cuvânt pe care l-am spus la mânie
și rușinea va năvăli peste mine,
sofisticată precum o ploaie de vară.
Poate că n-am fost singură niciodată,
doar ochii voștri au sticlit a minciună,
când, cântărindu-mă, au decis
c-ar fi mai potrivit să mă-ndepărtez.
Poate că frica, numai frica mă-mpiedică
să mă prefac într-o nuielușă de salcie,
care să vă mângâie uneori
frunțile.

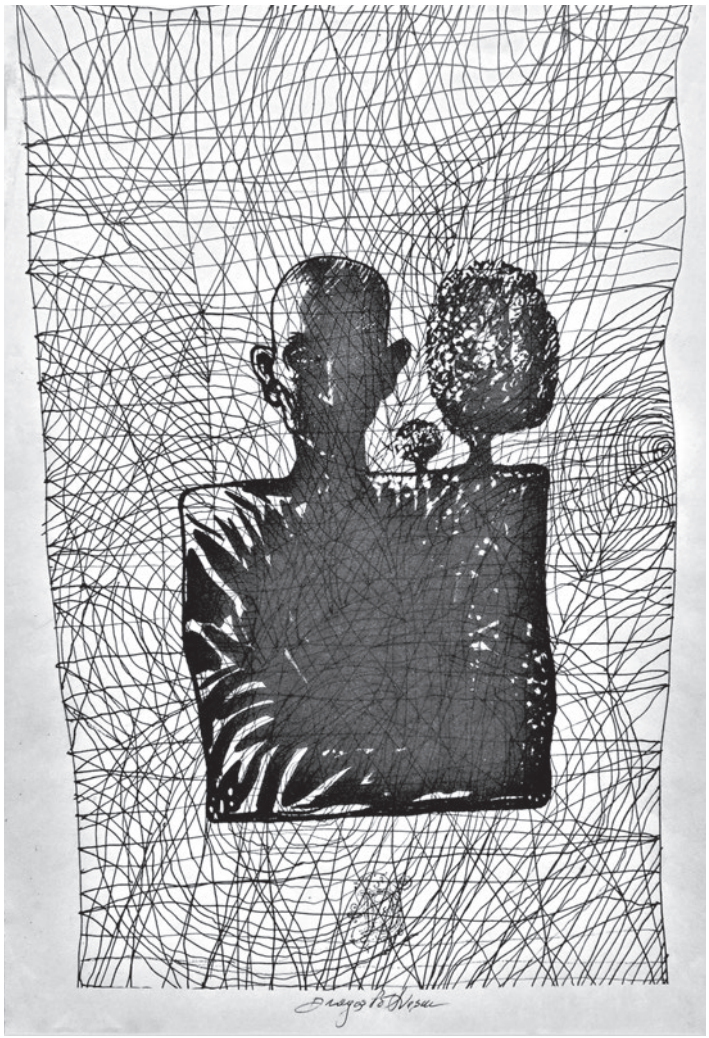
https://biblioteca-digitala.ro

Cântec de legănat frica

Dormi, puiul meu, dormi!
Până spre dimineață, mama ta va fi vânt.
Azi am văzut cum tresare o piatră
și nu era mai fericită ca mine
și nici frica ei nu era mai curată.
Azi am văzut că lumina poate fi scăpată din mâini,
așa cum anul trecut am scăpat farfuria cu flori.
Țăndări ea, țăndări și corpul meu ce acum
se lasă strivit de umbra veiozei.
Dormi, puiul meu, dormi!
Până spre dimineață, voi visa că am scris
un poem în care vorbeam despre cum voi fi vânt.
Până spre dimineață, o rază de lună va sfâșia
suplețea acestor cuvinte.

Cântecul se mai zbate in timp

Și azi frământ aluat pentru pâine,
și azi frica bântuie cine știe pe unde
și, către seară, se-ntoarce acasă.
Ce proaspăt se vede, os lângă os, trupul meu!
Atâta piele, atâta risipă, pentru nimic.
Adaos de voce, de ritm. Ceva ce mă face să semăn
cu fetița care a răsturnat bradul.
Un zgomot mai negru decât dragostea,
decât sângele, aplauze ce oricum se dizolvă.
Reflexia propriei vieți:
deșertăciune ca-n florile ce se-nchid
la apus. Și nimeni să-mi dea vreun indiciu
că toate acestea-s adevărate,
că nu e totul, chiar totul, pierdut.
Că distanțarea nu-nseamnă
că îmi voi pipăi încet răsuflarea,
cu palmele învinețite de spaimă,
cu limba pe jumătate încețoșată,
cu gândul la cântecul
ce se mai zbate un timp, în gâtul
păsării ce-a murit.



Dragoș Pătrașcu

Cântec de luare aminte

Să luăm aminte la zumzetul
acestei zăpezi,
la strigătul de uimire al celui
ce tocmai se-ndrăgostește.
În cactușii înfloriți
e tot atâta singurătate
ca-n peștele ce-a înghițit un cârlig,
ca-n apa ce l-a împins
atât de-aproape de foamea pescarului.
Târziu, cineva mă atinge,
cineva sau ceva mă face să cânt.
Ca și cum Dumnezeu mi-ar duce mâna la piept
și mi-ar zice: „Aici e inima ta."
Ca și cum bucuria ar avea o culoare anume.
Ca și cum aș umbla aievea prin cer
și voi ați trăi puternic senzația
că umbra mea vă pășește încet
peste capete.

https://biblioteca-digitala.ro

George Bacovia

https://biblioteca-digitala.ro

Vocea lui George Bacovia, înregistrată pe bandă magnetică*

Mircea Coloșenco

1

Joi, 1 noiembrie 1928, orele 17, s-a inaugurat postul național de radio în București.

Despre George Bacovia va vorbi, întâia dată, Adrian Maniu, la 12 aprilie 1929, cu ocazia reeditării volumelor *Plumb* și *Scântei galbene* într-unul singur (Editura Ancora, S. Benvenisti et Co.). Câteva luni mai târziu, la 15 iulie 1929, o altă cronică, la același volum, apărut la intervenția lui E. Lovinescu, o va prezenta Perpessicius. În presa scrisă, cronici literare vor publica: Cezar Petrescu (în „Curentul", 10 iunie 1929), Octav Botez („Viața românească", iulie-august 1929), precum și F. Aderca („Adevărul", iulie 1929), însă adversativ, cu o replică polemică a lui G. Șt. Cazacu („Orizonturi noi", august-oct. 1929). În anul următor, editează volumul de poezii *Cu voi*... (Editura Orizonturi noi, Bacău, pe care îl va prezenta cu elogii, la Radio, Perpessicius (27 oct. 1930), iar Ion Manolescu va recita cu vocea lui inconfundabilă, la microfon, câteva poezii (26 nov. 1930); la fel, Marioara Zimniceanu (5 dec. 1932).

Prima luare de cuvânt a lui G. Bacovia, la Radio, a avut loc într-o emisiune, împreună cu Tudor Arghezi, când le-a fost decernat amândurora Premiul Național pentru Poezie (mai 1934), iar singurul băcăuan care a reacționat omagial a fost Marius I. Mircu („Bacăul", 21 mai 1934).

De-a lungul anilor, despre poezia lui G. Bacovia vor conferenția: Zaharia Stancu (3 mai 1934), E. Lovinescu și Al. Dima (1936), Pompiliu Constantinescu (29 ian 1945), Eugen Jebeleanu (20 iunie 1946), Ion Biberi (26 dec. 1946).

Postum, a fost adesea evocat de Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Ștefan Augustin Doinaș, A. E. Baconsky, Aurel George Boișteanu, Ion Larian Postolache, Agatha Grigorescu-Bacovia. I-a fost dedicat lui, cât și lui Ion Barbu, în exclusivitate, un spectacol în Studioul Radiodifuziunii (30 martie 1970). Au recitat: Irina Răchițeanu-Șirianu, Simona Bondoc, Maria Rotaru, Dan Nuțu, Costel Constantin și alții, peste douăzeci de poeme bacoviene (*Sonet*, *Amurg violet, Decembrie, Note de toamnă, Toamna, Plouă, Nervi de primăvară, Aiurea, Poem finală, Spre primăvară, Rar, Amurg, Seară tristă*, *De iarnă, Decor, Marș funebru, Moină, Fanfară, Matinală, Vals de toamnă, Singur, Baladă*), păstrate în Fonotecă, alături de cele recitate anterior de Ion Manolescu (*Dormitând* și *Pastel*), Al. Critico (*Note de toamnă, Serenada muncitorului, Cu voi*...) și de Emil Botta, Fory Etterle, Val Săndulescu.

O parte dintre aceste informații, privind relația radio/ poezia bacoviană, se regăsesc în volumul lui Victor Crăciun, *O istorie a literaturii române la microfon* (Editura Cartea Românească, București, 1980).

Însă „captura" cea mai deosebită a Fonotecii Radiodifuziunii naționale o constituie înregistrarea glasului/ vocii lui George Bacovia.

În anul 1954, profesioniști ai Radiodifuziunii Române i-au făcut o vizită lui George Bacovia acasă, în str. Frăsinetului nr. 63 (astăzi, George Bacovia) din București, înregistrând, pe bandă magnetică, în rostire proprie, 28 de poezii alese de poet: 14 din vol. *Plumb* (1916), 4 din vol. *Scântei galbene* (1926), 9 din vol. *Cu voi*... (1930), una din vol. *Comedii în fond* (1936). A fost eludat ultimul său volum de versuri *Stanțe burgheze* (1946), precum și volumul de poeme în proză *Bucăți în noapte* (1926). Poetul era în convalescență, fiind după o perioadă de tratament ambulatoriu a unei leziuni pulmonare redeschise, neputând fi transportat la studioul instituției. (Pe fundalul înregistrării poeziei *Plumb de toamnă*, se percepe lătratul cățelului din curte!)

Nu putem preciza ziua și luna înregistrării păstrate în Fonotecă.

Glasul poetului este clar, cu inflexiuni tonice, când molcom, când alert, fără afectare, într-o sonoritate deplină a limbii literare (cu două excepții).

Avea 73 de ani.

Multe emisiuni radiofonice vor transmite în eter glasul poetului după această unică înregistrare, care a făcut carieră.

În anul 1966, va fi folosită de Electrecord în realizarea unui disc E.

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

P. de vinilin, pe care vor fi gravate/ imprimate doar 19 poezii din cele 28, în colecția „Antologia poetică", cu titlul: *George Bacovia citește din versurile sale*. După ani, în 1977, va fi scoasă ediția a doua, pe un disc L.P. de vinilin, titrat *Versuri de George Bacovia*.

Prima redare integrală a înregistrării conservate în Fonoteca Societății Române de Radiodifuziune, din 1954, de 28 poeme, după cum ne asigură Editura Casa Radio, este ediția titrată: „Biblioteca de poezie românească. Seria Colecționarului de voci. G. Bacovia. Rar. Poeme rostite la Radio. O înregistrare din 1954 prezentată de Bogdan Ghiu. București./ 64 p./ Desene de Aurelian Popovici. ISBN973-7902-43-2. Nr. catalog: 166Aad. Compact disc digital audio. Durata CD: 18'50". Director: Sebastian Sârcă. Realizator: Horia Pop, Maria Elena Negoescu. Documentarist: Laura Vezeteu. Grafica: Aurelian Popovici. Design și producție: INFO-TEAM.

„Bacovia", Ilie Boca

2

Realizarea tehno-grafică este de excepție. Cele 28 de poeme rostite de Bacovia sunt:

• 14 din vol. *Plumb* (1916): *Lacustră* (41"), *Amurg violet* (30"), *Sonet* (41"), *Decembre* (57"), *Note de toamnă/ Tăcere... e toamnă-n cetate/* (38"), *Toamnă* (45"), *Plumb de iarnă/ iarna, de-o vreme, mă duce regretul/* (41"), *Plumb de toamnă* (45"), *Ploua* (49"), *Nervi de primăvară* (47"), *Plumb de iarnă/ ninge secular, tăcere, pare a fi bine/* (46"), *Rar* (1'07"), *Seară tristă* (42"), *Note de toamnă/ Toamna-n grădină și-acordă vioara/* (44");

• 4 poeme din vol. *Scântei galbene* (1926): *Serenada muncitorului* (54"), *Note de primăvară* (30"), *Umbra* (27"), *De iarnă* (55");

• 9 poeme din vol. *Cu voi...* (1930): *Cu voi...* (21"), *Liceu* (30"), *Belșug* (48"), *Pantofii* (23"), *Aiurea* (17"), *În altar* (20"), *Poemă finală* (52"), *Amurg* (35"), *Vae soli* (55");

• o poemă din vol. *Comedii în fond* (1936): *Spre primăvară* (22").

În total: 18'50" de voce bacoviană.

Rostirea lui George Bacovia este în limba română literară, care, moldovean fiind prin ereditate și loc de naștere, cu două excepții în ceea ce privește vocalismul, nici că se cunoaște a fi originar din Bacău, unde a locuit cea mai mare parte a vieții.

Una dintre excepții, generalizată, este trecerea lui **ă** în **a** (fenomen fonetic întâlnit sporadic în Muntenia, însă frecvent în Moldova, Banat, Crișana și nordul Olteniei): *apasa/* apăsa (*Umbra*, versul 3), *zapadă/* zăpadă (*Decembre*, v. 12, 19); *Plumb de iarnă*, v. 8), *departate/* depărtate; *Plumb de iarnă*, v. 5), *primavară/* primăvară (*Nervi de primăvară*, titlu, v. 1, 5, 10); *Spre primăvară*, titlu), *primaveri/* primăveri (*Nervi de primăvară*, v. 15). În cazul cuvântului *roată*, din expresia verbală a face roata, întâlnită în poezia Toamna (v. 8: Fac *roata*-n vârteje, pe-o piață), explicația nu ține de fenomenul ă<a, ci de folosirea expresiei ca atare (fără ă).

Cea de a doua excepție (de atavism, zicem noi), de moldovenism în pronunțare este închiderea vocalei **e** în **â**/ **î** înainte/ după accent: *tusî/* tuse (Sonet, v. 7).

În ceea ce privește consonantismul în rostirea/ pronunția lui G. Bacovia, nu se percepe, atât palatalizarea consoanelor **p**, **b**, **r**, **v**, cât și prezența consoanelor dure: **s**, **z**, **ș**, **j**, **t**, -**dz**.

Celelalte inadvertențe/ deosebiri față de textul consacrat/ standard/ tipărit din vol. *Opere* (1944), ediția de autor de la Fundațiile Regale, sunt privitoare, fie la elidarea unor sunete/ litere, fie la lexic, constituind astfel variante/ versiuni:

- elidarea sunetelor/ literelor **ă**, **e**, **â**/ **î**: *Ca-ntr-o crâșmă/* Ca într-o crâșmă... (*Sonet*, v. 4); *s-ascult vijelia/* să ascult vijelia (*Decembre*, v. 6); *și-o păsărică-n grădină/* și-o păsărică în grădină (*Belșug*, v. 9); *fața-n soare/* fața în soare (*Vae soli*, v. 9); *s-adâncește-n cartiere/* se adâncește-n cartiere (*Plumb de iarnă*, v.8);

- lexic: *preot/* popă (*Plumb de toamnă*, v. 10); *ca/* cu (*Belșug*, v. 4); *de/* pe (*Belșug*, v. 6); *cine-au putut/* cine-a putut (*Belșug*, v. 6); *emoțiune/* emoție (*Belșug*, v. 19); *picior/* piciorul (*Pantofii*, v. 6); *cetatea/* cetate (*Aiurea*, v. 5, 7); *tot/* toți (*Poem finală*, v. 12, după o mică ezitare).

3

În viața de toate zilele, George Bacovia a trăit retras, fiind un introvertit/ agorafob. Din când în când, mai publica o poezie-două, scotea la fel de rar câte un volum de poezii, toate fiind editate de prieteni sau de soție. Părea mai mult un sihastru covârșit de îndoieli și mistere, numai de el știute, dar plin de bonomie.

Rostirea propriilor versuri din memorie imprimă acestora o mai mare verosimilitate între imaginea scrisă (vizuală) și cea declamată (auditivă), iar implicațiile sunt reciproce. Scrisul (și nu scriitura) are caracter impersonal, în vreme ce declamația personalizează discursul (nu și cuvântul) în fața publicului, sporindu-i cantitatea de realitate. Când imaginea mentală a plăsmuirii poetice modelate în scris este dublată de rostirea/ declamația autorului însuși, înălțarea pe culmile perfecțiunii sau, cu alte cuvinte, în aflarea tainelor spiritului, devine și mai evidentă. Calupul celor 28 de poezii constituie în sine un recital unic al unui Bacovia unic. Poetul nu era declamator de profesie și nici interpret cu repertoriul însușit anume

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a se expune unui auditoriu. Nimic emfatic, recitativ. Dimpotrivă. Nu urmărește prin înregistrarea poemelor vreun efect teatral. El nu-și citește versurile și nici nu le recită. Le rostește din memorie cu naturalețe. Accentul cade egal, intonația vocii însoțește sensul frazării, precum într-o convorbire cu un partener cunoscut se stabilesc raporturi firești de comunicare indiferent de subiectul abordat. Acest firesc al scriiturii și rostirii îngemănate se constituie în aură magică, energie furnizoare de farmec interior nebănuit, care particularizează lira bacoviană mai straniu decât în lectura anodină a cititorului anonim.

Dacă la atare sincretism (scriitură + rostire) adăugăm selecția celor 28 de poeme reprezentative, ca pe un „desen" conturat în spațiu, întâia și singura alcătuire de ciclu/ volum/ antologie după criterii personale, o construcție de versuri in nuce, constatăm *nucleul* esențial/ *roza vânturilor* poeziei lui George Bacovia.

Cele trei entități (scriitură + rostire + „desen") formează în sine Frumusețea și Armonia poeziei lui G. Bacovia, componente ale vocației sale multiple ca poet (inspirat de geniu), muzician (interpret vioară) și artist plastic (pictor și grafician) bântuit de sinestezia culorilor. Numai așa se explică de ce poezia sa, mai mult decât a altor creatori, domină sufletul, iar încercările de a-i găsi similitudini în filozofie cad în desuetudine ori prolixitate. Nu însă în ceea ce privește exotericul/ ezotericul, laturi încă neaprofundate de exegeții lui.

Când i-a ascultat rostirea poemelor, Cicerone Theodorescu a făcut câteva considerații definitorii:... „lecturile poeziilor lui, ca poezia însăși, vor rămâne de-o substanță totdeauna tulburătoare..."

*

Capitol de sine stătător al istoriei naționale, poezia bacoviană prezintă lumea cenușie/ agresivă/ neutră într-un fantastic pios ca scriitor cu imaginație fecundă și foarte puțin prolific, cu o viață și sfârșit mediocre, dar cu o operă de specială desăvârșire artistică.

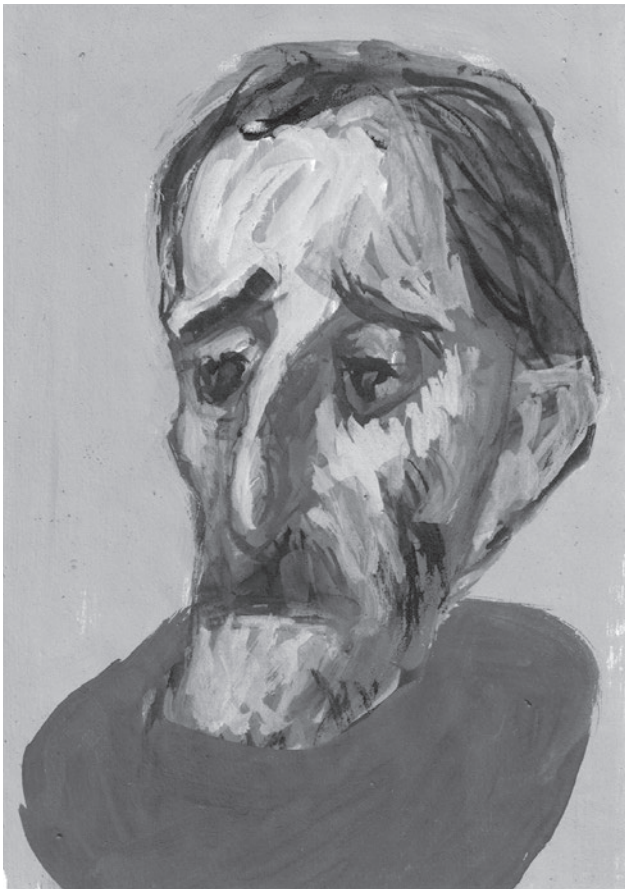
„Bacovia", Ilie Boca

* George Bacovia. *Rar*. Ediția a III-a. Douăzeci și opt de poeme rostite la Radio. Cuvânt înainte și note de Bogdan Ghiu. Casa Radio, 2013, 64 p. Durată C.D.: 18'50".

https://biblioteca-digitala.ro

Efectul Bacovia

Constantin Trandafir



„Bacovia", Ilie Boca

Curentele sunt trecătoare, numai creațiile durează.

Referitor la Bacovia, bacovianism și bacovieni s-au scris și s-au spus atât de multe lucruri, încât „dosarul" nu mai suportă decât încercări referențiale bine dozate. Altminteri, el rămâne deschis mai departe. Drept dovadă, dacă ne referim numai la exegeții „provinciali", cei de raft superior și cu contribuții editoriale mai recente, aceștia au însumat mii de pagini tipărite. Constantin Călin a ajuns la al treilea volum din „Dosarul Bacovia" (peste 1500 de pagini), iar Theodor Codreanu s-a limitat, în această privință, la volumul *„Complexul" Bacovia* (565 p.). N-aș vrea să se înțeleagă de aici că e vorba doar de cantitate.

Lăsându-i la o parte pe așa-numiții „prebacovieni", mimeticii și epigonii așezați în trena stirpei se bucură de consemnarea istoriei literare minuțioase (cum e cazul unor Demostene Botez, Camil Baltazar, I. M. Rașcu, Agatha Grigorescu). De regulă, atenția mare se îndreaptă către bacovienii „naturali", cei care se înrudesc structural și se despart pe calea lor proprie. Așa s-a întâmplat cu mulți scriitori, între care M. Blecher, Al. Philippide, Adrian Maniu, Ion Vinea, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Saşa Pană, Camil Baltazar etc. Un „bacovianism" al avangardei, de pildă. Acest bacovianism „prin condiție" se poate extinde oricât. Cineva vorbea de „majoritatea autorilor români postbelici", ceea ce e cam mult spus, dar barem în perioada imediat următoare ecourile stăruie: Dimitrie Stelaru, Radu Stanca, Emil Botta, Mircea Streinul, A. E. Baconski, Paul Georgescu (în romanul *Coborând*!), Ion Caraion. Între admiratorii fervenți ai lui Bacovia nu trebuie uitat Eugen Jebeleanu, pe care mai marele prieten îl numea „copilul" său. La rândul lui, autorul *Cântecelor pentru floarea secerată* i-a întreținut faima idolului cu ani din urmă, iar după 20 de ani de la dispariția lui fizică, scria encomiastic despre „cel mai obidit, mai drag și mai uman dintre cuceritorii infinitelor spații ale Spiritului, George Bacovia cel Mare".

Apoi, renașterea poeziei românești de după 1960 are loc și prin modelele marilor poeți interbelici, înainte de toate, Arghezi, Bacovia, Blaga, Ion Barbu. E vorba de poeții care au contribuit la această metamorfoză, validați de criteriul axiologic. Sonorități bacoviene, mai extinse sau mai restrânse, sunt de găsit la o sumedenie de poeți, dintre care voi consemna doar câțiva: Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Leonid Dimov, Tudor George, Cezar Ivănescu, Ioanid Romanescu, Ovidiu Genaru, Ileana Mălăncioiu, Nora Iuga, Magda Cârneci, Elena Ștefoi, Marius Robescu, Constantin Abăluță, Ion Beldeanu. Unii sunt poeți ai periferiei orașului de provincie, resping canonul elitist-academizant, revalorizează tradiția poeziei mai directe și mai „prozaice", adoptă solitarismul desolemnizat. Pe urmele lor și împreună cu aceștia, în drumul spre o tot mai evidentă individualitate, optzeciștii vor și reușesc să deschidă un nou ciclu poetic al modernității (sic!). Unii

https://biblioteca-digitala.ro

pe traseul expresionist, evoluând spre un „nou antropomorfism" în descoperirea *realului*, alții pe linia postmodernistă, în paradigmă textualistă. Aceștia din urmă, mai ales, își reclamă ca precursori români, în primul rând, pe Bacovia și Arghezi (în poezie), pe I. L. Caragiale și pe „târgovișteni" (în proză). Și asta se întâmplă oricât de tenace funcționează și influența străină, cu deosebire cea anglo-americană.

Cât privește înrudirile poetului Bacovia cu scriitori de altă natură, acestea rămân la dispoziția acuității aperceptive sau numai sub semnul aleatoriului. Căci, orice s-ar zice, unele analogii sunt forțate, altele insolit-incredibile, alteori posibile pe criteriul potrivit căruia între oricine și orice se pot stabili puncte de întâlnire. Și, cu deosebire, când paralelismele au totuși o noimă. Mă gândesc, de pildă, la asemuirea „oratorului mut" al lui Eugen Ionescu cu „figura" lui Bacovia (Nicolae Manolescu). Și la „spaima de neant", de singurătate, de „plictis și de tristețe", pe care le invocă dramaturgul. Nu-i exclus nici numitorul comun al absurdului, dar de acum se intră în categoria corespondențelor de ordin prea general. La fel, și în cazul coincidențelor dintre teoriile eliadești despre rituri de inițiere și despre mitul reintegrării cu *Decor, Lacustră* ș.a., în confruntarea cu moartea. Pentru Mihail Sebastian, „Poezia lui Bacovia este singura dramă sinceră pe care, de la Eminescu, literatura noastră o cuprinde". „Complexul Bacovia" este, oarecum, conjunctiv cu „complexul lui Iuda" la autorul romanului *De două mii de ani*, dublarea fiind a conștiinței tragice, deopotrivă faustiană și nemântuitoare.

Asemenea lui Bacovia, poeții și prozatorii de această spiță refuză imaginația ruptă de biografie, înlocuiesc metaforizarea cu avalanșa de repetiții, „rafinamentul" modernist cu stilul colocvial, - oralitatea, dialogul, monologul. Citatele, pseudo-citatele și pastișa sunt la mare stimă pentru cei din această mare familie, în cifru parodic sau în vechea practică a remanenței. Butaforie livrescă și artificialitate – în deplină libertate. Argumentele bacoviene pe această temă sunt lesne decelabile. Ale bacovienilor postmoderniști, cu nemiluita, pot fi date la iveală, unele au și fost. Nu mai înaintez în amănuntele din *Poezia lui Bacovia* (2001), acolo demonstrația s-a făcut, nu atât cât ar trebui, privitor la O parabolă postmodernistă: *Bacovia recitit de Cristian Popescu*, ieșirea de sub sentimentalismul romantico-simbolist, absența transcendenței, consemnarea nemediată a realului, prozaismul, oralitatea, incongruența notațiilor, ironia, parodia, simularea, textualismul (conștiința teoretică), livrescul, complicitatea cu cititorul.

Aici un exemplu de „intertextualism" parodic, fiindcă aparține liderului postmodern, Cărtărescu: „e seară și ninge-ndesat / zăpada-n zăpadă se lasă / și-abia mă mai mișc înghețat / și-abia mai știu drumul spre casă / e beznă un câine-a lătrat / de-acum n-are rost să mai sper / sprijinit de un stâlp un soldat / și-aprinde țigarea stingher / e noapte și ninge turbat / și nu mai zăresc nici un drum / cum via-ai un loc depărtat / cum totu-i mai simplu de-acum" (*Poezie în stilul lui Bacovia*). Și, un exemplu de „pastișă", semnată de Ion Stratan: „Ninge grozav" / „Pe câmp la abator" / „Și sânge cald" / „Se scurge pe canal" / „Plină-i zăpada de / sânge animal" / „Și ninge grozav / pe un trist patinoar" („Ninge grozav").

Șirul poeților din această categorie e impozant din toate punctele de vedere.

Constantin Trandafir

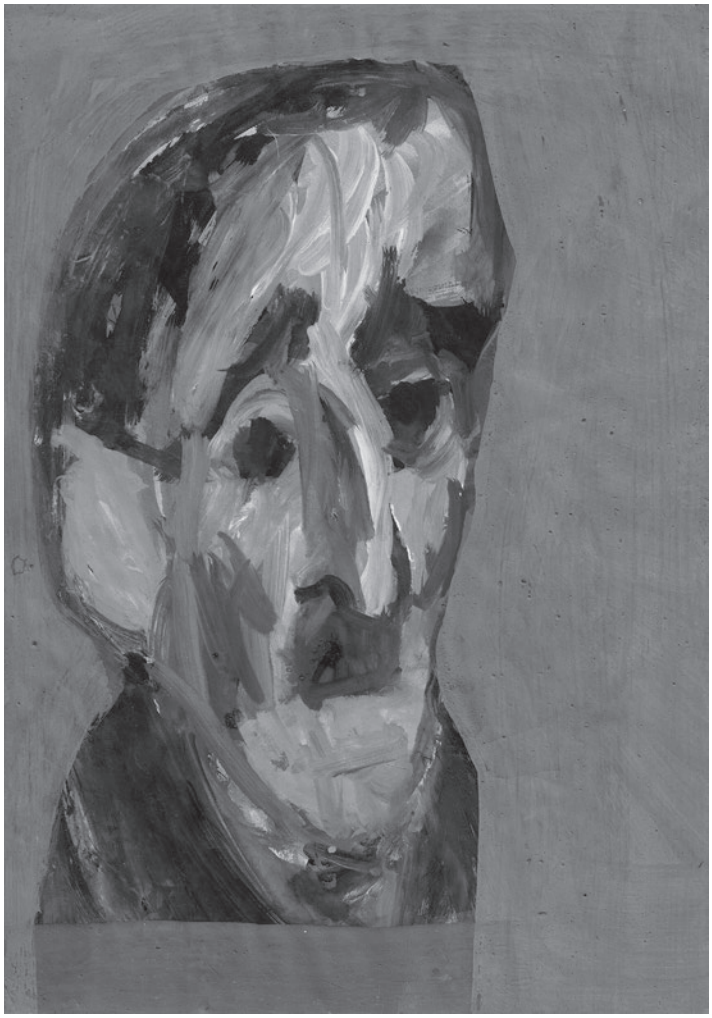
*

Parabola postmodernistă, de care aminteam mai sus, pornește de la poemul-eseu din *Arta Popescu*, *Cum l-a ucis George Bacovia pe Gheorghe Vasiliu*, o meditație în registru postmodern asupra identității marelui poet. Știind că Gheorghe Vasiliu este numele adevărat, numele de botez al lui Bacovia, parabola pseudonimului sugerează că „alegerea numelui neagă diferența uzuală între «viață» și «operă»". Pseudonimul, care este „literatura", contracarează numele real, care este „viața". Modernitatea „literaturizantă" cată să „ucidă" realitatea anostă – sursa de căpătâi a ficțiunii postmoderniste. În sprijinul acestui „raționament", este citat un pasaj din interviul lui Bacovia (acordat lui I. Valerian în 1929), în legătură cu proiectul romanului bacovian *Dintr-un text comun* și cu personajul ales, Sensitif: „Un prieten m-a sfătuit să-l numesc Stan sau Bran, cu nume de oameni. Eu nu văd personajul meu decât în sens simbolic. asemenea mie sau celorlalți oameni, el trece printr-o serie de stări sufletești..." Comentariul dă la iveală faptul că numele personajului, asociat simbolului, este o convenție arbitrară și, în consecință, rupe legătura directă între limbaj și realitate. Pseudonimul „artistic" se află la polul opus numelui real considerat ca subversiune a Artei cu pretenții de unicitate. Concluzia e că în această tendință a imaginației extrabiografice se ascunde un reflex modernist care „ucide" ceea ce aparține realului. Condiția „dedublată" a pseudonimiei „moderniste" reprezintă un semnal, *in nuce*, al pierderii realului în favoarea virtualului, cum ar spune Jean Baudrillard. Numai că Bacovia, poetul, nu are cultul transfigurării, nici autoadmirație ori proiect stimulativ. El se complace în derizoriu, în realitatea frustă și-și transformă pseudonimul într-un nume comun, care doar prin puterea artei devine *renume*.

Dacă modernii jinduiesc idealitatea („goală" la ei, "plină" la romantici), la Bacovia transcendența lipsește cu desăvârșire: „Omul începuse să vorbească singur... / Și totul se mișca în umbre trecătoare - / Un cer de plumb de-a pururi domnea, / Iar creierul ardea ca flacăra de soare. // Nimic. Pustiul tot mai larg părea... / Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cânt, - / Și-nvinețit de gânduri, cu fruntea la pământ, / Omul începuse să vorbească singur..."(*Altfel*).

S-ar putea spune că Bacovia sfidează convenția elevată în beneficiul „naturaleței" și al unei mai mari sociabilități. Până la *Stanțe burgheze*, „aliteratura" (Erezie la metafizică, orfism, abstractizare,

https://biblioteca-digitala.ro



„Bacovia", Ilie Boca

transfigurare etc.) a fost deghizată. De acum încolo, antilirismul se produce fățiș, ostentativ chiar, orientarea postmodernă se îndreaptă către scriitura antimetaforică, directă. Iată, din volumul *Cu voi* acest *Dialog de iarnă*: „Fereastra e-o poemă de plumb și de scântei, / Orașul doarme troienit. / Mult mai târziu de miezul nopții sunt orele trecute... / În haosul vieții nici noi nu ne-am găsit.../ O, vino, cel puțin, acum prin forțe necunoscute: / - Să viu? / - Oh! mi-e frică... / - Vezi! / - Hai! / - Am venit; / - Unde? / - Lângă tine; / - Plâng... / - Taci... / - Hai.../ - În infinit.../ - În infinit..." A nu se confunda cu dicteul automat, de vreme ce „dialogul" n are coerența înregistrării „în direct", cu tot eliptismul ei „caragialesc" și absurd. Eludarea artistizării, suprimarea „literaturii" constituie noua sa „poetică". „Transcrierea" realității, în versuri tot mai directe și mai prozaice, întoarce poezia la origini, în starea ei cât mai naturală, potrivit cu o percepție estetică de dată mai recentă, opusă poetizării „înalte", eterice.

La un moment dat, Bacovia declară că preferă să scrie proză: „În proză port membrele mai liber" (din interviul cu I. Valerian). Și chiar scrie proză, dar poetică. Mai bine zis, poeme „fantastice". Surprinzător e că poetul prozaizează tot mai mult, iar prozatorul nu se ferește de poematizare. Această viziune numai la suprafață pare (este) *á l'envers*, fiindcă „inducția" îl conduce pe poet către un nou mod de scriitură, deschis către un postmodernism *sui-generis*. Interesează doar că Bacovia conciliază poezia cu proza și aceasta vine din credința indivizibilității genurilor literare și din neîncrederea în imaginarul ezoteric și în retorismul supraindividual. Și totuși a predominat în lectura poeziei sale, de la G. Călinescu citire, imaginea unui poet rafinat, care își dozează efectele într-o perfectă regie textuală. Bacovianismul presupune și incongruența notațiilor „Cum gândul stă... / vieții proză numai/ Privind... / Pustiu parcurs / Mai mult cu gemete / De fizice dureri..." (*Moment*). În asemenea condiții, cine mai caută grandoarea? Eul nu mai este profetic, cu aparențe vizionare și cu evanescențe sentimentale.

Poemele de după 1946 se apropie decisiv de simpla realitate, de zvonul lumii, nu în sensul deturnat al angajării, al acelui *poeta vates*, vechi de când lumea, ci în spiritul unei arte poetice de cea mai recentă condiție, din care nu lipsesc ironia subțire, parodia subtilă, simularea festivismului, a înregistrării obsecvioase: „Adeseori / Culcat,/ Notez / Al lumii zvon / De țară nouă/ - Capital moderat - / - Onoare intelectualilor, / Și celor ce muncesc. / Iar ce va fi în viitor, / - Deocamdată e sublim..." (*Stanță*). „Stenograful cotidianului" e poet social, negreșit, se implică în „problematica timpului", cu o candoare ironică. Masca parodică și ambiguitățile conduc, ingenios, către demitizare și desolemnizare, fără un program bine calculat, mai curând cu o incertitudine jucată, într-o permanentă tatonare de noi mijloace de exprimare. Încă o dată, să spunem că nu e vorba de abordări reverberante, nici de stângăcie autentică, dar, sigur, de o reabilitare a inferiorului cu care se simte solidar. Și mai e puterea secretă de a preface „neștiința" (ca Arghezi) în virtuozitate, de unde reiese că parodierea e deliberată, autocontemplare cu discretă ironie. Părelnicul handicap se preschimbă în virtute. Se ascunde în manieră un sarcasm bine temperat. Și, bineînțeles, autoironie: „Din tot ce scriu, iubito,/ Reiese atât de bine - / Aceiași nepăsare / De oameni, și de tine" (*Ego*). De multe ori, poetul melodramatizează, tot parodic, evident, într-un fel de exorcizare de-a-ndoaselea. Cu cât înaintează în experimentele sale poetice, „pantomimele", „mimodramele" plasează tragismul existențial sub acoperișul alveolelor artizanale. Potrivit principiului ambivalenței, comunicarea dobândește, pe lângă o „energie telurică", și o maximă concentrare ce tinde de la dislocare până la ispita tăcerii.

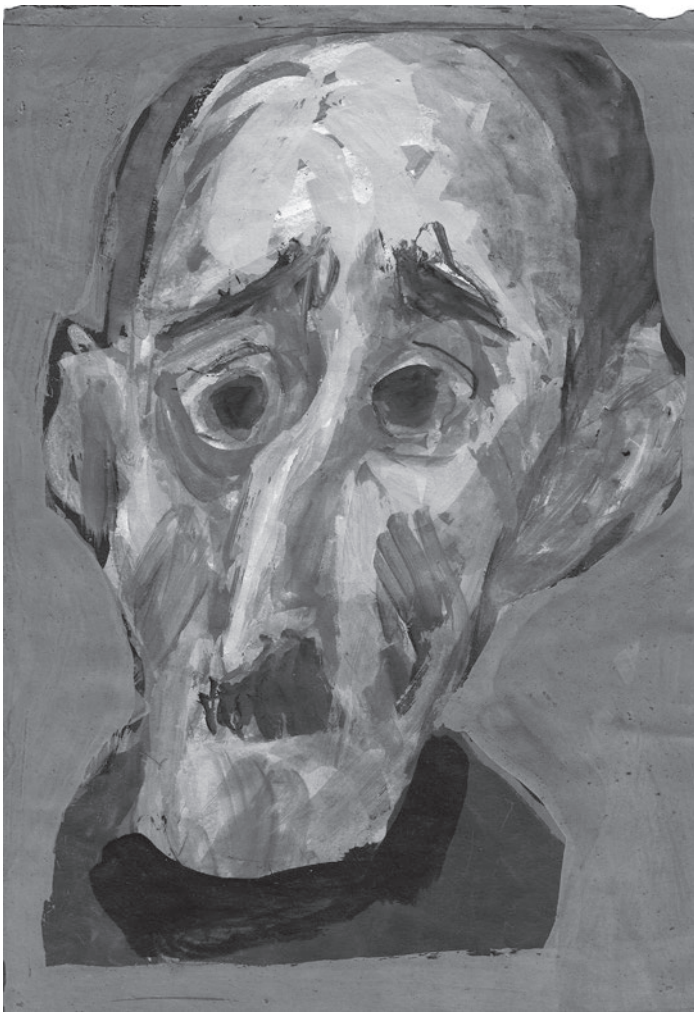
Arta (poezia) revine la „realismul" social, care îi este funciar; revine, adică, la starea de odinioară, din premodernitate. Poetul are tot mai mult disponibilitatea de a capta întâmplări, senzații, obiecte, fragmente din realitatea imediată, de a produce texte, etalându-și producțiile cu o ironică dărnicie. Poezia își recâștigă chipul originar, acela de a fi și lirică, și epică, și gravă, și ludică, și modestă, și orgolioasă... Excesului de sentimente și de „viziuni" i se opune abundența concretului, năvala materiei, care presupune, de

https://biblioteca-digitala.ro

fapt, expansiunea imaginarului ca „hipermaterie". Și încă, impactul cu cotidianul asigură discursului poetic alertețe, sinceritate și, implicit, mai multă naturalețe. Cu toate acestea, realitatea nu-i decât în aparență o copie, pentru că adevărata realitate este cea produsă de poetul însuși. „Anonimul" are, totuși, orgoliul de a transfera fidelitatea față de referentul din lumea reală în fidelitate față de sine, referentul primordial. Din acest moment, poetul scrie despre scris („scriu că scriu"), se întoarce către propria ființă și către mecanismul intern al textului. Fapt cunoscut, devenit loc comun, literatura dobândește o acută conștiință de sine, își scrutează propria condiție, interesată cu precădere de geneză, alcătuire, funcționare și finalitate. Acest textualism are o existență mai veche, dar modernitatea îi acordă greutate specifică, în sensul de ficțiune despre ficțiune. Să-i dăm ascultare lui Roland Barthes: „Literatura a început să se simtă dublă: obiect și totodată privire asupra acestui obiect, discurs și discurs despre acest discurs, literatură obiect și meta-literatură". Scriitorii mai noi au ajuns să facă din textualism cerință de căpătâi a faptului literar. S-ar putea spune că aproape întreaga poezie actuală este *autoscopică*. „Metapoezia" a devenit, dacă nu exclusivistă, în tot cazul precumpănitoare. Referentul predilect este propria literaritate, în limitele dintre literatură și metaliteratură. Conștiința actului poetic, constând dintr-o necontenită denunțare a resorturilor textuale, caracterizează cel mai mult noua artă poetică.

Complicitatea cu cititorul, colaborator al scriiturii, e încă o marotă a literaturii de dată mai apropiat de noi. Există o mai mare deschidere către referentul din afara eului, în primul rând către lector, de unde și o prietenoasă oralitate: „Eu scriu / Și, poate, / Trădez / O criză morală, / Fără s-o știu, - / Ar obiecta / Cititorul (...) / Scriu / Să mă deștept,/ - Contagiul / De tristul meu moral, / Stimate cititor, / Uită-l,- / După alte cărți" (*Pro arte II*). Orice scriitor al unui metatext este, totodată, un cititor al textului-obiect, în sensul acreditat al lecturii ca scriitură. În locul poeticii care concepea arta ca un domeniu sacrosanct, textul bacovian utilizează codul „popular", se vrea (este) conversativ, colocvial. Între poet și receptor se stabilește un „dialog" pe picior de egalitate („egalitatea prin diferență"). Scriind, poetul are sentimentul culpabilității pe care o împarte, însă, cu lectorul, dacă scriitura și lectura se prezintă ca un dublu inseparabil. Ajunși în acest punct, se pune problema poeziei ca efect al biografismului care, se știe, e încă una din obsesiile poeticii actuale. În afară de (auto)biografia care pune în valoare realitatea strictă și eul empiric, autorul textului bacovian, supus atâtor metamorfoze (dedublări, ocultare, multiplicitate, disimulare, dizolvare), nu se consideră autor unic și total; își asumă menirea socială, dar nu și pe cea exortativă, ceea ce nu-l împiedică să-și dedice stanțe: „Și glasuri / În văi răsunau... / Bacovia / Țară de încântări / Și viață liniștită. / Nu se discută / De-al meu / Și de-al tău,/ Țara / Cu cântul viguros: Înainte. / Ș-apoi oriunde.../ Și bestiile ascultau / De om. / Bacovia / Țara când tace / orice cuget..." (*Stanță la Bacovia*).

Deschizând calea notației directe, concentrate, a solitarismul antiromantic, eliminând progresiv coordonatele poetice ale limbajului modern standardizat, Bacovia se plasează pe traiectul celor mai înnoitoare experiențe artistice, premise și „mesagii", cum spune Mircea Eliade, pentru generația poetică de azi.



„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

Bacovia – un poet atipic sau ce facem când întâlnim un geniu/ geniul în cetate?

Petre Isachi

Petre Isachi

Geniu: „predispoziția înnăscută a spiritului prin care natura dă reguli artei” (Immanuel Kant)

Debutul revuistic – 1899, în „Literatorul” lui Macedonski și cel editorial, cu „Plumb”, 1916, premiat în 1923, de Ministerul Artelor - dar și intervalele relativ mari, ale aparițiilor următoarelor volume: „Scântei galbene”, 1926; „Cu voi”, 1930; „Comedii în fond”, 1936; „Stanțe burgheze”, 1946, trădează metafizica unui scriitor care a știut de la bun început că va face parte din familia geniilor *„întristate care mor/ în cerc barbar și fără sentiment”.* Este arhicunoscut modul nostru, *„barbar”* de a ne respinge valorile/ geniile – Eminescu, Nicolae Iorga, George Enescu, Emil Cioran, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu etc. – de a fi cosmopoliți, de a imita fără discernământ și de a ne lăsa bântuiți de complexe de inferioritate sau de superioritate. Pare o fatalitate ce își are rădăcinile în „cumințenia românească”, cum îi spunea cândva, Noica. Să-i vedem/ auzim concret, opinia filosofului, despre psihologia neamului, pe care o va topi în arhitectura Operei și George Bacovia. Citâm din „Jurnalul filozofic”, Humanitas, 1990, p. 46: *„Oamenii aceștia de pe la noi sunt înțelepți în materie de gândire – unde trebuie ceva sminteală - și sunt smintiți în viață. Cumințenia lor, pe care o mai numesc și românească, asta e. Resemnare, seninătate, împăcare în filosofie. Și dincolo? Haos.”* Putem spune că haosul – ordinea distrusă la Facerea lumii, St. J. Lec – este izvorul operei bacoviene, care-i eternizează, volens nolens, starea de genialitate.

Confirmarea geniului bacovian – atipic, în antiteză cu geniul unor personalități recunoscute ca atare: Homer, Goethe, Shakespeare, Schopenhauer, Cervantes, Unamuno, Baudelaire, Eminescu, Brâncuși, M. Eliade etc., naște controverse și polemici interminabile. Geniile, se știe, nu seamănă între ele, decât prin voința de putere. În cazul poetului băcăuan, starea de genialitate nu vine atât din (post)modernitatea scriiturii, din efectele sincopate ale expresiei poetice sau din fondul tragic subteran, omniprezent în Operă, ci, din puterile interioare ale eului auctorial, voința/ energia estetică nebănuită la o privire superficială, din poeticitatea limbii române, din fericire (nu, din păcate, cum susține Emil Cioran!) intraductibilă, sensibilă la imponderabil și inefabil, cât, mai ales, din arta inimitabilă, genială în simplitatea ei, de a transfigura „haosul”, parte integrantă din „cumințenia” specifică modului nostru original de a fi.

Să-l implicăm în problematica genialității și pe Ștefan Lupașcu (el însuși, un geniu), cel din „Universul psihic: sfârșitul psihanalizei”, - versiunea în limba română, anul 2000: *„Sufletul este cel care pictează și sculptează și cel care vede tablourile și sculpturile, care scrie poeziile și romanele și le citește, care scrie piesele de teatru și le vizionează pentru a psihiza universul și a-l absorbi în el însuși, prin imaginile și conceptele puterii sale interioare.”* Nu poți să nu te întrebi dacă George Bacovia, pentru a transfigura categoria neliniștii existențiale, „boala”, „decăderea”, „declinul”, nevroza, golul istoric, haosmosul etc., în spiritul presimțirilor autorului profeticei evanghelii eretice, *„Așa grăit-a Zarathustra”,* și apoi pentru a le configura atipic, într-o arhitectură simbolisto-expresionisto-cioraniană, sub aura unei mitologii „a nedesăvârșirilor” omului terorizat de Noul Rău al secolului, trebuie să fi fost talentat, inspirat sau genial? Sau și inspirat și talentat și genial? Poetul neliniștilor, al abisalității insondabile și inefabile, al haosului interior, a fost mereu captiv unui „instinct”, unui „dictat” intern, nedislocabil și inconturnabil, unui „destin” genial mascat în hainele banalității și ale mediocrității, prizonierul unei puteri manifestate dincolo de conștiența și conștiința proprie.

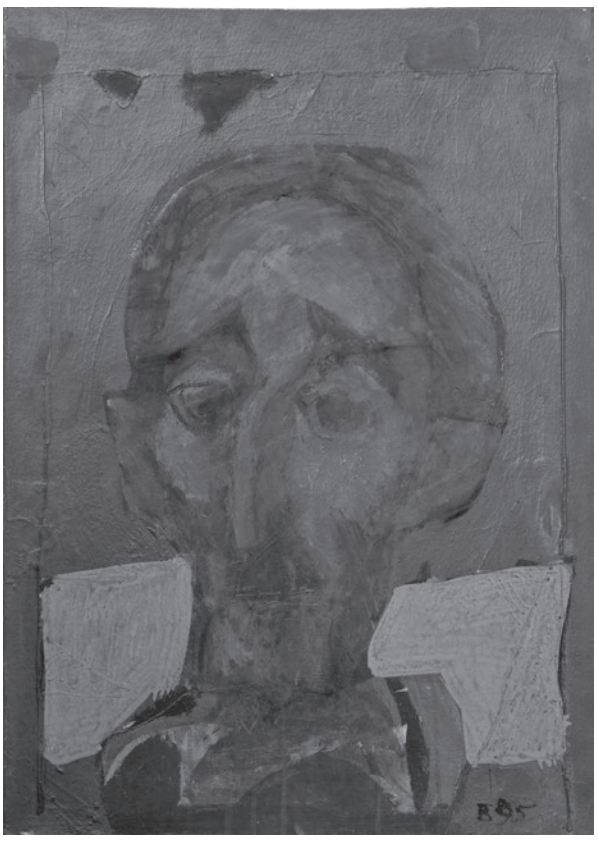
Transmiterea unei stări poetice, spre deosebire de aceea a comunicării unor idei, cere permanent eficacitate simbolico-mitică, și limbaj care să impună capacitatea inductivă a scriiturii și jocul imprevizibil al ielelor, potențat de categoriile estetice, când convergente, când divergente – urâtul, poeticul, absurdul, frumosul, tragicul, comicul, fantasticul – : *„Tă-*

https://biblioteca-digitala.ro

cere... e toamnă în cetate.../ Plouă... și numai ploaia dă cuvânt - / E pace de plumb, e vânt, și pe vânt/ Grăbite trec frunze liberate.// Deschide, dă drumu, adorato,/ Cu crengi și foi uscate am venit - / În târg, o fată trist a murit/ Și-au dus-o pe ploaie, și-au îngropat-o.// Dă drumu, e toamnă în cetate - / Întreg pământul pare un mormânt.../ Plouă... și peste târg, duse de vânt,/ Grăbite trec frunze liberate. (*FIORI* – citat din *PLUMB*, Ediția Centenar, Cartea Românească, 1981 – de câte ori va fi nevoie, vom cita din același volum, care reproduce integral ediția *princeps*, apărută în luna ianuarie 1916, sub îngrijirea colegială a poetului Ion Pillat). Fără egal în lirica europeană – genială, în opinia mea – este atmosfera bacoviană (= stare de spirit ce sugerează demiterea din ființă cuprinsă în conceptul de bacovianism), care nu este „limitată într-un peisagiu de mahala, de oraș provincial", cum susținea cândva Eugen Lovinescu. În primul rând – „atmosfera" este ilimitată. Nu doar în târgul provincial, elementele conștiinței tragice: fiorii, neliniștea, răul, spleen-ul, oboseala metafizică și intelectuală, angoasa, plictisul, disperarea, moartea interioară, înstrăinarea de sine, anxietatea, visul etc. potențează „sentimentul tragic al vieții" (Unamuno) și caracterul eroic al „omului absurd". Nu au fost toate aceste stări și în Parisul lui Baudelaire? Înainte de a fi comic (să nu uităm: trăim „comedii în fond") și tragic, omul bacovian este absurd. El își află rădăcinile și modul etern de a fi și în operele unor scriitori de referință, precum I. L. Caragiale, Urmuz, Eugen Ionescu, Nietzsche, Arghezi, Macedonski, Eminescu, Mateiu I. Caragiale etc.

Bacovia nu face parte din familia poeților simboliști francezi, minori, așa cum acreditează fără o argumentație serioasă, această opinie, unii critici și istorici contemporani. În fapt, discursul bacovian transfigurează „ființa principiu", nu omul provincial, blestemat să suporte nu știu ce fatalități specifice, din moment ce „întreg pământul pare un mormânt"!? Unde este târgul provincial (desigur, metafizic), unde este România în celebrul și nefericit comentatul poem „Plumb": *„Dormeau adânc sicriile de plumb/ Și flori de plumb și funerar vestmânt - / Stam singur în cavou... și era vânt.../ Și scârțâiau coroanele de plumb.// Dormea întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb, și-am început să-l strig - / Stam singur lângă mort... și era frig.../ Și-i atârnau aripele de plumb."* Se vede cu ochiul liber, cum poetul născut la Bacău, în 17 septembrie 1881, tinde spre poezia „pură", „absolută", în spiritul lui Mallarmé, transfigurând după estetica urâtului, periferia galaxiei, fără să-i pastișeze limbajul (nici nu ar fi putut), visează la o „juxtapunere" a poeziei, la „concepția Universului", la „pacea de plumb" a Lumii. Deplina dezorganizare sufletească a omului bacovian (= omul absurd de pretutindeni), abrutizarea lui perpetuă, obsesia morții și a neantului, anxietatea, nevroza etc. sunt ale omului de lângă noi. Interpretarea greșită a genialității lui Bacovia pleacă și de la perpetuarea falsă a *Eu*-lui poetic. Uităm, cum se exprima Rimbaud, că „Eu este un Altul", că infernul nu este doar „Celălalt", ci infernul sunt și Eu, că spiritul provincial este ubicuu. Nu este Bucureștiul o provincie, dacă-l raportăm la Londra. Nu este Pământul o provincie, dacă-l raportăm la galaxie.

Insist pe ideea că numai o Operă confirmată din exterioritatea procesului de receptare îl legitimează pe George Bacovia, care se (de) construiește proteic de la volum la volum, deși s-ar putea susține (a făcut-o Pompiliu Constantinescu) că autorul băcăuan a scris un singur Poem alcătuit prin aglutinare. Desigur că nu interpretarea este un indiciu al valorii, după cum nici absența lecturii nu definește non-valoarea. Rescrierea, reinterpretarea stării poetice, a bacovianismului, se impune cu fiecare generație de poeți/ critici, deși Opera bacoviană este irepetabilă, *unică în durată*, lectura nu o epuizează, ci doar o actualizează chiar sub impresia iminentă a dezagregării și prăbușirii, atingând revelația esenței tragice a realității, punând față în față golul și absurdul, nonsensul cu haoticul. Categoria fundamentală a poeticului este pentru debutantul de la *„Literatorul"*, asemenea muzicii cu funcția ei de transcendere și de disoluție a figurativului, recunoscută de toți poeții simboliști. Macedonski însuși declara ferm că *„arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicei"*. Bacovia - considerat de criticul Vladimir Streinu, prototipul versificatorului liber - este în contrasens cu „Arta poetică" a lui Verlaine, încât autorul volumului „Comedii în fond" se vrea, asemenea lui Trakl sau Unamuno, amuzical: *„Barbar cânta femeia aceea,/ Târziu, în cafeneaua goală,/ Barbar cânta, dar plin de jale,/ Și-n jur era așa răscoală.../ Și-n zgomot monstru de țimbale/ Barbar cânta femeia-aceea.// Barbar cânta femeia aceea.../ Și noi eram o ceată tristă - / Prin fumul de țigări, ca-n nouri,/ Gândeam la lumi ce nu există.../ Barbar cânta femeia-aceea.// Barbar cânta femeia aceea,/ Și-n jur era așa răscoală.../ Și nici nu ne-am mai dus acasă,/ Și-am plâns cu frunțile pe masă, / Iar peste noi, în sala goală,/ Barbar cânta femeia aceea..."* (*Seară tristă*). Identic cu sine, Bacovia n-a ieșit niciodată din versul liber, mai precis din versul instinctiv sau din „pulsația protoplasmică" (Vl. Streinu). Nu are dreptate Kant, atunci când susține că prin geniu, „natura dă regulile artei"?



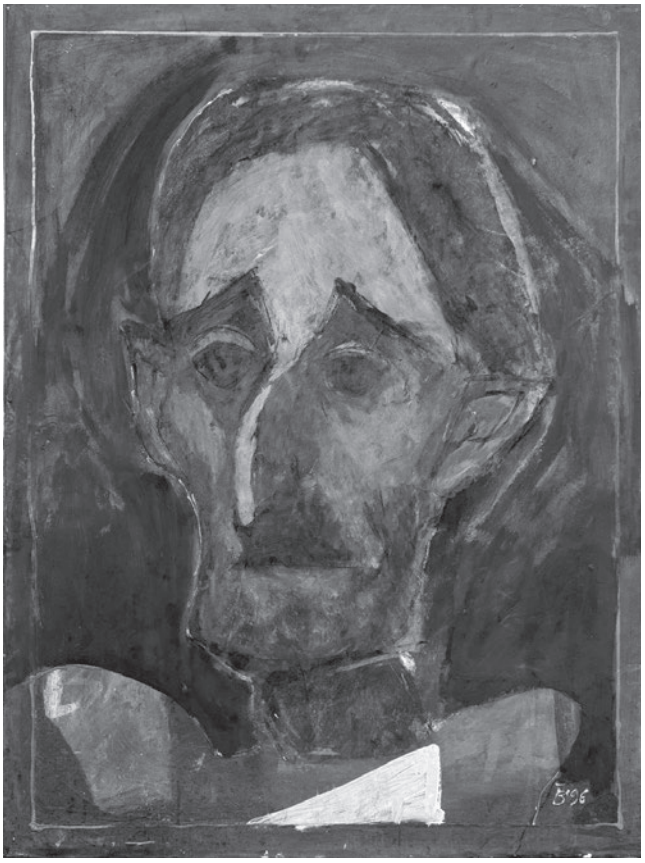
„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

De remarcat frecvența conjuncției „și" dictată de nevoia de a lega fragmente de viziuni, măști rezumative, frânturi de stări poetice, mirări, neliniști, interogații, fatalități etc.

Deși particularitățile esteticii și poeticii simboliste (sugestia, principiul corespondențelor, simbolurile revelatoare, repetiția, versul liber, versul alb, muzicalitatea histerică, sincopată, barbară, amuzicală, peisajele nevrotice, substratul tragic, comic și absurd, un paroxism al senzației, cromatica specifică - poetul e tendențios pictural -, exacerbarea funcției spațiului; dinlăuntru: casa, camera, cârciuma, cafeneaua, grota, cazarma, abatorul, cavoul, liceul și, simultan, spațiul exterior: parcul, cimitirul, orașul, strada etc., toate sunt semne elocvente și vizibile, impresia este de retorică voit stângace, halucinantă, aparent primitivă. Măștile poetului sunt însă proteic geniale. Masca poetului nu este doar un mod al detașării de sine, al unei subiectivități lirice atipice, ci și un procedeu elegant de a se desprinde de sub autoritatea/ tirania unor paradigme poetice consacrate: Alecsandri, Eminescu, Arghezi, Barbu, Blaga, Voiculescu, Coșbuc, Vinea, Ion Pillat, Nechifor Crainic, Minulescu, Ștefan Petică, Octavian Goga etc.

Arta lipsei de artă – după știința mea este singurul poet european, nu doar român, căruia îi reușește la modul ideal această poetică apoetică – este admirabil sintetizată de criticul și istoricul literar, Vl. Streinu. Nu mă pot abține să nu o reamintesc celor ce l-au uitat pe autorul *„Versificației moderne".* A fost printre primii exegeți care a intuit în profunzimea lirismului bacovian: demiterea ființei/ spiritului, declinul fără precedent al naturii omenești, automatismul existențial, singurătatea fără leac, rafinamentul estetic, măștile auctoriale, unicitatea conjugată cu banalitatea viziunilor, frigul existențial, disoluția lumii etc. Dar să-l ascultăm pe Streinu, el însuși și poet: „Plăcerea de artificialitate, poza totală, mirosul morții și toate atitudinile *lui excentrice alcătuiesc un complex de civilizat care își organizează dezorganizarea. El a chibzuit artistic, singularitatea, găsind că numai în acest sens poate fi original. E o voință în lipsa lui de voință și este o afirmație în gestul de a se infirma. Bacovia se stilizează în «fără stil». De aceea natura lui omenească poate fi a unui civilizat, în timp ce natura operei rămâne să ne apară a unei vieți celulare. Incapacitatea de a versifica este și ea numai o iluzie. Paralele cu voința artistică a demiterii din conștiință, din umanitate și chiar din viața organică, se manifestă la el procedeul de a-și suspenda posibilitățile ritmice, de a le combina în iluzia inexistenței lor. Degradării substanțiale îi răspunde degradarea expresiei. Încât aerul de elementaritate se susține, de fapt, cu destulă complicație și destul rafinament."* Dacă nu stăpânea sincretismul artelor, discipolul lui Macedonski nu ar fi reușit transfigurarea haosului. Simbioza estetică: pictură – muzică – poezie i-a permis să se afirme genial, organizându-și „dezorganizarea„ cu un rafinament dostoievskian fără egal.



„Bacovia", Ilie Boca

În volumul *„George Bacovia, Opere – Poezii, Proză, Publicistică, Corespondență"* - apărut la Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2012, Ediția a doua revizuită și adăugită de Mircea Coloșenco, în *Introducere*, Eugen Simion comentează, cu acribia-i recunoscută, dificultatea de a interpreta poezia scriitorului băcăuan, datorită coexistenței unor paradoxuri. Le vom enumera în ordinea descoperită de academician: primul paradox – mediocritatea biografiei, departe de spectacolul vieții decadenților parizieni; al doilea paradox ține de cronologia Operei bacoviane („anti-rimbaldiană, lipsită de orice notă aventuroasă"); al treilea paradox se referă la receptarea superficială a Operei. De la Mihail Dragomirescu care-i consemnează debutul în „Convorbiri critice", 1907, la Eugen Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Romul Munteanu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vl. Streinu, N. Manolescu, D. Micu, Gh. Grigurcu, și până la Eugen Simion, în 2012, nimeni nu are curajul să impună cu hotărâre, în spațiul public românesc/ european, genialitatea scriiturii bacoviene. Atitudinea nu trebuie să ne mire într-o literatură ce are de la origini până în prezent, complexul inferiorității, iar stabilirea ierarhiilor se face după criterii aleatorii. Nu scria Ibrăileanu, în 1910, după lectura unui poem de Tudor Arghezi: *„Nu știm dacă ne aflăm în fața unui geniu sau a unui dezaxat?!"* Târziu s-a observat că sub masca arghezian de a spurca frumos, se ascundea un geniu. Receptarea superficială a operelor scriitorilor români de referință, continuă și astăzi la fel de inconștient.

Mentorul lui Bacovia, autorul „Nopților", nu a fost crezut când îi remarca *„nemărginitul talent"* și vedea în *„admirabilul"* confrate de la „Literatorul", un *„strălucit poet de excepție în literatura română",* cu nimic mai prejos decât Verlaine și Mallarmé, din literatura franceză. Ceilalți critici de care am amintit mai sus, și alții, mult mai mulți, pur și simplu nu au crezut că paradigmele/ sistemele poetice impuse de Eminescu, Arghezi, Barbu, Blaga, Nichita Stănescu etc. ar putea fi egalate/ zguduite, chiar înlocuite de gândirea poetică a autorului vol. „Scântei galbene", care, cum a intuit Macedonski, va fi *„un principe ce va rămâne în toți timpii"*... Eternitatea unei opere nu este asigurată decât de spiritul genial,

https://biblioteca-digitala.ro

atemporal, ne sugerează autorul capodoperei „Noapte de decemvrie". Dificultatea de a interpreta/ de a recepta corect poezia bacoviană – al patrulea paradox, după Eugen Simion – *„este lipsa de dificultate".* Desigur, lipsa aparentă de dificultate. Simplitatea, vizibilitatea maximă, impresia că limbajul nu are „noduri" și „semne" (ca la Nichita), faptul că toate propozițiile par cunoscute îi sugerează receptorului o anume intimitate; iată tot atâtea paradoxuri care au făcut aproape o întreagă critică literară să-l considere, pe autorul „Stanțelor burgheze", un poet minor, fără retorică, fără dificultăți de interpretare. Deschid la întâmplare, Editia Centenar reprodusă după Ion Pillat, Ediția princeps (revăzută și aprobată ca definitivă chiar de Autor): *„Oh, amurguri violete.../ Vine/ Iarna cu plânsori de piculine.../ Peste parcul părăsit/ Cad regrete/ Și un negru croncănit...// Veșnicie,/ Enervare,/ Din fanfare funerare/ Toamna sună, agonie.../ Vânt de ghiață s-a pornit,/ Iar sub crengile schelete,/ Hohot de smintit.// Nici o urmă despre tine,/ - Vine, nu vine.../ Oh, amurguri violete..."* (*Oh, amurguri*..., p. 64). Nu poți să nu te întrebi, exagerând , desigur, în stilul lui Ibrăileanu, atunci când i-a citit poemul lui Arghezi: să fie poemul „Oh, amurguri" un „hohot de smintit" sau un surâs de geniu mascat de celebrele audiții colorate?

Mi se pare evident că poetul băcăuan realizează și propune o altă înțelegere a muzicalului ce sugerează o rețea complexă de relații – este și opinia lui Mircea Florian: „arta nu este esență, arta este o relație" – concepută, credem noi, cam în viziunea lui Leibniz, drept „un ocult exercițiu de matematică", ce-l desparte poetic tranșant de maniera inconfundabilă, superafinată, specifică simbolismului francez, spaniol, belgian, italian, german etc. Poetul băcăuan este obligat să gândească nu doar pictural, ci și muzical, pentru a putea dezvălui/ învălui semnificația cea mai profundă a scriiturii, dar și pentru că muzica este arta cu cel mai ridicat indice de sugestie: *„Imensitate, veșnicie,/ Tu, haos, care toate-aduni,/ În golul tău e nebunie,/ Și tu ne faci pe toți nebuni.// În fața ta sunt cel mai laș,/ Imensitate, veșnicie - / Iubesc o fată din oraș.../ Invață-mă filosofie.// Imensitate, veșnicie,/ Pe când eu tremur în delir,/ Cu ce supremă ironie,/ Arăți în fund un cimitir"* (*Pulvis*, p.73). A gândi muzical și a vedea plastic Bacăul metafizic (în realitate, un motiv poetic banal) implică sincretismul artelor, iar cele două principii muzical-picturale, scumpe lui Bacovia, îi impune în scriitură, funcția ontologică a muzicalului de tip wagnerian. Inefabilul și vraja/ magia muzicii rezonează cu disconfortul sufletesc, dar și cu „golul" haosmosului, ce ne face „pe toți nebuni" și, foarte important, cu Imensitatea și cu Veșnicia.

Printr-o complicitate fericită cu cititorul, Bacovia îi transfigurează acestuia o tematică aparent accesibilă (moartea, orașul-cimitir, iubirea, singurătatea, golul, natura indiferentă etc.), disimulată sub aspect acromatopeic, dar în realitate: criptică. Elementele de bază coloristice, interiorizează violența contrastelor existențiale și se preschimbă în două nuclee poetice ce configurează întreaga existență a sufletului uman: *albul* – principiul vieții, iubirea, iar *negrul*, principiul negativ – moartea, disoluția lumii. Memorabil interpretează corespondențele (sunet, culoare, miros) bacoviene, Nicolae Manolescu în volumul *Teme, II*, încât îl rog pe eventualul cititor al însemnărilor critice, să remarce ars poetica scriitorului băcăuan, devoalată cu eleganță, de cunoscutul critic:

„La Bacovia culoarea devine nu numai persistentă și obsesivă, dar de o mare materialitate, ca la expresioniști. Orice reprezentare (fiind vorba de tablourile de natură) e distrusă, ca o față pe care s-a scurs fardul. Violetul, negrul, albul, rozul invadează lucrurile ca niște prezențe fizice, erodează peisajele sau le pătează. Poetul pare a aplica vopselele pe pânză direct din tub sau cu latul cuțitului. Și aceste vopsele sunt câteodată halucinante prin intensitate. Simboliștii erau cel mult decorativi. Bacovia e pictural. Dar nu reprezentând realul (ca Samain, atât de iubit de poetul Plumbului*, pentru* naturile sale moarte*), ci maltratându-l".* Cred că celebrul filosof Schopenhauer avea dreptate, când îl considera geniu pe acel artist de la care omenirea învață ceea ce el n-a învățat de la nimeni. Poetica șocului este specifică artistului născut, nu făcut. Evadarea din hieratismul lui Macedonski sau al lui Ștefan Petică nu ar fi fost posibilă la autorul poemului „Lacustră" decât printr-o anume maltratare a realului, într-un fel de scrieturi ce actualizează balade/ „parodii" triste, tragice, absurde...

Iată în acest sens o transfigurare fără egal în lirica europeană, o capodoperă, în opinia mea: *„Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun - / Pe catafalc, de căldură-n oraș - / Încet, cadavrele se descompun.// Cei vii se mișcă și ei descompuși,/ Cu lutul de căldură asudat - / E miros de cadavre, iubito,/ Și azi chiar sânul tău e mai lăsat.// Toarnă pe covoare parfume tari,/ Adă roze pe tine să le pun - / Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Și-ncet, cadavrele se descompun."* (*Cuptor*, p. 75) Complementaritatea eminescianistului (stare de spirit specifică romantismului autohton/ european) cu bacovianismului – stare de spirit ce ilustrează estetic, convergența simbolismului cu parnasianismul și cu expresionismul – impune originalitatea scriiturii și caracterul genial inimitabil al

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

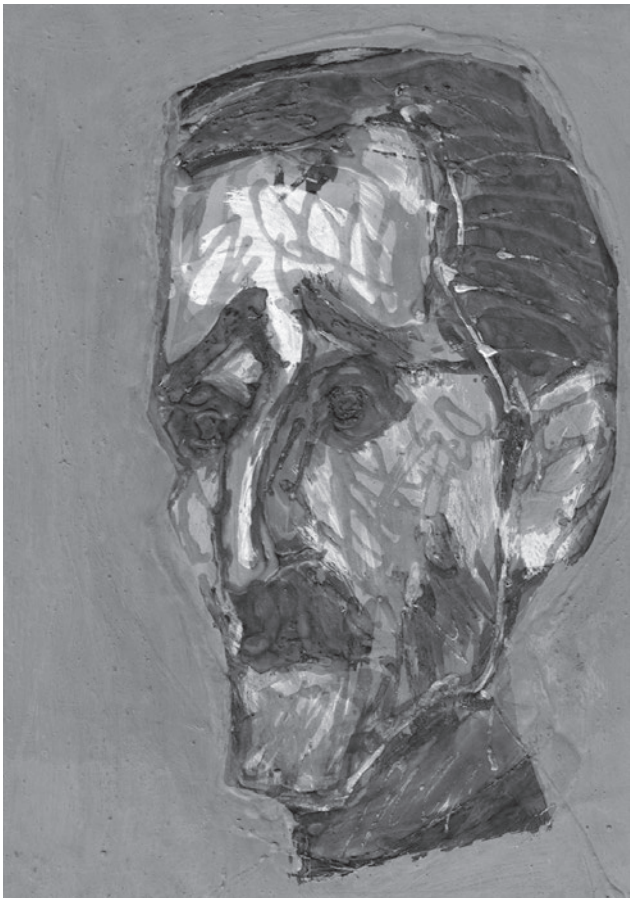
Operei. Critica românească, de la George Călinescu la bacovianologul Constantin Călin, se lovește de imposibilitatea încadrării lirismului bacovian într-o formulă preexistentă în istoria poeziei românești. Alunecarea bacovianismului spre nivelul genialității este confirmat de formulele poetice ce par să-i contrazică controversatul „solilocviu pe muchie de cuțit, între luciditate și demență"(Pompiliu Constantinescu). Am în vedere vitalitatea estetică a minulescianismului și a sorescianismului - două din esteticile complementare bacovianismului.

S-a vorbit – nu uită Eugen Simion să-și atenționeze cititorii, în pomenita Ediție Coloșenco – de „manierismul insuportabil" (G. Călinescu), de monotonia poeziei bacoviene (de fapt, monotonia existențială!), de voința poetică de a gândi poezia ca *artificiu*, iar Opera ca produsul unui *poeta faber,* de „prejudecata unui Bacovia sentimental" (Gh. Grigurcu), de inserția în alchimia unor poeme a unor motive livrești (Poe, Baudelaire, Rollinat, Eminescu, Heine, Lenau, Verlaine) ce devin elemente de reflecție lirică, de tehnica inimitabilă a repetiției, de o performanță retorică inimitabilă etc., de ceea ce se numește originalitate, adică de coexistența pluralității viziunilor estetice care-i confirmă genialitatea atipică scriitorului băcăuan.

Lirica bacoviană rămâne o docuficțiune unică, o„operă imperfectă" ce trădează „un posedat de propriul său spirit, ca de un spirit străin" (Lucian Blaga), adică trădează o ipostază a geniului, ce are, cum spunea Camil Petrescu, „sensul semnificațiilor, al esențialității, al ierarhiei valorilor". Iată o toamnă scoasă printr-un alt fel de reprezentare, de sub paradigma poetică a lui Ion Pillat, același după care i s-a întocmit Ediția Centenar, 1981: *„Răsună din margini de târg/ Un bangăt puternic de armă -/ E toamnă... metalic s-aud/ Gorniștii, în fund, la cazarmă.// S-aude și-un clopot de școală,/ E vânt, și-i pustiu, dimineață;/ Hârtii și cu frunze, de-a valma,/ Fac roată-n vârteje pe-o piață.// Se uită în zări catedrala,/ Cu turnu-i sever și trufaș;/ Grădina orașului plânge,/ Și-aruncă frunziș-n oraș.// Și vine, ca-n vremi de demult,/ Din margini, un bucum de-alarmă; E toamnă – metalic s-aud/ Gorniștii, în fund, la cazarmă."* (*Toamnă*, p. 77). Nu mă miră că prin anul 1974, Marin Sorescu, într-o cronică „Bacovianul Bacovia", inclusă ulterior în vol. „Ușor cu pianul pe scări", îl consideră pe autorul vol. „Cu voi", *„mai mult decât un poet cardinal, e un savant, descoperă în 1916, bacovianismul, acele particole de tristețe de margine de galaxie, de provincie de stea, pe care toți le avem în noi."*

Personal, recitindu-l pe Bacovia (marele avantaj al criticului: trebuie să-l recitească pe Celălalt, pentru a se putea vedea pe sine) mi-am amintit de Andrei Tarkovski din *Sculpting in Time*, care a fost toată viața convins că *„Țelul artei este să-l pregătească pe ins pentru moarte"*, știut fiind că numai arta/ poezia, prin șoc și prin catharsis, se învrednicește de capacitatea (re)facerii sufletului omenesc Acesta va fi fost, îmi place să cred, și scopul scriitorului băcăuan, ce a avut harul de a poetiza (după Heidegger, a poetiza înseamnă a fi concis) obiectele închipuite, ca pe cele reale: *„Iubito, și iar am venit.../ Dar astăzi, de abia mă mai port - /Deschide clavirul și cântă-mi/ Un cântec de mort. // Și dacă-am să cad pe covoare,/ În tristul, tăcutul salon,/ Tu cântă-nainte, iubito,/ Încet, monoton."* (*Trudit*, p. 82). Ascultăm permanent un „cântec de mort"! Ce mai contează ce a fost și ce nu a fost real? Puterea cuvântului rămâne absolută sau, cum era convins un alt scriitor, ele, *„cuvintele tot fac ce vor din lume",* adică stăpânesc integral realitatea, care – în spiritul lui Platon – imită făcutul, precum viața imită poezia/ arta. Oricum, cuvintele găsite de poetul băcăuan au făcut tot ce au vrut din lumea „provinciei-stea" – citește Pământul.

Apăsarea tragică a macabrului și senzația de strivire universală amintește de absurdul kafkian, dar transfigurat într-o repetiție fără a repeta nimic și fără a cădea în monotonie, cum se afirmă de cele mai multe ori, ci într-un „altfel" liric, fără precedent în poezia românească: *„Omul începuse să vorbească singur.../ Și totul se mișca în umbre trecătoare - / Un cer de plumb de-a pururea domnea,/ Iar creierul ardea ca flacăra de soare.// Nimic. Pustiul tot mai larg părea./ Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cânt - / Și-nvinețit de gânduri cu fruntea în pământ,/ Omul începuse să vorbească singur..."* (*Altfel,* p. 86). Trecem peste funcția *Și*-ului bacovian, care ar putea fi o admirabilă teză de doctorat, și ne întrebăm dacă „Altfel" este un autentic autoportret în palimpsest sau este sculptura lui Constantin Popovici, aflată undeva la marginea galaxiei numită Bacău? În ceea ce mă privește, nu cred că George Bacovia a fost precum veselul (Sorescu îi spunea „gospodar ca") Alecsandri, contaminat în vreun fel de frumosul clasic, încât griul său nuanțat de urâtul existențial și pastelul elegiac al abatorului/ crâșmei/ mahalalei/ liceului-cimitir etc. nu fac altceva decât să confirme cum sub măștile auctoriale, inimitabile, se ascunde un poet gnomic, reflexiv, imanent interogativ, care-i completează genial-simfonic, pe un Eminescu,



„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Vasile Voiculescu, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ovidiu Genaru etc.

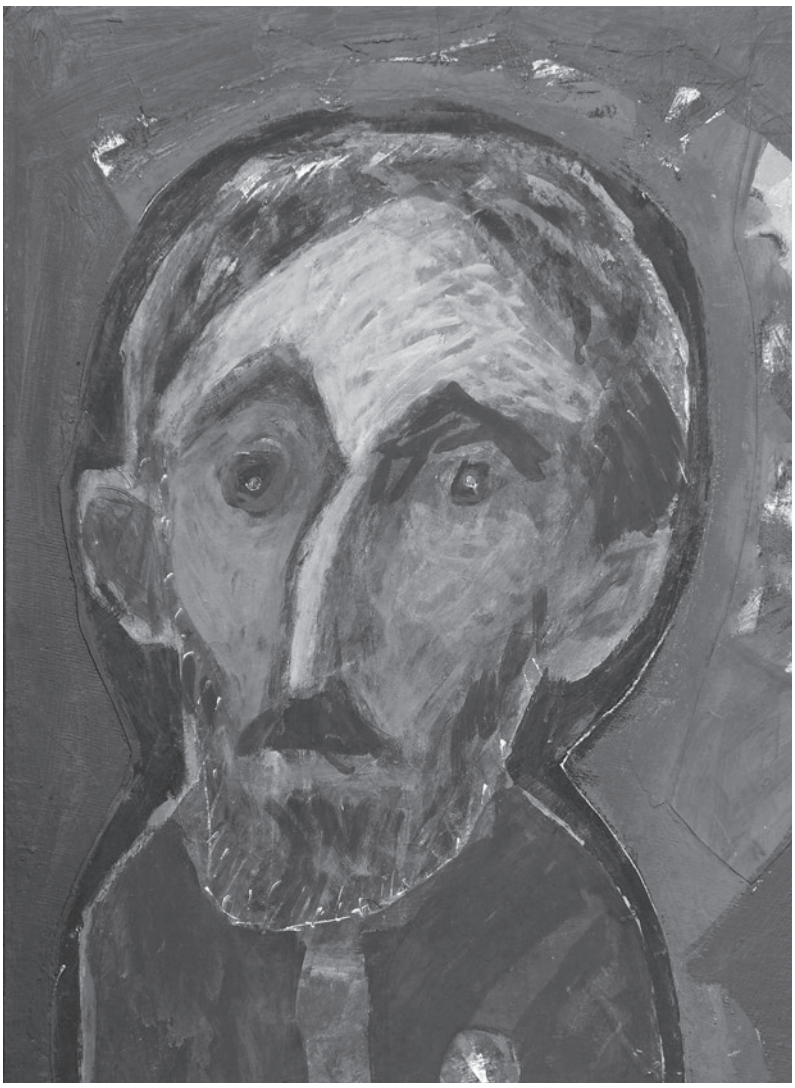
Nu e ușor să-i faci atât pe înaintași, cât și pe contemporani, și mai ales pe urmași, să pufnească *„în râs sarcastic”*: *„Cadavrul impozant pe catafalcul falnic/ Sub gaza de argint visa în vasta sală.../ Iar sânul ei pierdut în mortuara gală/ Pe veci oprit înmărmurise falnic.// Pustiu.../ Departe în cetate viața tropota.../ Oh! sinţurile toate se enervau fantastic.../ Dar în lugubrul sălii pufneau în râs sarcastic/ Și Poe și Baudelaire și Rollinat.”* (*Finis*, p. 91). Ultimul vers al poemului „Finis” ar putea fi iarăși o posibilă temă de doctorat, care ar mai putea elimina fals reiterata idee că autorul poemului *Nocturnă* este un poet monocord. Masca de poet „pierdut într-o provincie pustie” îi permite să fie – cum spunea Marin Sorescu – „naiv ca un ucenic și *genial* fără portofoliu”. În ceea ce ne privește, îl credem pe autorul vol. *Plumb* - genial cu un portofoliu existențialist pentru eternitate. Se știe, sub modestia și complexele lui de funcționar cehovian al statului român, autorul vol. *Bucăți de noapte*, 1926, avea conștiința propriei valori, pentru care nu avea nevoie de nicio confirmare: *„Astfel, că nu vor putea să ne întreacă cei care vin”.* Într-adevăr, *nu*-ul estetic bacovian este la fel de tranșant ca „Nu”-ul ionescian, pe care-l precede.

Poetul a intuit că puritatea trăirii tragice este irepetabilă și ireductibilă. La fel, poetica atmosferei, generată de viziunea esenței iremediabil tragice a târgului de provincie - metafizic, prin excelență -, semnificația inexplicabilă a unui absolut al impasului istoric, nonsensul și golul, care se află îndărătul tuturor lucrurilor, abisul sufletesc, starea de perplexitate, universurile imaginare ireductibile, căderea apocaliptică în timp, cromatica aspră ce estompează sugestia vagului, fluidului, inefabilului, stărilor sufletești și scot în prim plan, trăirile conflictuale, dense, sufocante, neliniștile paroxistice, disarmonicul, disonantul, atonalismul - mulate pe mișcările unei spiritualități anxioase:

„Plângea caterinca-fanfară/ Lugubru în noapte târziu.../ Și singur priveam prin ochene/ Pierdut în muzeul pustiu...// Și-n lumea ochenelor triste/ Mă prinse sinistre gândiri - / În jurul meu corpuri de ceară,/ Cu hâde și fixe priviri.// Și-acea caterincă-fanfară/ Îmi dete un tremur satanic;/ În racle de sticlă – princese/ Oftau, în dantele, mecanic.// Și-atunci am fugit plin de groază/ Din sumbrul muzeu fioros,/ Orașul dormea în tăcere,/ Flașneta plângea cavernos.// Plângea caterinca-fanfară/ O arie tristă, uitată.../ Și stam împietrit... și de veacuri,/ Cetatea părea blestemată” (*Panoramă*, p. 88). Funcționalitatea simbolică și metaforică a poemelor impune procesului de receptare, planul secund al scriiturii: principiul corespondențelor, sugestia, funcția percutantă a sincopelor și discontinuităților, a suspensiei și a notației eliptice, repetiției, „audiției colorate”, versului liber etc.. Poetul însuși ne atrage atenția asupra prezenței unui plan secund al poeziilor sale: *„O umbră în odaie pe umeri m-apăsa - / Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.”*

Singur cu el însuși, singur pentru el însuși, poetul „scânteilor galbene” a rămas toată viața fidel proprie-i estetici, poeticii și poieticii. Fidelitatea geniului care redescoperă și dezvăluie latențele poetice ale realului, latențele nevăzute, nebănuite de ochiul omului comun, ce transfigurează „plânsul tălăngii când plouă”, din cetatea „așa goală de vise”, în care, totuși, poetul prevede „poema roză a iubirii viitoare...”

Personal *„sunt cel mai trist din acest oraș”*, pentru că niciuna din cele două Universități ale locului, din țară, nici vorbă, nu are cel puțin o grupă de studenți la Bacovianologie... În condițiile în care avem un Constantin Călin, ce ar fi putut să coordoneze profesionist, Totul... *„Afară, la fereastră, toamna a spus: - Of !...”* Veți fi observat deja că secretul criticului/ cititorului sensibil este însușirea de a ști să admire cum adevărurile se rostesc parcă din întâmplare. Admirația nu este doar o judecată de valoare/ evaluare, ci și o virtute morală. Goethe era convins că este tot atât de greu să citești o carte/ operă genială, pe cât este de greu să o scrii... Recitindu-l pe Bacovia, acum, la 140 de ani de la naștere, mi-am amintit ce spunea C. Noica, despre ce se poate întâmpla când îți întâlnești „Învățătorul”: „Fiul risipitor n-ar fi plecat în lume, dacă-și întâlnea învățătorul, iar fratele fiului risipitor ar fi plecat în lume, dacă întâlnea un învățător.” Ce facem când întâlnim un geniu/ geniul în cetatea noastră?



„Bacovia”, Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

Leo Butnaru

Bacovia

Dormea întors amorul meu de plumb.
George Bacovia

Greu, dormea întors amorul său de plumb
Iar, obosit, poetul dormea neîntors
Și obscuritatea-n lume tăinuia
Metalul măsliniu și omenescul tors.

Alchimii erau, de azi și de trecut,
Vibrație păgână-n vers de acatist
Ca transfer de sens pe largul înțeles
Al timpului de mâine, trist și hedonist.

Noduri mari de viață cu vipere, fachiri
Legau umanul cu ce înseamnă plumbul
În alianțe reci sub umbre albăstrui

Ca despre ele însele lung șir de știri
Și negații care izvodeau poemul
Ca dedicație și-ofrandă nimănui.

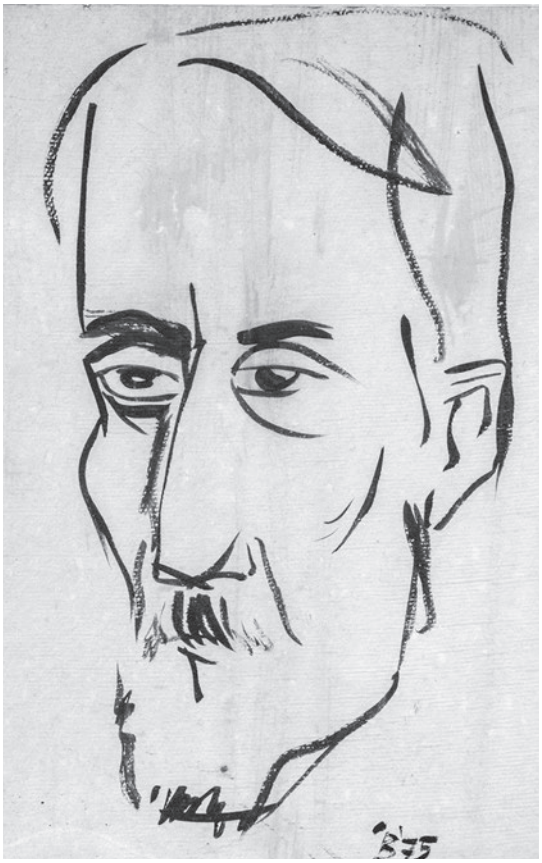
https://biblioteca-digitala.ro

(Sur)Plus de atenție

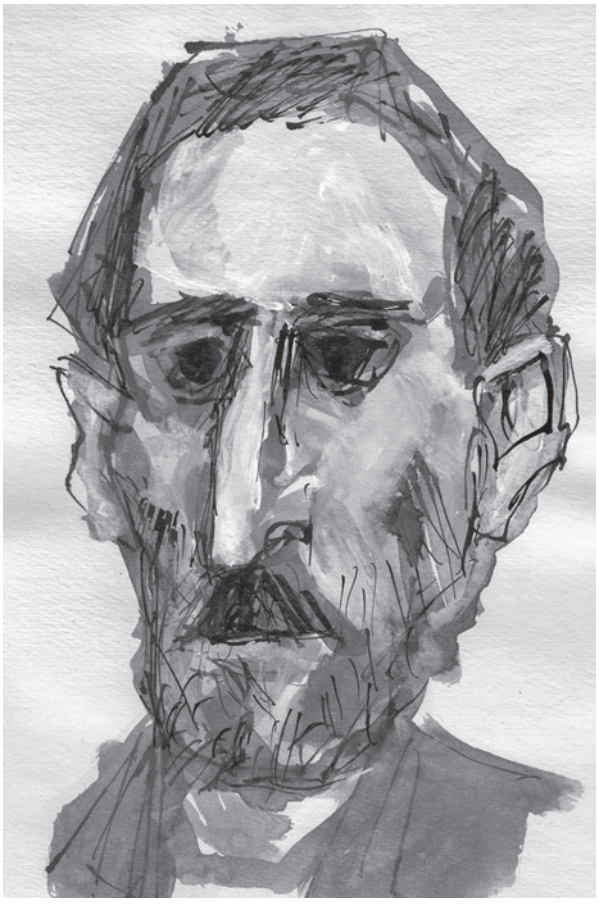
Aud materia plângând.
George Bacovia

Mă gândesc la Bacovia...
Cu un
surplus de atenție – în
bucătării
cantine
restaurante
cafenele
birturi
în orice pizzerie
sau fast food –
aud
materia mâncând;
mâncându-se pe sine...

Alteori însă
când mă autoexaminez
îndreptându-mi întreaga atenție asupra
propriului sine
simt că acolo
în interiorul meu
se mișcă ceva: e...
autodistrugerea...



„Bacovia", Ilie Boca



„Bacovia", Ilie Boca

Bacoviană

Din sfaturi rămase în minte
E unul destul de cuminte:
Nu râde... Citește-nainte.

Dar ai grijă, dragostea mea,
Din veci, orișicât ni s-ar da,
Blestemat e de-a se spulbera.

De-i timp de florii sau iernatic,
Simțim cum, furiș, fantomatic,
Pe la geam adulmecă hidra...

Mai spune s-aducă nisipul,
Iubito,
Și-ntoarce clepsidra...

https://biblioteca-digitala.ro

Paula Romanescu

George Bacovia 140

(1881 – 1957)

Neîncadrabil în niciun curent literar, George Bacovia rămâne totuși simbolistul nostru cel de toate melancoliile, în al cărui cânt se învârtejesc halucinant alb şi negru, cenușiu şi violet, galben pal şi verde crud, roșu sângeriu, într-un univers închis din care evadare nu-i, ci doar repetabile prăbușiri ale sufletului cu aripi de plumb.

Cum nici absurdul – acea *confruntare dintre neînțelesul omenesc şi tăcerea irezonabilă a lumii,* cum ar zice Albert Camus, nu-l recunoaște ca fiind de-al său, poetul nu face decât să dea tăcerii ecou şi, întrebărilor omenești, mii de răspunsuri, dar toate în acelaşi timp.

Neîncadrabil în tipare literare, George Bacovia este unic.

Timpul – nemăsură a tăcerii irezonabile a universului, ne-a lăsat nouă, trestiilor gânditoare, greul privilegiu de a-i da măsură. Pentru aceasta, alegem oameni-borne ca pentru a proba că rațiunea şi inima recunosc înaltele lumini care pulsează la răspântii de veacuri, ani şi zile.

Răspântia de-acum înscrie cifra 140 pe borna cu numele de Bacovia. Să facem un popas şi să-i ascultăm cântul, cât încă se mai ştie şi de cânt în lumea asta tristă plină de humor deşi tot mai avan se aude *materia plângând*...

Plumb

Dormeau adânc sicriele de plumb
Şi flori de plumb şi funerar veşmânt –
Stam singur în cavou... şi era vânt...
Şi scârţâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... şi era frig...
Şi-i atârnau aripele de plumb.

Plomb

Dormaient profondément les bières de plomb
Et fleurs de plomb, et funéraire vêtement –
J'étais dans le caveau tout seul... et, sous le vent...
Grinçaient de temps en temps couronnes de plomb.

Dormait debout mon bel amour de plomb,
Sur fleurs de plomb et, je l'ai appelé –
J'étais seul près du mort... et il faisait
Froid... sous ses larges ailes de plomb.

https://biblioteca-digitala.ro

Rar

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe –
Doarme şi hangiul,
Străzile-s deşarte,
Singur, singur, singur...

Plouă, plouă, plouă...
Vreme de beţie –
Şi s-asculţi pustiul,
Ce melancolie!
Plouă, plouă, plouă...

Nimeni, nimeni, nimeni...
Cu atât mai bine –
Şi de-atâta vreme,
Nu ştie de mine –
Nimeni, nimeni, nimeni...

Tremur, tremur, tremur...
Orice ironie
Vă rămâne vouă –
Noaptea e târzie,
Tremur, tremur, tremur...

Veşnic, veşnic, veşnic...
Rătăciri de-acuma
N-or să mă mai cheme –
Peste vise bruma,
Veşnic, veşnic, veşnic...

Singur, singur, singur...
Vreme de beţie –
I-auzi cum mai plouă,
Ce melancolie!
Singur, singur, singur...

Rarement

Seul, tout seul, tout seul,
Dans l'auberge ouverte –
Même l'aubergiste dort,
Les rues sont désertes,
Seul, tout seul, tout seul...

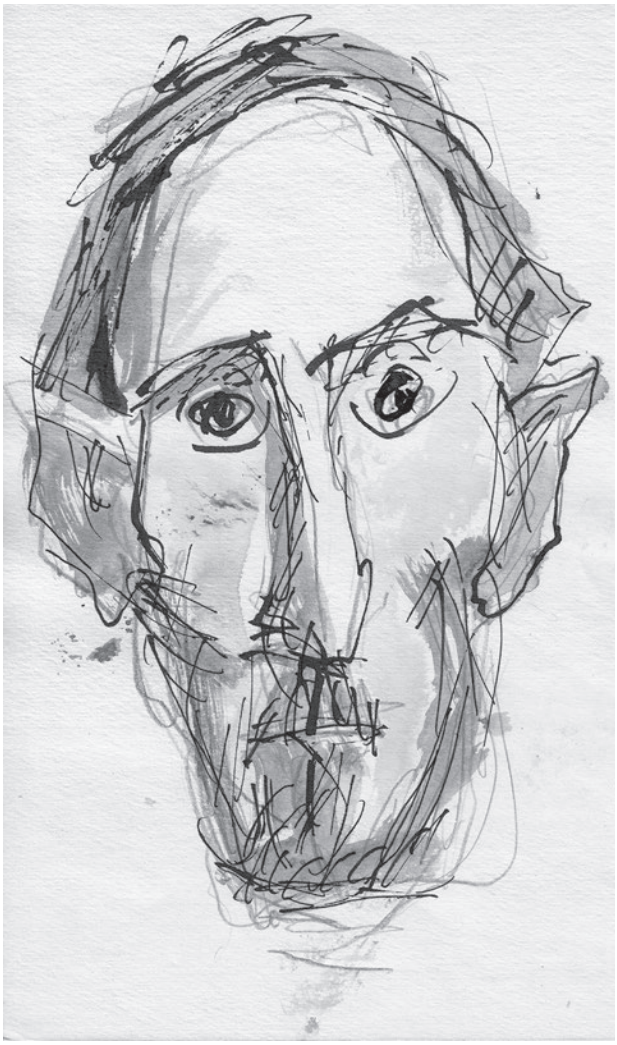
Tombe la pluie, tombe...
Temps d'ivresse bénie –
D'écouter l'absence,
Quelle mélancolie!
Tombe la pluie, tombe...

Personne, personne...
Tant mieux, plus d' nouvelles
Sur moi depuis quand? –
De moi ne s' rappelle
Personne, personne...

Ô, comme je frissonne...
Gardez l'ironie
Je vous la laisse toute –
Combien noire la nuit,
Ô, comme je frissonne...

Éternellement...
Moi, toujours l'errant
Je reposerai –
Sur les rêves-brouillard
Éternellement...

Seul, tout seul, tout seul...
Temps d'ivresse bénie –
Et la pluie qui tombe,
Quelle mélancolie!
Seul, tout seul, tout seul...



„Bacovia", Ilie Boca

Decor

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.

În parc regretele plâng iar...

Cu pene albe, pene negre,
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre.

În parc, fantomele apar...

Şi frunze albe, frunze negre;
Copacii albi, copacii negri;
Şi pene albe, pene negre
Decor de doliu, funerar...

În parc, ninsoarea cade rar...

Décor

Les arbres blancs, les arbres noirs
Sont nus dans le parc solitaire:
Décor de deuil funéraire...
Les arbres blancs, les arbres noirs.

Les regrets pleurent dans le parc...

Aux plumes blanches, aux plumes noires,
Un oiseau à la voix amère
Traverse le parc séculaire...
Aux plumes blanches, aux plumes noires,

Les fantômes errent dans le parc...

Et feuilles blanches, feuilles noires;
Les arbres blancs, les arbres noirs;
Des plumes blanches, des plumes noires
Décor de deuil funéraire...

Dans le parc la neige tombe doucement...

https://biblioteca-digitala.ro

Lacustră

De-atâtea nopţi aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre.

Şi parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbeşte-un val –
Tresar prin somn, şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atâta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc.

De-atâtea nopţi aud plouând,
Tot tresărind, tot aşteptând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre.

Lacustre

La nuit j'entends la pluie tomber,
J'entends la matière pleurer...
Je suis seul et, ma pensée
Me porte vers les demeures lacustres.

J'y dors sur des planches humides,
Une vague m'enlace, je frissonne
Et, dans le sommeil qui me berce
Je vois le pont bien loin du bord.

Un vide historique s'étend,
Je reste toujours sur les mêmes temps...
Et je sens comme de tant de pluie
S'effondrent les lourds pilotis.

Le long des nuits j'entends la pluie
Tout frissonnant, tout attendant...
Je suis seul, mon rêve s'évade
Vers les demeures humides, lacustres.

În grădină

Scârţâie toamna din crengi ostenite,
Pe garduri bătrâne, pe streşini de lemn,
Şi frunzele cad ca un sinistru semn.
În liniştea grădinii adormite.

O palidă fată, cu gesturi grăbite,
Aşteaptă pe noul amor...
Pe când, discordant şi înfiorător,
Scârţâie toamna din crengi ostenite.

Dans le jardin

Des branches fatiguées, l'automne gémit,
Sur les vieilles clôtures, sur les auvents en bois
Tombent les feuilles comme une sinistre voix
Dans le silence du jardin endormi.

Une pâle jeune fille, avec des gestes pressés,
Attend son dernier grand nouvel amour
Pendant que, discordant et triste toujours,
L'automne gémit des branches fatiguées.

Amurg

Trec corbii – ah, „Corbii"
Poetului Trademˢ –
Şi curg pe-nnoptat
Pe-un târg înghețat

Se duc pe pustii...
Pe când, de argint,
În amurg de argint,
S-aprinde crai-nou,

Pe zări argintii,
În vastul cavou...
Iubito, ah, „Corbii"
Poetului Trademˢ...

Crépuscule

Passent les corbeaux – ah, «Les Corbeaux»
Du poète Trademˢ –
Et coulent, la nuit tombée,ă
Sur un bourg glacé,

S'en vont aux quatre vents...
Pendant que, argentée,
Dans le ciel argenté
S'allume la nouvelle lune,

À l'horizon d'argent
Dans le vaste caveau...
Ah, mon âme, «Les Corbeaux»,
Du poète Trademˢ...

ˢ Trademˢ, Traian Demetrescu (1866-1896), precursor al simbolismului românesc.
ˢ Trademˢ, Traian Demetrescu (1866-1896), précurseur du symbolisme roumain (n. tr.)

https://biblioteca-digitala.ro

Amurg violet

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete:
– Apostoli în odăjdii violete –
Oraşul tot e violet.

Amurg do toamnă violet...
Pe drum e-o lume leneşă, cochetă;
Mulţimea toată pare violetă,
Oraşul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...
Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;
Străbunii trec în pâlcuri violete,
Oraşul tot e violet.

Crépuscule violet...

Crépuscule automnal, violet...
Au fond, deux peupliers, sveltes silhouettes :
– Apôtres en longues chemises violettes –
Le bourg tout entier est violet.

Crépuscule automnal, violet.
Sur le chemin la foule lente, coquette;
Ce monde de vivantes ombres violettes,
Le bourg tout entier est violet.

Crépuscule automnal, violet...
De la tour, sur le champ, je vois des voïvodes,
Aïeux aux cheveux longs, qui passent en bandes violettes –
Le bourg tout entier est violet.

„Bacovia", Ilie Boca

Note de toamnă

Tăcere... e toamnă în cetate...
Plouă... şi numai ploaia dă cuvânt –
E pace de plumb, e vânt şi pe vânt
Grăbite trec frunze liberate.

Deschide, dă drumu-adorato,
Cu crengi şi foi uscate am venit;
În târg, o fată tristă a murit –
Şi-au dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o...

Dă drumu, e toamnă în cetate –
Întreg pământul pare un mormânt...
Plouă... şi peste târg, duse de vânt,
Grăbite, trec frunze liberate.

Notes d'automne

Silence... C'est l'automne en cité...
Il pleut... et seule la pluie répète son chant –
Une paix de plomb, du vent et, dans le vent
Pressées s'en vont les feuilles libérées.

Laisse-moi entrer, ma douce, ouvre la porte,
Une triste jeune fille s'est éteinte dans le bourg –
On l'enterra déjà sous la pluie lourde,
Voici des branches et voici des feuilles mortes...

Laisse-moi entrer, c'est l'automne en cité –
La terre entière est comme un grand tombeau...
À travers bourg errent les feuilles... il pleut...
Pressées, s'en vont les feuilles libérées...

Traducere de / Traduit par Paula ROMANESCU
(din volumul *G. Bacovia, Viori şi clavire/ Violons et claviers*, Editura MLR. 2007, Bucureşti)

https://biblioteca-digitala.ro

DADA versus DANDANA

Mircea Coloşenco

• 105 ani de la apariţia *Fenomenului Dada*
(Insurecţia de la Zürich-Elveţia, 8 februarie 1916)

• 125 ani de la naşterea la Moineşti-România,
a lui Samuel Rosenstock/ Tristan Tzara, 16 aprilie 1896.

I

Deşi a explodat în Europa Occidentală, în spaţiul Elveţiei neutre, la vremea Primului Război Mondial (1914-1918), benefic pentru România – moment al Reîntregirii Naţionale, ca o reacţie dură la absurdul situaţiei social-politice globale prin manifestări cultural-artistice înţesate de absurdităţi de ordin non-tradiţionale, pornind chiar de la anularea gândirii logice (!), *Fenomenul Dada* îşi are sorgintea în Estul bătrânului continent.

Cofondatorii i-au explicat denumirea în mod diferit/ atipic:

a) a fost introdus un creion cu vârful ascuţit într-un *Dicţionar Larousse* şi unde s-a oprit acesta, la cuvântul *dada*, însemnând *„cheval*, dans le langage des enfants/ cal, în limbajul copiilor", dar figurativ şi familiar. *„Idee fixă"*, aceasta a fost alegerea, *apud* Tristan Tzara.

b) prin străpungerea unui *Dicţionar Larousse* cu un cuţit (!) al cărui vârf s-a oprit la cuvântul *dada* ş.a.m.d., *apud* Hugo Ball.

În realitate, cum-necum s-a petrecut alegerea denumirii *Fenomenului/ Curentului/ Mişcării DADA,* prea puţin interesează legenda, ci faptul că, în lumea balcano-carpato-danubiano-pontico-kazară, cuvântul cu pricina circulă de sute de ani, ba este considerat că face parte din substratul indo-european (I. Russu. *Limba traco-dacilor.* Ed. Ştiinţifică, 1967, p.100). Totodată are mai multe etaje de întrebuinţări/ sensuri în limbajele popoarelor autohtone, nu numai pe românește, iar Samuel Rosenstock (16 aprilie 1896-25 decembrie 1963) şi-a finalizat instrucţia cu studii în oraşul natal, apoi, la Bucureşti, la Colegiul Naţional „Mihai Viteazul", devenind publicist şi conducător de reviste de limbă română, dar şi poet, astfel că nu i-a fost străină cunoaşterea cuvântului dada cu sensurile lui multiple:

- *„leliţă", „mătuşă", „ţaţă",* derivat – *„dădacă",* la fel şi la bulgari, sârbocroaţi sau turci (*stăpâna casei*); la romi/ ţigani, sensul e de *„tată"* (*apud* – *Dicţionarul limbii române.* Ed. Academiei Române).

- Un alt etaj semantic al cuvântului, introdus în limbajul românesc din vremea domniilor fanariote, este cel de *„torţă", „făclie",* pe care elevul Samuel Rosenstock, pe când semna Samyro, l-a cunoscut făcând limba elină prin programa liceală (*apud* L. Durand. *Lexique grec-fr.*, 1883).

De menţionat faptul că, în *Sinaxarul creştin ortodox*, sunt pomeniţi, în ziua de 13 aprilie, *Sf. Mucenici Maxim, Cvintilian şi Dada*, din satul Ozovia-Durostor, decapitaţi pe vremea Împăratului Diocleţian (240-316 d.Hr.), pentru credinţa lor în Iisus Hristos. Este luna în care s-a născut Tristan Tzara.

Credem că *DADA* înseamnă *„torţă", „făclie"* şi nu cuvântul infantil din limba franceză, *„cal/ căluţ"* sau *„idee fixă".*

II

Iniţial, cuvântul *dandana*, turcescul *tantana* – „grandoare, pompă, somptuozitate" (*apud*. A. Baubec, Mitică Grecu. *Dicţionar turc-român*. Ed. Ştiinţifică, 1979), a fost introdus în circulaţia limbii române de pe vremea ocupaţiei osmanlâi, ulterior schimbându-şi total sensul primar, devenind *„belea, năpastă, supărare, răutate etc.",* întâlnit ca atare în scrierile clasicilor noştri: Anton Pann (*„să umble în dandanale, judecăţi"*), Costache Negruzzi (*„se auzea sunetul clopotului de dandana. Atunci, mahalalele îşi varsă gloatele în oraş"*), I. L. Caragiale (*„De la el să fi auzit dandanalele de mahala şi alegeri"*) ş.a.

Prin transgresare, scandalul iscat nu numai la lansarea *Mişcării DADA*, dar şi de câte ori era/ este dat câte un spectacol în temă, se isca de fiecare dată câte o DANDANA.

III

În literatura română, dadaismul n-a făcut discipoli. Iată ce scrie George Călinescu (*apud.* „Istoria Literaturii române. Compendiu." Ediţia a II-a, 1946):

„Tristan Tzara care avea să inventeze, la Zürich, dadaismul, poezia hazardului exterior (*„Luaţi un jurnal, luaţi o pereche de foarfeci, alegeţi un articol, tăiaţi-l, tăiaţi pe urmă fiece cuvânt, puneţi-le într-un sac, mişcaţi...*), scotea în 1912 împreună cu Ion Vinea o revistă, *Simbolul.* În această fază românească, trata teme simboliste (provincie, duminici, spitale) cu o mare uşurinţă lirică, cu sentimentalism şi voluptate de mirosuri puternice. Presimţirea dadaismului stă în eterogeneitatea imaginilor puse laolaltă:

https://biblioteca-digitala.ro

„Verişoară, fată de pension, îmbrăcată în negru, guler alb,
Te iubesc pentru că eşti simplă şi visezi
Şi eşti bună, plângi şi rupi scrisori ce nu au înţeles
Şi-ţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că înveţi
La Călugărițe unde noaptea nu e cald.

*

Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată
Sune-mi servitoare bătrână ce era odată ca niciodată.
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când o să cânte cucul."

În urmă cu 5 ani, cei *100 ani de la apariţia Fenomenului DADA*, cât şi a *120 de ani de la naşterea iniţiatorului* s-au sărbătorit cu fast, dar şi cu rigoare adecvată, în Bucureşti-Moineşti, precum şi în Belgia.

„SEPT MANIFESTES DADA"

F[ilip] B[runea-Fox] (INTEGRAL, I, nr.1, 1925, p. 6)

Dadaismul – puşcă încărcată cu zgomot pur – isbutise acum câți-va ani să inunde ţintirimele literare ale Europei, când pontifii rânduiţi pe vine în jurul moaştelor fumau profetic luleaua păcii. A fost prin surprindere un ceas panic – atac indian – cu intenţii prelungite în tomahawkuri, urlete, grimasă de sânge. Surpriza a fost şi mai mare când viii s-au regăsit vii. Scalpate numai moaştele.

S-a strigat sacrilegiu. Aerul mirosea ofensiv a pulberărie.

Tămâia care slujise secular, afrodiziac câtorva kilometri de generaţii literare, îşi pervertea neliniştitor virtutea, aducând cu aromele profane, cu alambicul dadaic.

Pulverizatoarele tradiţiei căpătară anotimp. Evantaiul, care reprezintă încă în artă alcov simplificat pentru evoluţia speciei, – din ventilator se descoperise numai metalul şi nu bâzâitul care e caracterul lui –, deveni uzină de oxigen, prezervativ.

Am asistat atunci la harţa fără nume a unei lumi ce-şi confecţionase beatitudinea dintr-un dop de vată auricular, cu o mână de haiduci în frac, umblând în dans negru, vorbind prin moriști, râzând din pistoale, împroşcând ca insectele fugărite mirezme vecine cu pestilenţa.

Era un meci disproporţionat între piculină şi sirena de vapor, ceva ca o prevestire de cataclism, când omenirea buimacă mănâncă biblie şi face coadă la notar.

S-au putut vedea atunci manechine cu săbiuţă şi fir, trântindu-se cu adversari goi, care puneau mai presus de rozetă, un idol african, mai presus de manierizme imediatele legi fizice.

Raţionamentul era absolut. Un om sau un câine, sau amândoi deodată, au dreptul să urineze piciorul unei statui. De ce să n-ai dreptul să uzi piciorul unui academician care-i o statuie anticipată?

Reacţiunea se oferi fireşte cu o porţie suplimentară de vată în pavilion.

Dadaiştii între timp consumaseră ultimul praf de scărpinat. Triumfaseră. Dar, la rândul lor, surpriză. Treziți după noaptea izbândei, băgară de seamă că dormiseră fără să ştie sub zidurile Academiei.

„Tristan Tzara", portret de Francis Picabia

*

Recitind manifestele lui Tristan Tzara – vraciul care descoperise într-un canton şviţerian, elixirul pentru flagelat nemurirea sedentară –, ne-am îndoi poate de efectul formulei, dacă nu s-ar fi verificat graţie altora, infailibilă şi la noi.

Apariţia lui *75 H.P.* a fost ca o funestă prorocire astrală, cnut, deci derută, infuzie de terebentină pentru panica ploşniţelor literare.

În mic – binoclu întors – spectacolul aplaudat odinioară. Sbucium între cardinale. Pentru întâia oară extremele deveniseră conservatoare.

S-a strigat şi aci sacrilegiu când „pastişa" devenise argument astmatic.

Deşi spectatori, am savurat bravura, inoportună într-o planetă unde arsenalul criticii naţionale e un cornet cu confetti.

Sforţarea se anula a priori, din lipsă de obiectiv. Ce caută artileria grea într-un ţinut cu mlaştini? Şaptezecihaşpiştii trebuiau să ştie că atâta vreme cât artistul va cerşi icoanelor şi semnelor liturgice leţcaia extazului, nu i se poate dărui din progres decât nasturii automaţi sau feştilele perfecţionate pentru opaiţ.

75 H. P. a murit intoxicat cu lapte.

*

Dadaismul a fost geniul şi providenţa inventatorului. Tristan Tzara astăzi rentier, speculează din trecut banii buni, talentul.

E siesta sănătoasă după un chef monstru, când zeii poartă livrea, când cerul era unde-i astăzi chelia.

Trufele semimestecate căzute sub masă, constituie acum cele şapte manifeste. Pe carnea lor aromată, urma dinţilor persistă ca un certificat de vigoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Tristan Tzara - 125

Paula Romanescu

„Tristan Tzara", portret de M. H. Maxi

Poet evreu român de la Moineşti, emigrat în Franţa, co-fondator al dadaismului, curent literar care, dacă nu prea rima cu poezia, promova răsturnarea valorilor toate şi instaurarea unui haos organizat cât să dea cu tifla Războiului cel Mare secerător de vieţi tinere, inocente.

Creaţia sa poetică (în română şi franceză) este săracă în cantitate, dar perfect adaptată manifestului dadaist, suprarealismului, ideii de „ceva nou".

Se întâmpla la Cabaret Voltaire

La fiecare cotitură a istoriei (neapărat cu un război pe-aproape!) un cal de lemn nechează a pustiu.

De la grecul Ulyse ni se trage meteahna de a pune în înveliş de inocenţă miezul amar al gândului însemnat cu moarte.

De câtă inocenţă să fi avut nevoie acei tineri zurbagii şi zgomotoşi, frecventatori ai *Cabaretului Voltaire* din Zurich, care, în februarie 1916, în miezul fierbinte al *Marelui Război* (Mondialul acela cu numărul Unu!) au adus un nou cal troian la porţile Europei, un cal ciudat, care nu despre moarte ţinea să ne vestească, ci despre dezgustul tinerimii europene faţă de ororile şi absurdul războiului, despre refuzul oamenilor simpli de a muri din pricina nebuniei celor care se vor stăpânii lumii!

Dintr-un NU răspicat violenţei şi măcelului, s-a ivit *Mişcarea Dada*, harababura aceea un pic anarhică, un pic cam prea mult vulgară, un pic cam prea agresivă, al cărei nume nu era decât repetarea românescului DA într-un *Da-da*... care înseamnă de fapt: *Nu! Vezi să nu! S-o crezi tu! Mai vedem! Las-o baltă!*...

Iniţiatorul mişcării era junele Sami Rozenstock care şi-a zis Tristan Tzara (1896-1963), plecat din Moineşti după terminarea liceului, să-şi (de)săvârşească studiile în Elveţia. Împreună cu el, Marcel Iancu, pictor în devenire pe atunci, Hugo Ball şi Richard Helsembeck din Germania, Hans Arp din Alsacia, toţi „români" cetăţeni ai lumii.

Mai apoi, când războiul s-a încheiat, *Mişcarea* s-a... mişcat spre Franţa (1918), unde i s-au asociat Francis Picabia – pictor cubano-francez, André Breton (cu *Suprarealismul* lui cu tot!), Louis Aragon, Paul Éluard, Frenkel, Benjamin Péret şi Philippe Soupault, cu toţii fermecaţi de cântecul acela de sirenă, ca o vrajă nouă, pre numele său Comunismul...

Lenin era şi el pe-aproape. Sami Rozen îl bătea măr deseori. La şah! Era tocmai perioada în care Vladimir Ilici studia cum să facă mişcarea aceea genială cu un rege-ţar numai bun de făcut şah-mat într-un octombrie de noiembrie roşu ca sângele. I-a ieşit!

Dar dadaiştii, ce urmăreau în fond? Să identifice, hodoronc-tronc, revoluţia socială cu revolta poetică, să nesocotească, ba chiar să facă praf, toate valorile estetice, filosofice, morale şi religioase pe care se baza lumea occidentală cu ordinea ei temeinic şi bine consolidată.

Nu putem ignora punctul tare „de esenţă moale" din Manifestul Dadaismului.

Citez: *Să ne căcăm colorat!* Nu, nu trageţi în traducător! El trădător al cuvântului nu este şi, altă mireasmă metaforică nu-i poate da fără să-i altereze sensul.

Pentru început, dadaiştii s-au *manifestat* printr-o critică nihilistă a limbajului, organizând prin diverse capitale europene, dar mai cu seamă la Paris, scandaloase zgomotoase serate „artistice şi literare" ca pentru a replica absurdului existenţei prin incoerenţă. A se vedea „poezia" lui Tzara, *Pour faire un poème dadaïste/ Ca să faci un poem dadaist,* unde se dă reţeta poetică de esenţă dadaistă cu rezultat făeă cusur.

Iată poemul:

Ia un ziar şi nişte foarfeci.
Alege din ziarul cu pricina
un articol de lungimea pe care vrei s-o dai poemului.
Decupează apoi cu băgare de seamă fiecare cuvânt
din cele care compun articolul.
Pune-le într-un sac şi amestecă-le uşor.
Scoate după aceea una câte una fiecare bucată de hârtie
şi, în ordinea în care acestea ies din sac, copiază-le atent.
Poemul îţi va semăna leit.
Şi iată-te „un creator cu totul şi cu totul original, de o nemaipomenită sensibilitate
încă neînţeleasă de vulg".

Cred că dificultatea cea mai mare rămâne totuşi alegerea ziarului şi a articolului care ar urma să fie decupat slovă cu slovă...

Punând mare preţ pe rolul întâmplării, al hazardului şi al inconştientului, dadaiştii pretindeau

https://biblioteca-digitala.ro

că *poezia este o forţă vie sub toate aspectele, chiar antipoetice, scrisul nefiind decât un instrument-vehicul de ocazie, deloc indispensabil creaţiei.*

Dar omenirea „retrogradă" a continuat să creadă în poezia-poezie, compozitorii au pus pe note texte poetice dintre acelea ale căror cuvinte nu fuseseră alăturate chiar din voia hazardului, lumea se îndrepta în pas voios spre un alt *Mare Război* – tot *Mondial* şi acela, dovadă că nu înţelesese nimic nici din revolta dadaiştilor, nici din mai vechiul „somn al raţiunii", cel născător de monştri din tablourile lui Goya...

Povestea asta anti-tot a durat vreo şapte ani, până prin 1923 când André Breton s-a cam săturat (şi el?!) de atâta nihilism şi revoltă de dragul revoltei şi şi-a văzut de *Suprarealismul* lui. Aragon va fi aflat că *Il n'y a pas d'amour heureux/ Iubire fericită* nu-i, deşi Elza Triolet îi era aproape, Paul Éluard s-a îndrăgostit de Galla cea din ţara iernii cu iarbă de sidef, pe care a tot cântat-o în versuri coerent poetice până când Salvador Dali i-a furat-o făcând din ea modelul preferat al lumii sale picturale, soţie, muză, iubită, Madonă Dumnezeie, suflet pereche. În revanşă, poetul a scris Liberté „sur ses cahiers d'écolier" şi cam pe tot pe ce mai putea scrie. Unii artişti pictori au inventat cubismul şi l-au exportat foarte profitabil peste ocean. Picasso ne-a dăruit-o pe acea înduioşătoare *Femeie care plânge* dintr-o *perioadă albastră* ca viaţa, pentru care i-a pozat Dora Maar, rămasă cu un dor amar după ce zeul ei a plecat la vânătoare de alte căprioare...

Şi a fost februarie 2016...

La Bucureşti, la *Cabaret* (a se citi *Cafenea*) *Ramada Majestic*, Societatea Română de Radiodifuziune a celebrat împlinirea a o sută de ani de la apariţia *Mişcării Dada*, printr-o audiţie cu public, o producţie a Teatrului Naţional Radiofonic, în regia artistică a lui Mihai Lungeanu, după piesa *Cabaret Dada,* de Matei Vişniec.

Piesa a beneficiat de o distribuţie notabilă: Marcel Iureş, Marius Bodochi, Cristina Ţopescu, Florin Busuioc, Ada Navrot, Dan Aştilean, Alexandru Georgescu, Mihai Bisericanu, Zoltan Octavian Butuc, Pavel Bartoş, Anne Marie Zigler, Ionuţ Kivu, Dani Popescu, Vlad Ivanov, Ioana Calotă, Violeta Berbiuc, Adina Lucaciu, Daniela Ioniţă, Claudia Drăgan, Vasile Manta, Adi Rădulescu, Ştefan Huluba, Rareş Zimbran.

Tuturor, o plecăciune.

Au contribuit deopotrivă la realizarea spectacolului Stelică Muscalu - regia muzicală (excelentă!); Monica Wilhelm, Bogdan Golovei şi Robert Vasiliţă – regia de montaj; Gianina Dicu – regia de studio; Vasile Manta – regia tehnică.

Să fie întâmplător că pe afişul de prezentare, ca şi pe C.D.-ul realizat sub egida Societăţii Române de Radiodifuziune, tronează un cal de lemn cu, pe creştet, o coroană regală în clătinare şi, de jur-împrejurul acestuia, roţi şi rotiţe dinţate / zimţate, cât să se tot ducă de-a rostogolul lumea asta *ca un urlet de dureri crispate, ca o încrengătură de contrarii şi de contradicţii, de grotesc şi de inconsecvenţă – Viaţa!?* Ar trebui atunci să-i dăm crezare (şi de data aceasta?!) lui Tristan Tzara cu al său *Manifeste Dada 1918,* care începe cu: *Orice produs al dezgustului susceptibil de a deveni o negare a familiei este Dada!*

Şi a fost anul 2018...

Guvernul României a pus de un Referendum pentru redefinirea noţiunii de familie... Da, da!, să nu ne scandalizăm! Să stăm cu frică şi să luăm aminte: *Fiece copil va avea de-acum înainte mama sa şi tata sa!* Şi uite-aşa vor înţelege cu toţii mai uşor cum e cu *mama lor*...

Şi iată-ne în anul 2021!

Moara timpului a măcinat 125 de pietre din muntele Cuvântului, de când Sami Rozenstock s-a fost ivit sub cerul de la noi, la Moineşti, spre a deveni la vârsta de 20 de ani Tristan Tzara, fondatorul acelei mişcări literare europene cu numele de Dadaism, prin care *tot ce-i nenţeles se schimbă-n nenţelesuri şi mai mari în mintea noastră,* cum ar zice lancrămeanul poet mutat în lumină cu poemele lui cu tot, de pe Valea Frumoasei în regatul verbului românesc.

Va trebui să înţelegem însă şi acel alt îndemn manifest al lui Tzara: *Voi sunteţi stăpâni pe tot ceea ce veţi sfărâma. S-au făcut legi morale, estetice, doar pentru a respecta lucrurile fragile. Dar ceea ce este fragil e menit să se sfarme!*

Fragilă o fi şi viaţa noastră?

Dar credinţa în legile morale?

Dar îndărătnicia noastră de a alege esteticul şi armonia în locul haosului?

Dar teama deloc absurdă de caii de lemn uitaţi (trimişi?) la porţile sufletului nostru care nu mai vrea să ştie de războaie, oricât de frumos ar fi ele înveşmântate corect politic în poveşti estetice foarte, artistice foarte, filosofice foarte, poetice foarte mai cu seamă, muzicale cam cât un bocet de mamă care-şi primeşte acasă fiul iubit, într-un sicriu de plumb!...

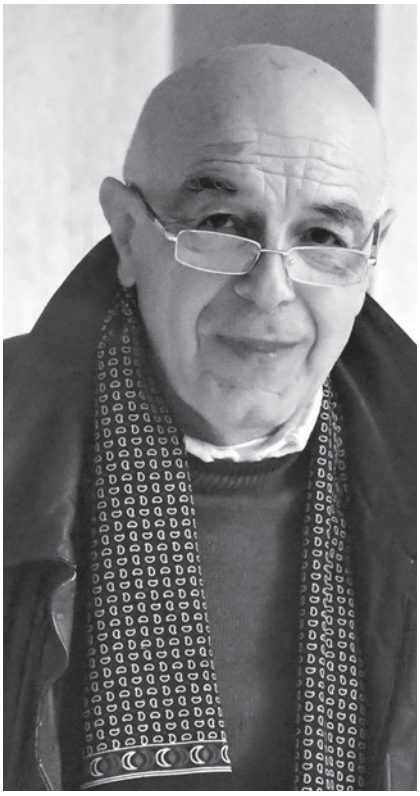
Dacă de o vreme (ne)bună am început să mă îndoiesc că paradisul există, nu acelaşi lucru aş putea spune despre iad.

„Tristan Tzara", portret de Marcel Iancu

https://biblioteca-digitala.ro

La Paris, trei „urme" ale lui Tristan Tzara

Emil Nicolae



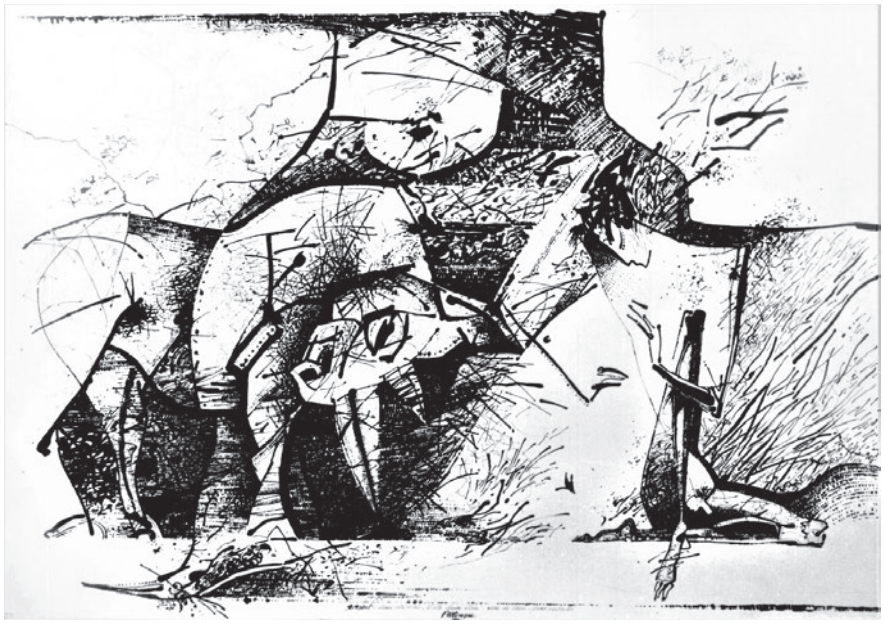
Emil Nicolae

1. Una dintre țintele obligatorii pe care mi le-am propus când am urcat spre Montmartre (Paris), în 2015, a fost mormântul lui Victor Brauner. Așa că, într-o zi de primăvară ploioasă (cred că era 1 Mai), am ajuns acolo, în cimitirul la fel de celebru precum personalitățile ale căror rămășițe le găzduiește. Am coborât pe scările de piatră dinspre B-dul Caulaincourt și am revenit tot pe acolo în mijlocul cartierului încărcat de memorie și „memoriale", continuându-mi preumblarea. Iar peste puțin timp, parcursul explorării mele s-a oprit în fața unui perete unde, pe o placă de marmură (prinsă cu patru buloane metalice), scria: *„Maison construite en 1926 par / l'architecte autrichien / ADOLF LOOS / 1870 – 1933 / pour l'écrivain Tristan Tzara"* (Casă construită în 1926 de arhitectul austriac ADOLF LOOS pentru scriitorul Tristan Tzara). Mă aflam pe B-dul Junot la nr. 14. Am traversat ca să pot vedea în întregime legendarul edificiu... Spun legendar pentru că, în decursul timpului, s-a fixat în mentalul colectiv prin câteva caracteristici strict particulare: a. este singura clădire realizată de Adolf Loos în Franța (ridicată în perioada 1925-1926, când a fost invitat să susțină o serie de prelegeri la Sorbona); b. ea ilustrează o teză provocatoare a faimosului arhitect care s-a opus modei *Art Nouveau* și Jugendstil, dominantă la începutul secolului XX; c. faptul că era proprietatea lui Tristan Tzara (și a soției sale, pictorița de origine suedeză Greta Knutson) introduce o notă paradoxală – dorința de confort – în biografia insolentului fondator al dadaismului.

Nu revin asupra unor amănunte care pot fi găsite în bibliografia accesibilă[1] (peregrinările prin Europa, instalarea la Paris a co-fondatorului Dada, căsătoria cu pictorița suedeză Greta Knutson, întâlnirea cu Adolf Loos, finanțarea proiectului din resursele familiei Knutson, amenajarea casei ca un spațiu deschis, deopotrivă pentru lucru și expozițional, unde aveau loc frecvente reuniuni ale artiștilor avangardiști, dificultățile conviețuirii, părăsirea casei și despărțirea de Greta în 1937 – divorțul oficializat în 1942 etc.). Interesează aici mai degrabă aspectul original al acestei case (înscrise pe lista monumentelor protejate de statul francez în 1975), cu o fațadă perfect simetrică și proporții armonice, cu încăperi de înălțimi diferite, în funcție de destinație (cf. principiilor Raumplan-ului) și, mai ales, fără decorațiuni / ornamente! Iată unde s-au întâlnit Tzara și Loos, colecționarul – european și modernist – de artă africană (etalată în interior, după cum se vede în fotografiile de epocă arhivate de poet) și arhitectul hotărât să submineze dominanța stilului Art Nouveau (decorațiuni încărcate, feronerie ș.a.).

Emil Nicolae, la mormântul lui Tristan Tzara
Cimitirul Montparnasse, 2018

https://biblioteca-digitala.ro



Dragoș Pătrașcu

Adolf (Franz Karl Viktor Maria) Loos și-a expus viziunea în numeroase scrieri de specialitate, dar memorabil rămâne eseul / manifestul *Ornament și crimă*[2] din 1910 / 1913, vizibil influențat de cercetările și ideile unor Ch. Darwin, Ernst H.P.A. Haeckel, Cesare Lombroso, Alois Riegl sau Max Nordau. Redau cîteva fragmente (folositoare, poate, și artiștilor de azi, pentru a înțelege un fenomen în actualitate):

«Embrionul uman trece prin toate fazele vieții animale în timp ce se află încă în uter. Când omul se naște, instinctele sale sunt cele ale unui câine nou-născut. Copilăria sa traversează toate schimbările corespunzătoare istoriei omenirii. La vârsta de doi ani arată ca un papuaș, la patru ca unul al unui trib germanic antic, la șase ca Socrate, la opt ca Voltaire. Când are opt ani, devine conștient de violet, culoarea descoperită de secolul al XVIII-lea, pentru că până atunci violetele erau albastre și peștii-violet erau roșii. Fizicianul ne arată astăzi culori din spectrul soarelui care au fost deja numite, dar a căror înțelegere a fost rezervată generațiilor viitoare. /.../

Papuașul își tatuează pielea, barca, cârma, vâslele; pe scurt, tot ce are la îndemână. Nu este un criminal. Omul modern care se tatuează este un criminal sau un degenerat. Există închisori în care optzeci la sută dintre deținuți sunt tatuați. Bărbații tatuați care nu se află în spatele gratiilor sunt fie infractori latenți, fie aristocrați degenerați. Dacă cineva care este tatuat moare în libertate, atunci o face cu câțiva ani înainte să fi comis o crimă. Dorința de a-și decora fața și tot ceea ce e la îndemână stă la originea artelor grafice. Sunt căutările picturii. Toată arta este erotică. /.../

Prin stil se înțelegea decor. Dar am spus: nu plângeți! Nu vedeți că măreția epocii noastre stă în incapacitatea sa de a produce o nouă formă de decor? Am cucerit ornamentul, am câștigat până la lipsa ornamentelor. Uite, timpul este aproape, împlinirea ne așteaptă. În curând străzile orașului vor străluci ca niște ziduri albe. La fel ca Sionul, orașul sfânt, metropola cerului. Atunci vom avea împlinire. /.../

Dar există unii pesimiști care nu vor permite acest lucru. Omenirea trebuie păstrată în sclavia decorului. Oamenii au progresat suficient pentru ca ornamentele să nu le mai ofere plăcere; într-adevăr, au ajuns atât de departe, încât o față tatuată nu le mai trezește sensibilitatea estetică, așa cum se întâmpla cu papuașii, ci o diminuează. Sunt suficient de sofisticați pentru a simți plăcerea la vederea unei cutii de țigări simple, în timp ce ignoră una decorată, chiar și la același preț. Sunt mulțumiți de hainele lor și sunt bucuroși că nu trebuiau să meargă în pantaloni roșii de catifea, cu panglică aurie, ca maimuțele la târg. Și am spus: uite, camera morții lui Goethe este mai impunătoare decât toată măreția renascentistă și o piesă de mobilier netedă e mai frumoasă decât toate piesele de muzeu incrustate și sculptate. /.../

Deoarece ornamentul nu mai este legat organic de cultura noastră, nu mai este, de asemenea, o expresie a culturii noastre. *Ornamentul*, așa cum e creat astăzi, nu are nicio legătură cu noi, nu are deloc legături umane, nu are legătură cu lumea așa cum este constituită. Nu poate fi dezvoltat. /.../

Bărbații moderni care venerează podoaba ca semn al expresiei artistice din generațiile anterioare vor recunoaște imediat, astăzi, podoaba dureroasă și bolnavă. Nimeni nu mai poate crea acum un ornament care să reziste la nivelul nostru de cultură. [ornamentul] Era ceva diferit pentru oamenii și națiunile care nu atinseseră încă acest nivel. /.../

Eu predic aristocraților; adică oamenilor din fruntea umanității care încă apreciază pe deplin nevoile și eforturile celor de sub ei. Înțeleg ornamentele autohtone din țesăturile textile, care pot fi văzute doar atunci când sunt sfâșiate; persanul țesându-și covorul, țăranul slovac brodându-și dantela, bătrâna croșetând obiecte minunate din mătase cu mărgele. Aristocratul îi acceptă, pentru că știe că lucrează în momente de revelație. Doar revoluționarul se ducea acolo și spunea: „Totul este o prostie". Ca și cum ar fi tras-o pe bătrână departe de sanctuarul de pe marginea drumului, spunându-i: „Nu există Dumnezeu!". Însă aristocratul ateu își ridică pălăria când trece pe lângă o biserică. /.../

Le predic aristocraților. Îmi tolerez ornamentele de pe corp dacă le oferă semenilor mei plăcere. Atunci sunt și pentru mine o plăcere. Accept ornamentele băștinașilor, persanilor, țăranului slovac și ornamentele cizmarului meu, pentru că acești muncitori nu au alte mijloace de a atinge culmile existenței lor. Dar azi avem o artă care a înlocuit ornamentul. Mergem la Beethoven sau la *Tristan* după grijile zilei. Cizmarul meu nu poate. Nu trebuie să-i iau bucuria, pentru că nu am cu ce să i-o înlocuiesc. Dar oricine merge la Simfonia a IX-a și apoi se așază să proiecteze un model de tapet este fie un necinstit, fie un degenerat. /.../

Lipsa ornamentelor a împins celelalte arte la înălțimi neimaginate. Simfoniile lui Beethoven nu ar fi fost scrise niciodată de un om care era obligat să meargă [îmbrăcat] în mătase, catifea și dantelă. Cei care umblă în catifea în zilele noastre nu sunt artiști, ci bufoni sau zugravi. Am devenit mai rafinați, mai subtili. Turma are nevoie să se distingă prin utilizarea diferitelor culori, omul modern își folosește hainele ca o mască. Individualitatea sa este atât de puternică, încât nu mai trebuie să o

https://biblioteca-digitala.ro

exprime prin îmbrăcămintea sa. Lipsa ornamentului este un semn al puterii spirituale. Omul modern folosește ornamentele culturilor anterioare și străine după cum consideră potrivit. El își concentrează propriile puteri novatoare asupra altor lucruri...»

Asemenea afirmații despre artă, în general (și, cum se vede, cu aplicații în arhitectură), care țineau de „spiritul epocii", i-a apropiat pe Loos și Tzara, acesta din urmă găsindu-și astfel arhitectul (mult apreciat de Le Crobusier) care să-i proiecteze casa din Montmartre. Așa că, la întrebările presante care veneau de la familia sa, mutată deja la București, poetul (așteptând finalizarea construcției într-o vilă închiriată la Collioure), putea să răspundă, în sfârșit: „... Casa încă nu e gata. Entreprenorul a fost falit și am trebuit luna trecută să plec la Paris, unde am aranjat afacerile, așa că sper că în curând va fi gata. (Totuși, după întoarcerea noastră la Paris)..." Și, mai jos: „Dragă, dragă *maman,* / mă gândesc des la dta și mult aș vrea să te văd /.../ Noi începem încetul cu încetul să ne amenajăm – avem de acum multe [lucruri și mobile], dar dacă vrei să-mi trimiți covorul, și ceea ce mi-ai promis încă, aș avea mare plăcere să am ceva care să-mi aducă aminte de acasă – de aceea te rog să-mi scrii dimensiunile, și când voi fi la Paris vă voi scrie cum se pot trimite..." (Collioure, 27 oct. 1926)[3]. „Covorul" cu ornamente, desigur!, ce va fi așternut în biroul poetului, alături de colecția de artă africană...

La Paris continua să plouă în ziua aceea. Dar asta nu m-a împiedicat să cobor spre Cartierul Notre Dame, să merg de-a lungul Senei (acompaniat de sirenele motocicletelor de poliție, căci atentatul de la *Charlie Hebdo* era încă în actualitate) și să scotocesc librăriile. Aveam „un fix" (între multe altele!), cu care aterizasem acolo: să-mi procur *Ghidul Parisului suprarealist*, întocmit sub coordonarea lui Henri Behar, despre care aflasem că a apărut cu câțiva ani în urmă. Am avut noroc și l-am găsit. Și imediat, la o cafea, pe terasa unui bar, sub copertină, l-am răsfoit. Iar la pag. 192 am citit „rezumatul" vizitei mele de dimineață: „*Tristan Tzara* / 15, avenue Junot, 18e arr. / Construită în 1925 pe un teren viran de arhitectul vienez Adolf Loos (1870 – 1930), vila oferă trecătorilor o fațadă simplă și discretă; în interior, trei blocuri suprapuse, rectilinii, formează tot atâtea terase care dau spre Paris. Camerele, foarte mari, găduiesc colecțiile de artă africană și oceanică ale lui Tristan Tzara, care aici a compus marile sale cicluri poetice (*Omul aproximativ, Unde beau lupii*) și eseurile suprarealiste despre visul

Dragoș Pătrașcu

experimental (*Semințe și probleme*). Poetul și soția lui Greta Knutson (ea însăși artistă, pictor și poet) primeau aici pe suprarealiști, între 1930 și 1935, pentru jocuri (cadavres exquis) și dezbateri serioase despre publicațiile lor și acțiunile angajate de mișcare. După declanșarea războiului din Spania, îi primeau și pe scriitorii și poeții fideli Republicii, între care José Bergamìn, Maria Teresa de Leòn..."[4]. De menționat că în același ghid, dintre artiștii de origine română, mai figurează doar Constantin Brâncuși (cu o descriere a fostului atelier – demolat – din 8, impasse Rosin, 15e arr., făcută chiar de T. Tzara în 1922[5]) și Victor Brauner (între cei înhumați în Cimitirul Montmartre)...

2. Pe un itinerar cultural al Parisului, Universitatea *Sorbona* este un obiectiv de neocolit. Nu intru acum în istoria lui detaliată și mă rezum la o scurtă privire asupra „Marelui amfiteatru", „Amfiteatrul Richelieu", cum i se mai spune: are o capacitate de 600 locuri (deși pot încăpea acolo până la o mie de persoane); a fost inaugurat în 1889 (clasat ca monument istoric în 1975); pereții spațiului circular conservă cinci medalioane mari pictate (reprezentând alegoric „Dreptul", „Medicina", „Științele", „Literele" și „Teologia" – adică facultățile care constituiau Universitatea din Paris în anul 1889); între ele, la baza lojelor, se află statuile lui Robert de Sorbon, cardinalul Richelieu, Descartes, Charles Rollin, Pascal și Antoine Lavoisier; pe fundalul scenei / tribunei, Pierre Puvis de Chavannes a pictat alegoria „Bois sacré" (25,60 m x 4,50 m); locurile pentru audiență sunt dispuse pe trei niveluri (parter, loje, balcon)... Am pătruns în clădirea universității de pe Rue des Écoles, am străbătut culoarele cu decorațiuni sofisticate, am urcat scările de marmură și am intrat în balconul amfiteatrului. După câteva minute de „reculegere", m-am așezat pe bancheta din primul rând și, în acea liniște perfectă, am încercat să-mi imaginez cum s-a desfășurat acolo zgomotoasa reuniune din 18 martie (sau 17 martie?) 1947. La data respectivă (menționată ezitant în diferite surse[6]), Tristan Tzara fusese invitat să conferențieze la Sorbona despre suprarealism. Subiect riscant și provocator, după „ruptura" cu mișcarea condusă de André Breton. Știam despre eveniment de la Sarane Alexandrian, pentru că atunci și acolo l-a cunoscut pe prietenul său, pictorul Victor Brauner. De aceea redau aici descrierea momentului, așa cum apare în autobiografia scriitorului avangardist francez:

«Marți, 18 martie, înaintea întâlnirii mele atât de așteptate cu Breton,

https://biblioteca-digitala.ro

a izbucnit bătălia pentru *Hernani* de după război: asta a fost conferința lui Tristan Tzara despre suprarealism într-o sală de la Sorbona. Amintirea mea despre această reuniune e capitală, căci ziarele nu au transmis decât relatări pline de rea-credință, unde membri importanți ai C.N.E. (Comité National des Écrivains – n.m.) erau ridiculizați. *Les Nouvelles littériares* evoca astfel ambianța: „Conferința lui Tristan Tzara nu putea să nu atragă publicul seratelor. Și manifestarea normal că s-a derulat în mijlocul unui indescriptibil tumult. Insulte, pumni, proiectile. Atmosfera frumoaselor zile ale dadaismului." În *les Lettres françaises*, redactorul comunist îl descria pe Breton ca „mag al bistroului", ca „bătrân șef de bandă decrepit", și pe tinerii care-l aclamau ca „pegra fascistă a Cartierului latin". Astfel Aragon, care va vărsa mai târziu lacrimi de crocodil la moartea lui Breton, lansa împotriva acestuia șicane la revenirea din exil.

Stalioniștii au decis să-l dezonoreze pe Breton înaintea Expoziției suprarealiste: în capcana pe care i-au întins-o, Tzara juca rolul caprei legate de par ca să atragă lupul. Dacă Breton nu venea, s-ar fi spus că e un laș; dacă venea, tâlharii erau pregătiți să-l tăvălească prin smoală și pene. Tristan Tzara era atunci un sfânt cu aureolă, susținând peste tot conferințe despre literatură și Rezistență; deși piesa lui edificatoare, la *Fuite* (Fuga), prezentată într-un „spectacol-lectură" la Vieux-Colombier, tocmai fusese umbrită de agitația produsă de letriști. Tzara s-a însărcinat să demonstreze că „istoria a depășit suprarealismul, căci lumea nu se poate fixa în poziții imuabile" și că din această mișcare doar Aragon și Georges Sadoul trebuie lăudați, pentru că s-au retras la timp, în 1932, pentru a se dedica exclusiv acțiunii militante a comunismului stalinist. Ironia era să-i fie prezentată conferința la Sorbona de Jean Cassou, bărbat stimabil (căruia i-am urmărit cursurile de la l'École du Louvre), probabil inconștient de jocul pe care-l cauționa.

Eram pe ultima bancă a amfiteatrului Richelieu cu Lucien Becker, Krol, nevastă-sa și amicii atelierului său. Brusc s-a stârnit un murmur și câteva aplauze: Fiara a intrat înfocată în arenă, bravând ca un spadasin. O Fiară la fel de celebră ca Minotaurul, André Breton însuși, însoțit de cîțiva suprarealiști, între care Henri Pastoureau, doctorul Adolphe Acker, Victor Brauner, Jacques Hérold. Li s-a făcut loc în primele bănci. S-a auzit o voce, două rânduri în fața mea, vizându-l pe Breton; el s-a întors, a ridicat capul și l-a fixat pe interpelator prin rotunjirea degetului mare și arătătorului, ca un monoclu, cu o insolență supremă. Vocea s-a oprit brusc.

Pe scenă, Jean Cassou începe, rar, elogiul pentru Tzara, așezat la masă lângă el. După numai câteva minute e întrerupt de Breton, care exclamă pe un ton ascuțit, autoritar: „Domnule Cassou, ne supărați!". Uimirea e imensă: să îndrăznești să persiflezi public președintele C.N.E.! Fremătam în banca mea: iată un scriitor care e și bărbat! Un intelectual luptător! Jean Cassou, revenit din șoc, își continuă alocuțiunea în pofida bruiajului. Când Tzara ia cuvîntul, se așterne o liniște tensionată. E așteptată următoarea izbucnire a lui Breton. Conferențiarul, imperturbabil în poziția sa de provocator, cu voce monotonă și privire vicleană, face o introducere în care pretinde că Revoluția franceză a fost „o creație a geniului particular al lui Descartes" și ajunge să spună: „Gândirea modernă s-a născut cu el." Protest indignat al lui Breton, care se reține totuși ca să asculte continuarea. La o frază injurioasă înpotriva suprarealismului, se ridică brusc, întinde un deget acuzator către Tzara, care nu suflă, și strigă câteva lucruri pe care nu le-am putu auzi. La stânga, un bărbat intervine – mi s-a spus că e Francis Crémieux – șoptindu-i lui Breton să se abțină, insultându-l mai mult sau mai puțin, și primind o ripostă. Imediat vreo douăzeci de tineri stalinişti intervin la rândul lor cu insulte; el se ridică, se îndreaptă spre ei răspunzându-le cu un gest amenințător. Ei îl înconjoară vociferând și André Breton dispare ca un mistreț sub o haită de câini.

Bătăios cum sunt, nu mi-a trebuit mai mult. Toți luptătorii gali și orientali din ascendența mea s-au pus de acord să mă împingă în față. Am sărit peste băncile amfiteatrului, m-am aruncat în grămadă și am distribuit pumni ca să-l ajut pe acest om aproape singur împotriva tuturor. Henri Pastoureau a ridicat deasupra capului o hartă a lagărelor ca să arate că, și el, a fost prizonier de război. Maria Casarès, însărcinată să spună cîteva poeme, îl trăgea de păr pe Breton din spate: ea nu avea nimic cotra lui, și gestul ei traducea doar o enervare femeiască într-o zonă de furtună. După o bătaie generală, un schimb de lovituri și injurii, Breton și însoțitorii săi ies escortați de tinerii susținători..."»[7]

După această întâmplare, grupul lui A. Breton s-a retras, vizavi, la cafeneaua „Dupont-Latin", în subsol, unde a continuat să vocifereze și să gesticuleze, evident. Acolo,

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

liderul suprarealist i-a precizat lui S. Alexandrian ceea ce nu apucase să peroreze în amfiteatru: „Ah! dragă prietene, spune el nervos, l-ai văzut pe acest mizerabil Tzara care, în tinerețe, susținea că Rimbaud nu a fost destul de revoluționar: și acum el se crede Descartes!"[8] Probabil că, în altă cafenea din Paris, dar nu prea departe, grupul lui T. Tzara avea și el discuții aprinse...

3. În 2018, ajungând din nou la Paris, nu pot spune că mi-am propus în mod special să merg pe urmele lui Tristan Tzara. Așa că n-am atins scurta și întotocheata stradă care poartă numele poetului (printr-o decizie a primăriei din 28 dec. 1987), în Arondismentul 18. În schimb, în Cimitirul Montpanasse, i-am descoperit momântul din sectorul 8 (unde se mai odihnesc alte personalități, precum artiștii Constantin Brâncuși, Ossip Zadkine și Aleksandr Alekhine, sau eseistul Jean Baudrillard).

O marmură orizontală, simplă, pe care este încrustat: *„TRISTAN TZARA / POÈTE / 1896 – 1963"*. Poetul nu a fost atât de prevăzător ca să-și scrie epitaful. În schimb, i l-a compus Philippe Soupault, în glumă, încă de când era în viață și în plină ascensiune:
„am râs mult când am auzit de moartea ta
ne era atât de teamă că ești etern
ultima ta suflare
ultimul tău zâmbet".[9]

Nu este exclus ca Tristan Tzara să fi fost mulțumit doar cu aceste cuvinte!

Note:

[1] selectiv: François Buot, *Tristan Tzara - L'homme qui inventa la révolution Dada* / Tristan tzara – omul care a inventat revoluția Dada, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 2002 (ed. rom. 2003); Henri Behar, *Tristan Tzara*, Ed. OXUS, Paris, 2005 (ed. rom. 2005); Marius Hentea, *TaTa Dada: the real life and celestial adventures of Tristan Tzara* / TaTa Dada: viața adevărată și celestele aventuri ale lui Tristan Tzara, The MIT Press, Cambridge, 2014 (ed. rom. 2016); Petre Banuș, „În umbra lui Tristan Tzara: Greta Knutson, soția suedeză", în *Observator cultural,* nr. 822 / 3 mai 2016;

[2] conferință susținută în 1910 la Akademischer Verband für Literatur und Musik din Viena și publicată prima dată în limba franceză, cu titlul „Ornament et Crime" (trad. Marcel Ray), în *Les Cahiers d'aujourd'hui,* nr. 5, feb. 1913; va apărea în limba germană abia în 1929, în *Frankfurter Zeitung,* cu titlul „Ornament und Verbrechen";

[3] cf. Tristan Tzara, *Corespondență de familie*, Ed. Tracus Arte, București, 2018 (ediție, traducere și notă introductivă de Mădălina Lascu);

[4] Sous la direction d'Henri Behar, *Guide du Paris surréaliste,* Éd. du patrimoine – Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2012;

[5] „Un atelier mare. Alb în întregime, plin de blocuri de marmură și piatră. grinzi uriașe, bucăți dintr-un teasc de struguri de acum câteva secole. În mijlocul acestor vestigii ale timpului, care reprezintă pământul, marea și pădurea, stă Constantin Brâncuși. Are patruzeci și șase de ani, barba lui a căpătat și culoarea gri a timpului și face să-i sclipească ochii ca un foc subtil și tăios..." (cf. idem n. 4);

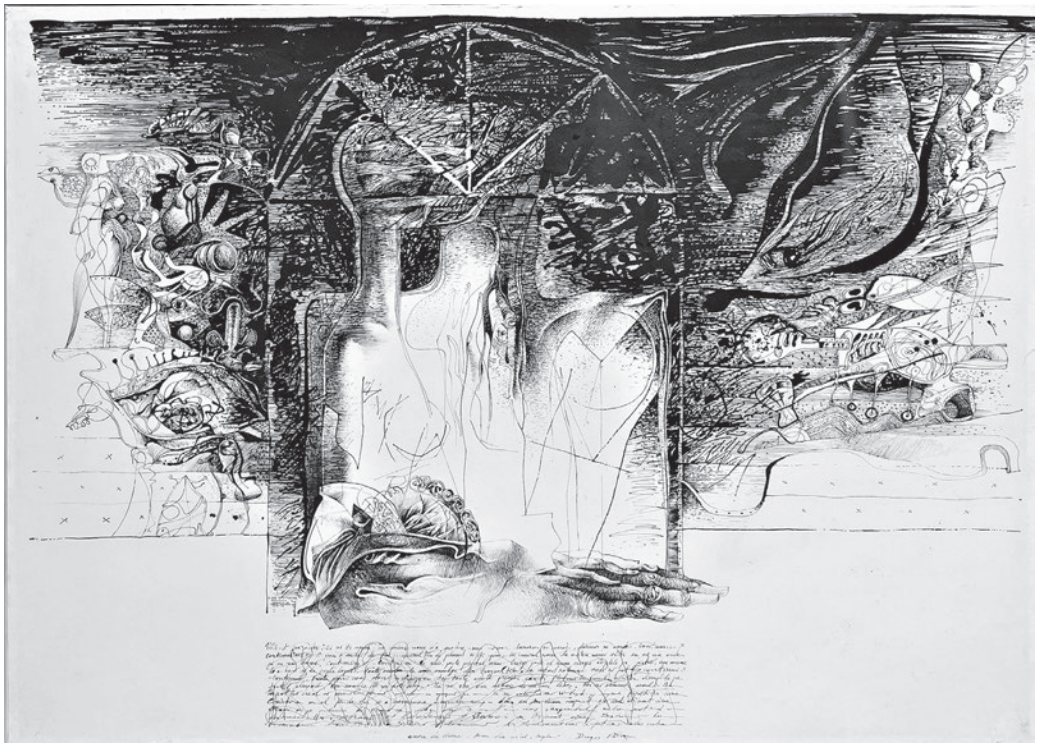
[6] pentru obiectivitate, iată o altă variantă din epocă, pe care o reproduc in extenso: *„O CONFERINȚĂ A LUI TZARA ÎN MARELE AMFITEATRU AL SORBONEI"* (17 martie 1947)

„Despre conferința pe care Tristan Tzara, fondatorul Dadaismului, a încercat s-o susțină la Sorbona, jurnaliștii n-au transmis până în prezent decât relatări superficiale și o sumă de ironii regretabile. Acest eveniment merită, totuși, mai multă atenție. E nedrept să nu vezi în el ciocnirea între două ermetici ostile și exaltate, una la Tzara, prin academismul comunist, cealaltă la Breton, prin fidelitatea față de un partid al non-conformismului absolut. Atitudinea presei, care ricanează sau tratează cu dezinvoltură incidentele violente care au marcat această seară, e la fel de oarbă ca aceea a studenților veniți acolo ca să bârfească.

Breton înfipt în fața lui Tzara, iată confruntarea a două forme dintre cele mai violente ale instinctului revoluționar care există în toate conștiințele.

E dificil de examinat argumentele celor două părți; vacarmul te împiedică să le auzi. Doar spre sfârșit, expozeului lui Tzara a fost puțin mai inteligibil; el vroia să convingă auditoriul, într-un stil uimitor de sorbonard, că singura poziție valabilă a poetului a fost, în acești ultimi ani, angajamentul într-o acțiune. Acest angajament, conform poziției originale a suprarealismului, nu putea fi realizat decât în rândurile partidului comunist. E mai curând o profesiune de credință decât o explicație menită să convingă.

Dar dacă argumentele n-au putut



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

fi auzite de public, actele fiecărui personaj au fost, pe parcursul întregii seri, suficient de expresive.

Tzara nu mai poartă monoclu, ci ochelari cu rame groase de os. Accentul său din Europa centrală și vocea monotonă îl împiedică să atragă auditoriul (chiar pe acela care a venit să asculte fără parti pris). Își citește conferința. Când privirea îi trece peste sală, pare temătoare. Te face să te gândești la urmele pe care le-a lăsat asupra acestui om existența lui sub ocupație.

La un moment dat îi sunt aruncate monede la picioare. Nu înțelege nimic, își ridică ochelarii și căută cu ochii săi miopi ceva ce poate i-a scăpat pe jos. Impresie penibilă. Nici măcar o dată nu-i răspunde lui Breton, care vrea să-l scoată din impasibilitate. Îl simți ferecat în credința sa. Pentru un moment vocea îi devenit lirică, atunci când se indignează de atacurile formulate de Benjamin Perret în *Déshonneur des poètes*. Și citează numele prietenilor asasinați de germani. Îi reproșează mai ales lui Breton că a observat drama Europei, călcată în picioare de nazism, "de la înălțimea statuii Libertății".

Breton, urmat de patru discipoli, se așază la câțiva metri de masa conferențiarului. Are mai mult ca oricând aspectul unui mare preot incaș. Cu trăsături sculpturale și majestuoase. Poartă părul lung. Ochii lui ciudați privesc cu dispreț audiența.

Cu o voce puternică începe prin a-l întrerupe pe Cassou, care-l prezintă pe conferențiar: "Nu ne interesează toate astea, dragă domnule Cassou...".

Apostrofările către Tzara nu au nimic nuanțat. Mai mult, foarte repede, vocea lui Breton se transformă în strigăt. Se aud, între timp, exclamații: "Domnule Tzara, locul din care vorbiți ar trebui să vă stârnească rușinea!". Iar altă voce răspunde: "Breton la *Figaro*!".

„Auziți, spune mai târziu Breton, M. Tzara vorbește de Descartes în 1947..." Breton se urcă pe bancă, e palid; gesticulează incoerent și dramatic în mijlocul tumultului; urlă „Câinilor!" la adresa publicului sau „Câine!" la adresa lui Tzara, apoi renună să mai domine hărmălaia. Tzara reușește să se facă auzit câteva minute. Aici intervine serviciul de ordine dadaist, ca să spun așa, cu umor negru comunist. Respectiv câțiva bărbați tineri atletici și foarte eleganți, cu un comportament cumva demonstrativ. Disipați între spectatori, nu s-au făcut remarcați până atunci decât prin tonul intervențiilor. Hotărâți, violenți și documentați, ei se deosebesc de agitații gălăgioși care se cred în clasă. Unul îi strigă direct la Breton: „Lăsați oratorul să vorbească!". După un moment de ezitare, Breton răspunde cu demnitate: „Chiar asta fac, dar...". Nu apucă să spună mai mult.

Dragoș Pătrașcu

Garda de corp a lui Tzara sare și-i expediază un pumn în figură. Îmbrânceală; un tânăr, foarte curajos, încearcă să-l apere pe Breton. O ură enormă se citește pe fețele intelectualilor din grupul Tzara. O furie neputincioasă îl cuprinde pe Breton. Fețele sunt crispate, dar enervarea comunistă rămâne disciplinată, căci brusc fiecare se așază și Breton nu mai primește decât mici ricanări de la cei împotriva cărora încercase să ridice vocea.

Unul dintre comuniști, grijuliu cu propria conștiință, proferează dramatic spre public: „Nu vedeți că e vorba despre un complot fascist?!" Probabil că e convins de asta. Or, e o enormitate. Atitudinea lui Breton, discutabilă în multe privințe, s-a bazat mereu, totuși, pe o libertate totală. Dar a întâlnit aici un proxism pe care nimic nu l-a putut calma. Forța aparținea comuniștilor, Breton a trebuit să se retragă. Era în logica doctrinei sale să vină să saboteze conferința lui Tzara, orator comunist la Sorbona; e chiar surprinzător că opoziția lui nu a fost mai violentă.

S-au ciocnit două concepții revoluționare, de unde a rezultat cel mai tragic sentiment posibil: ura între oameni sinceri. / J.B."> (v. rev. Esprit, avril 1947, p. 659 – 661);

[7] v. Sarane Alexandrian, *L'aventure en soi. Autobiographie*, Ed. Mercure de France, Paris, 1990 (p. 174 – 177);

[8] idem;

[9] v. Philippe Soupault, „Tristan Tzara", în "Épitaphes", rev. Littérature, nr. 14, iunie 1920.

https://biblioteca-digitala.ro

Provocări colocviale - 30 mai 2021

Despre întoarcerea... acasă

O, țară tristă, plină de humor...

Conceptul „Solitar", realizat de Sorin Postelnicu (imagine, muzică, voce), este o trecere dureroasă și subtilă prin lumea și arta poetică a lui George Bacovia, cu vibrări de violet pentru lumea trecută, pentru lumea de astăzi și pentru cea care va veni, dimpreună cu ceea ce reprezintă valoarea incontestabilă a culturii, a culturii românești, din care el însuși actorul, profesorul, poetul, prietenul Sorin Postelnicu face parte.

Acest film-concept este parte din frământările și bântuirile de o viață ale autorului și a marii iubiri pentru George Bacovia și opera lui.

Sorin Postelnicu meditează profund asupra dihotomiei plecare-întoarcere și îl îndeamnă pe spectator să fie înlăuntrul acesteia, pentru a se-siza mai bine contradicția dintre ideea plecării și a „neîntoarcerii" în spațiul cultural românesc a unor personalități de excepție și cea a dureroasei și asumatei dependențe de spațiul/timp pe care nu îl părăsești și nu te părăsește niciodată, cu care te identifici până la disoluție, așa cum s-a întâmplat cu „provincialul", „marginalul" George Bacovia.

Revine obsedant imaginea-simbol al unui Bacovia înaripat ce aparține lui Ilie Boca, artistul nepereche venit din „poeticele ținuturi ale Moldovei de Sus", cu frânte linii și mitice personagii, cu foile/cărți ce-l însoțesc în cădere, precum frunzele toamnei, din golul istoric bacovian spre un prezent cotidian neliniștitor, pe care cei prezenți atunci, în toamna/iarna lui 1991, au lăsat scurte înscrisuri ce rămân mărturie pentru un moment istoric definit de expoziția realizată la Bacău, la împlinirea a 110 ani de la nașterea poetului:

„Cu bucuria melancolică a unei perpetue reîntâlniri într-un Bacău de care, din fericire, nu mai pot să scap..."

Andrei Pleșu

„Și noi, precum firele de nisip, în acest univers cu centrul peste tot și fără de sfârșit."

Geo Popa

„Sincere felicitări pentru spiritualitatea bacoviană-băcăuană. Profund emoționat."

Gabriel G. Bacovia
(5 decembrie 1991)

Sorin Postelnicu ne vorbește, cu mânie temperată, despre durerea care ne unește, despre distanțele care dispar în orizontul marii literaturi, despre umbre, despre îngeri, despre noi, despre întoarcerea... acasă.

Gheorghe Geo Popa

http://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Vis solitar

Sorin Postelnicu

... îngerul creației a trecut rar pe la mine.

... am fost mereu nevoit să fiu atent și continuu pregătit pentru o întâlnire fără termen precis.

... am fost dator să fiu treaz pentru a nu rata momentul.

... așteptarea a fost chinuitoare.

... desigur, a intervenit și nerăbdarea, dar și neliniștea ca îngerul să nu apară sau mâhnirea că nu va apărea niciodată.

... cu toate că nu știu când a apărut, ziua, noaptea, sau în ce împrejurare, am avut senzația, la un moment dat, că o mână mi-a atins umărul drept și am luat întâmplarea ca pe un semn demn de luat în seamă.

... să intrăm în vis așadar.

... e destul de greu să relatez credibil întâmplarea fără să adaug argumente care să justifice sau să complice „realitatea visului".

... ceva, cineva, mi-a atins umărul drept și întorcându-mă, privind în urmă, n-am zărit pe nimeni în apropiere și *am luat hotărârea să nu istorisesc nimănui povestea.*

... întorcându-mi privirea, l-am zărit în fața mea mergând în aceeași direcție... pe BACOVIA!... de unde am știut că e Bacovia?...nu știu, nu am răspuns... știam că e EL!... unde eram?... pe o stradă locuită, case, grădini, arbori... ce stradă era?... în ce oraș?... nu știu. ÎL aveam în fața mea, mergând încet, cu capul plecat, parcă numărându-și pașii... nu s-a întors să vadă cine e în spatele LUI... poate dacă s-ar fi întors, ar fi dispărut privirii mele.

... vreme... ani, m-am gândit la EL și acum ÎL vedeam înaintea mea... visul... să ÎL însoțesc... astrul la care am gândit ani, decenii.

... unde?... în ce oraș eram?... era zi, noapte?

... așa a apărut revelația... iată-L!... ÎL vedeam mergând, trăind, respirând.

... am înțeles că modul potrivit de a-L readuce în viața mea este de a-L face să trăiască, să gândească și nu referindu-mă la astrul BACOVIA ca la o amintire.

... am înțeles că rostul meu e să încerc ceea ce nu mai văzusem până atunci în ce-L privește.

... arată-L trăind, respirând, frământându-se.

...marea revelație a venit atunci când am înțeles că trebuie să-L închipui viu, să-L fac din nou să trăiască azi, mâine,... pentru cei de azi, pentru cei de mâine.

... ÎL vedeam mergând... pe lângă noi treceau oameni de seamă ai timpului, care păreau surprinși să ne vadă împreună.

... ajunsesem să mergem - în sfârșit - împreună.

... visul... îngerul... și atingerea umărului meu drept... șansa unei noi vieți... fără a o privi de departe... a unei vieți reale, contemporane mie, a unei valori eterne, precum și a unei dorințe și în același timp a unei obligații, ce o aveam față de ASTRUL pe care L-am iubit încă din liceu.

... cât a durat plimbarea noastră împreună?... poate secunde, care mi s-au părut decenii... atâtea locuri cunoscute și necunoscute, evident.

... la un moment dat, ne-am pomenit lângă un butuc, lângă un trunchi de salcie tăiată și privirea mea s-a oprit pe o inscripție curioasă... era vorba de celebra salcie BACOVIA... stupid și pervers gând de recunoștință municipală... pios ar fi fost să fie plantate șaptezeci și șase sălcii în acel parc... o drujbă, drujba precauției, a fost mult mai ieftină... când mi-am ridicat privirea, BACOVIA dispăruse...

... așa e în vis... era o noapte senină... mă găseam acum în casa memorială GEORGE BACOVIA... într-una dintre încăperi... dintr-un tablou s-a desprins Agatha Grigorescu Bacovia... s-a apropiat de mine... am făcut câțiva pași și am ajuns pe un dreptunghi de ciment în fața casei... Agatha m-a întrebat dacă știu „unde e Poetul?"... privind spre cerul înstelat, i-am răspuns - „pe-aici toată lumea știe unde e!"... după câteva clipe, Dumneaei s-a îndepărtat privindu-mă continuu și s-a „topit" din nou în tabloul din care cu câțiva ani înainte se desprinsese mergând spre mine... am avut certitudinea că pe chipul ei sobru apăruse un zâmbet firav, firav...

... așa s-a născut „provocarea închipuită și vorbită" de Sorin Postelnicu.

... pentru mine, SOLITARUL BACOVIA trăiește, e dovedit că trăiește, este etern.

... undeva, cândva, o mână mi-a atins umărul drept.

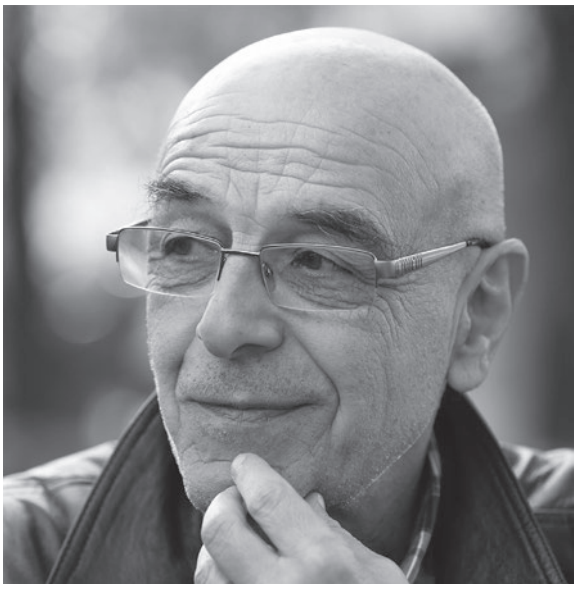
... sunteți singurii cărora le-am relatat întâmplarea și *am rugămintea să nu o mai povestiți nimănui*... mulțumesc!

august 2021, Hamburg - Germania

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Emil Nicolae



Spinoza în aprilie

Dumnezeu a ieșit în primăvară
cu pieptul dezvelit
murmurând cuvinte despre păsări și flori

sevele pădurilor zvâcnesc în venele
bătrânului înțelept
incolore deocamdată – în căutarea verdelui

dar fără să știe că mai întâi
vor trebui să fie roșii

Lumină neagră

Degetele ei în iarbă
mai aveau o relevanță
câtă vreme din lumină
picurau tăceri pe clanță

dar când amintirea – gata –
e o parte din prezent
nu contează cum și unde
tu ai fost cândva absent

cuiburi mici brăzdează zarea
peste-un șir de maci obezi
ce n-auzi e o părere
mai contează ce nu vezi

Un vis

Evident că balastiera
care se deplasează greoi pe șosea
chiar în fața ta
nu transportă cărți
balastiera transportă pământ

Ți s-a poruncit –
cărțile vechi nu se dau focului
cărțile deteriorate nu se dau la topit
cărțile bolnave se îngroapă și atât

dar ce faci când pământul
se prăvale peste casa ta
peste tine și peste cărțile tinere
pe care nu ai apucat să le citești

(aici ar trebui sa te oprești
ca să nu se dilueze „efectul de poezie"
– care nu e totuna cu „efectul poetic" –
dar cum să procedezi când apare brusc
„animalul povestitor" * care transporta
cu balastiera cărămizile pentru
casa lui măreață lungă și lată)

*v. Jonathan Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (2012)

https://biblioteca-digitala.ro

Audiență

Doamna director avea pe birou
o vază cu două flori albe și
te-ai gândit că va merge curând
la înmormântarea cuiva apropiat

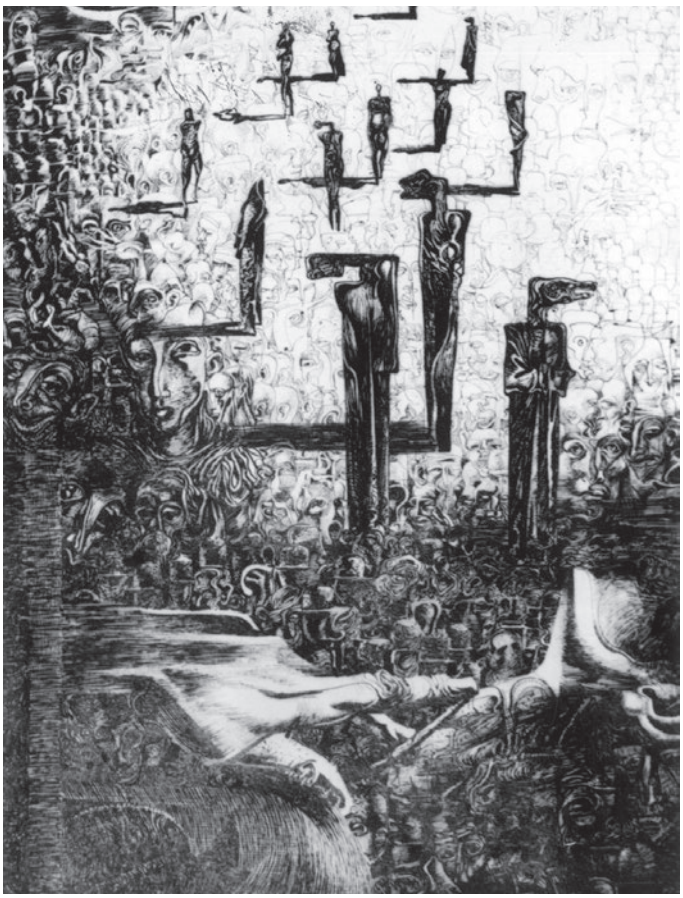
„dar nu prea apropiat – spuse ea
cu prudență – căci a treia floare
și-a luat zborul împreună cu
îngerul de azurit / consilierul meu
de taină în zilele de audiență”

iar la sfârșitul scurtei conversații
în lumina suspect de blândă
a unei după-amieze de iarnă
doamna director a conchis
„totuși dacă doriți lăsați o cerere
la registratură și
în limita timpului disponibil
voi veni la înmormântarea dumneavoastră”

Adnotare

Deasupra orizontului – spre Calea Romanului
privirea ți se agață de aceeași macara galbenă
care dispare (nu știi când)
care apare (nu știi când)
precum gheretele cu militari înarmați
deasupra Zidului din fața Muzeului Bode
chiar dacă între timp a mai murit cineva *

*”Să tai
coada
somnului
ca
să poți
privi
cum
soarele
răsare
deasupra
macaralelor
astăzi
vineri
opt
august
e
o
necesitate”
[v. Emil Nicolae, „Capriciu 13” în volumul
Studii / Confesiuni / Capricii (1983)]



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

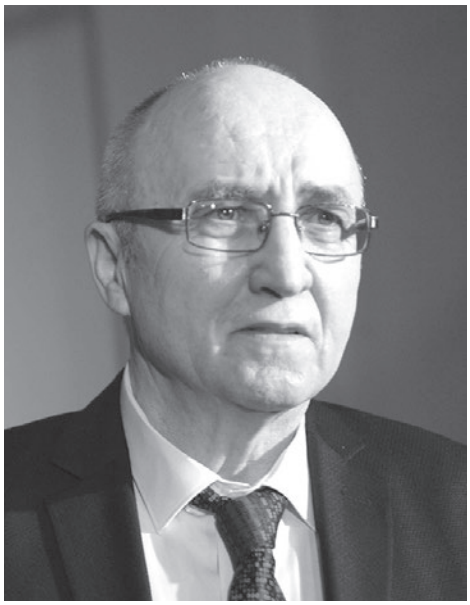
„Portretul lui Fiodor Dostoievski", Vasili Grigorevich Perov, 1972

https://biblioteca-digitala.ro

Dostoievski, contemporan cu viitorul

Ion Fercu

„– Dostoievski a murit, zise femeia, dar nu prea convinsă.
– Protestez! exclamă cu înflăcărare Koroviev.
Dostoievski e nemuritor!"
Mihail Bulgakov, *„Maestrul şi Margareta"*
„Feodor Mihailovici a mărturisit şi mărturiseşte continuu viitorul!"
Alexa Visarion, *„Ecoul Dostoievski"*



Ion Fercu

Putem vorbi încă despre contemporaneitatea lui Dostoievski? Aud destul de des această întrebare. Dacă sunt invitat să răspund, întreb dacă teme precum suferinţa, libertatea, sinuciderea, credinţa, mântuirea, iubirea, speranţa – atât de dragi lui Dostoievski – sunt contemporane cu noi... Apoi trimit doar către „Demonii", cel mai sufocant roman al lui F. M. Dostoievski: 900 de pagini de beznă spirituală, de furie şi disperare, crime şi sinucideri, o deznădejde dusă la limitele ultime ale suportabilului. Un fel de cazan în plumbul căruia fierbe toată omenirea. Lumină puţină de tot şi abia pâlpâitoare, speranţă nicăieri. „Pe lângă acei «ai noştri» din *Demonii*, gaşca de lichele din *Idiotul* e o veselă grădiniţă de copii: morala lor e putredă, dar în ea nu s-a înrădăcinat nicio ideologie, niciun sistem de organizat crime, niciun nihilism feroce, nicio planificare a minciunii. În acest vortex al răului, o prietenie, o dragoste, o duioşie sau o brumă de compasiune nu pot pătrunde", zice nimerit Silviu Man (bookblog.ro, decembrie, 2007). După ce-ai citit ultima pagină din „Demonii", trăieşti sentimentul cronic al unei vizite în miezul cel fierbinte al Apocalipsei. O liotă turbată de socialişti-nihilisto-anarhisto-revoluţionari rătăceşte agresiv în acest infern care clocoteşte de ură, e însetat de distrugere, de anihilarea esenţei umane. Mercenari ai haosului cu doctrină, cei mai mulţi dintre actorii scenei disperate urăsc libertatea autentică, aristocraţia, religia şi propun osanale pentru o sfântă treime aiurită: ateism-ştiinţă-revoluţie. Demonul moral Nikolai Stavroghin îşi împleteşte destinul cu soarta demonului revoluţionar Piotr Stepanovici Verhovenski, ucigaş fără scrupule şi lider al unei bande de nihilişti care anticipează socialismul secolului al XX-lea. În registru terestru, cei doi par a fi nucleul unei bande de ticăloşi. Şigaliov, crainicul lui Piotr Stepanovici Verhovenski, cel care purtat de entuziasm anunţă crimele care vor fi comise, este ideologul lichelelor. Verhovenski îl citează cu pioşenie: „Fiecare membru al societăţii îl supraveghează pe celălalt şi este obligat să denunţe. Fiecare aparţine tuturor, şi toţi fiecăruia în parte. Toţi sunt sclavi şi egali în sclavie. În cazuri extreme calomnia şi omorul, esenţialul însă este egalitatea. Mai întâi şi întâi scade nivelul culturii, ştiinţelor, talentelor. Un nivel înalt al ştiinţelor şi talentelor este accesibil numai unor capacităţi superioare, dar nu e nevoie de capacităţi superioare! Capacităţile superioare totdeauna acaparează puterea şi devin despoţi. Capacităţile superioare nu pot să nu fie despotice şi întotdeauna au adus mai multă pervertire decât folos; ele trebuie eliminate sau executate. Unui Cicero i se taie limba, unui Copernic i se scot ochii, un Shakespeare este omorât cu pietre, iată ce este şigaliovismul! Sclavii trebuie să fie egali: fără despotism n-a existat încă nici libertate, nici egalitate, dar în turmă trebuie să domnească egalitatea. Şi iată deci şigaliovismul!" (F. M. Dostoievski, „Demonii", Bucureşti, Editura Cartea Românească, p. 526). Acelaşi Verhovenski este obsedat de delirul distrugerii: „Cum apare familia sau dragostea, apare îndată şi dorinţa de proprietate. Vom ucide această dorinţă. Vom slobozi beţia, intriga, denunţul; vom dezlănţui un dezmăţ inimaginabil; orice geniu îl vom înăbuşi din faşă..." (*ib.*, p. 527). „Şcolarii care omoară pe un mujic, ca să încerce o senzaţie tare, sunt ai noştri. Juraţii care achită pe criminali sunt tot ai noştri" (*ib.*). „Vom proclama distrugerea. [...] Este nevoie totuşi să ne dezmorţim oscioarele" (*ib.*, p. 531). „Una sau două generaţii de desfrânare însă sunt acum necesare; e nevoie de un desfrâu nemaiauzit de ticălos, când omul se transformă într-o scârnăvie dezgustătoare, laşă, egoistă şi ferice, iată ce ne trebuie!" (*ib.*, p. 530)...

Nu vi se pare, întreb, că eroii din „Demonii" sunt contemporanii noştri? Uneori, pornind de la sugestia lui Berdiaev, cred că Dostoievski n-a fost contemporan cu secolul său; el este contemporan cu...

https://biblioteca-digitala.ro

viitorul. O premoniţie înfricoşătoare este și romanul „Demonii", o carte profetică. Aici, Dostoievski „nu descrie prezentul, ci viitorul. În societatea rusă a anilor '60 şi '70 nu existau încă Stavroghin, Kirillov, Şatov, Piotr Verhovenski, Şigalov. Aceşti oameni au apărut mai târziu, în secolul al XX-lea" (Nikolai Berdiaev, „Filosofia lui Dostoievski", Iași, Editura Institutul European, 1992, p. 86). Realul Neceaev este un amărât pigmeu al Răului, pe lângă haita devoratoare de uman a lui Stavroghin, posedată de Rău. „Enciclopedia Universală Britannica" (București, Editura *Litera*, 2010, p. 164) își asumă și o îndrăzneală căreia îi putem găsi multe temeiuri. „Demonii" este „considerat cel mai reușit roman politic al tuturor timpurilor". Romanul i-a adus lui Dostoievski și faima de „profet politic". „Profeția este actualitatea viitorului" , ne spunea Emil Cioran...

În Primul Război Mondial, soldații germani purtau în raniță, pe front, exemplare în format special de buzunar din „Așa grăit-a Zarathustra", alături de „Faust" al lui Goethe și de „Noul Testament". Pe „frontul" ideatic al viitoarelor secole nu cred că Dostoievski va lipsi din „ranița" spiritelor îndrăgostite de esența umanului.

Prim-solişti
în corul lui Nabokov

Optimismul meu privind contemporaneitatea lui Dostoievski (și) cu viitorul a fost pus serios sub semnul îndoielii de către spirite importante. Unii, pe care i-am putea numi, fără maliție, prim-solişti în corul lui Nabokov, au trecut dincolo de îndoială și au formulat argumente în acest sens. Vladimir Nabokov – celebrul scriitor de origine rusă, stabilit în SUA, căruia i-am admirat, printre altele, în traducere românească, romanele „Lolita", „Glorie", „Invitație la eșafod" şi „Ada sau ardoarea" – realizează un „clasament" al prozatorilor ruşi. Ordinea preferințelor: Tolstoi, Gogol, Cehov, Turgheniev. Nabokov mărturisește că nu-l interesează „profetul Dostoievski", ci prozatorul stângaci şi neglijent, cu tehnici furate din melodramă şi *policier*. Continuând firul demonstrației, el crede că autorul romanului „Crimă şi pedeapsă" ar face din cititor ceea ce s-ar putea numi o victimă-vânător: întâi îl moleșește prin sentimentalism, apoi aleargă „dintr-o parte în alta, ca un iepure", pentru a prelungi suspansul acțiunii şi a tensiona progresiv coarda sensibilă, până la catharsisul final. Strategiile acestea i se par lui Nabokov, „în comparaţie cu metodele lui Tolstoi, ca loviturile unui ciomag în loc de atingerea uşoară a degetelor unui artist". Liantul scriiturii nefiind de calitate, mai crede acesta, romanul se dezmembrează în scenele componente, fără ca teatralitatea să fie asumată explicit ca formulă. Rezultă un prozator de duzină şi un dramaturg ratat. Nabokov concluzionează ca un anti-dostoievskian înverşunat: „Poziția mea față de Dostoievski este curioasă și dificilă. În toate cursurile mele abordez literatura din singurul punct de vedere pe care mi-l interesează literatura – și anume, punctul de vedere al artei durabile și al geniului individual. Din acest punct de vedere, Dostoievski nu este un mare scriitor, ci, mai degrabă, unul mediocru – cu străfulgerări de umor excelent, dar, vai, și cu vaste întinderi sterpe de platitudini literare!" (Vezi „Cursuri de literatura rusă", București, Editura *Thalia*, 2006). Antipatia lui Nabokov față de Dostoievski nu mă miră prea mult, de vreme ce știm că în studiile sale critice s-a manifestat și ca un „adversar" fanatic al personajului lui Miguel de Cervantes, Don Quijote.

Talent uriaş, risipit apoi prin opțiunile sale de fondator al realismului socialist în literatură, amic şi cu Stalin, Maxim Gorki scria despre... tendințele reacționare ale lui Dostoievski, despre marile sale exagerări „care n-ar fi fost iertate nimănui altcuiva". În 1930, acelaşi Gorki, referindu-se la influența lui Dostoievski asupra lumii occidentale, scria că el ar fi preferat ca unirea «lumii culte» să o facă nu Dostoievski, ci Puşkin, fiindcă talentul uriaş, universal al acestuia este un talent sănătos şi reconfortant din punct de vedere psihic. Totuşi, nu avea de obiectat nici împotriva influenței talentului „veninos" al lui Dostoievski, fiind încredinţat că el avea un efect devastator asupra echilibrului sufletesc al... „burghezului contemporan"...

În orizontul literar românesc este cunoscută ostilitatea lui Camil Petrescu față de romanul dostoievskian, manifestată fără echivoc și în „România literară", unde despre „Idiotul" spune că este „absolut ilizibil, convențional și îmbibat de poncife ruseşti, de la un capăt la altul" (*apud* Eugen Jebeleanu, „Domnul Camil Petrescu despre noul său roman și despre altele", „România literară", 4 februarie 1933). Eugen Ionescu, prieten cu acesta, până la apariția „Patului lui Procust", despre care a spus că este „cea mai proastă carte din ultimii zece ani", nu i-a trecut cu vederea antidostoievskianismul: „Când d. Camil Petrescu îl acuză de «convenționalism» pe Dostoievski (acest tipic spărgător de cadre, norme, legi, convenții, ordine etc.), el acuză, de fapt, literatura post-dostoievskiană, care se folosește de incoerențele lui Dostoievski ca de coerențe, de dezordinea lui ca de ordine, tot așa cum spargerea proustiană a cadrelor devine la d. Camil Petrescu rețetă, clișeu (precum epica interioară, libertatea asociațiilor etc., etc., etc.)" (Eugen Ionescu, „NU", București, Editura *Humanitas*, 1991, p. 84). În „Noua structură și opera lui Marcel Proust" (*Revista Fundațiilor Regale*, 1 noiembrie 1935, pp. 377-401), reflectând asupra tipologiei personajelor dostoievskiene, Camil

Fiodor Dostoievski

https://biblioteca-digitala.ro

„Portretul lui Fiodor Dostoievski", Konstantin Vasilyev

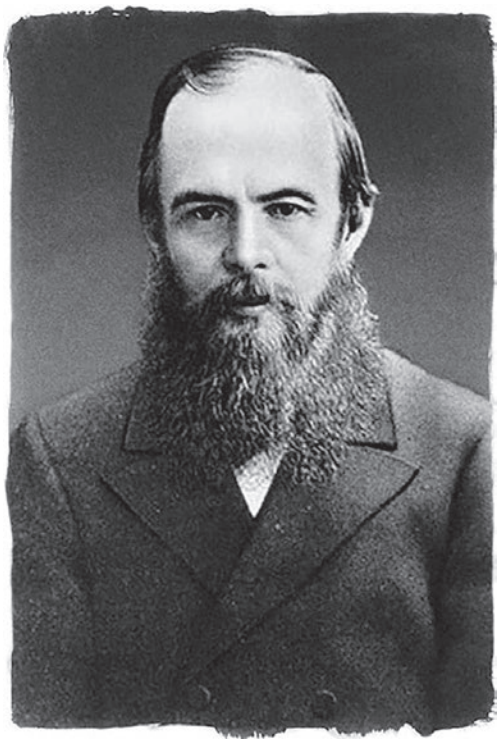
Petrescu continuă să consemneze observații șocante. Ai impresia că vorbește despre un scriitor rătăcit în literatură, nu despre Dostoievski: „Burghezul cumsecade e o bestie; prostituata e un înger; criminalul e un suflet de sfânt; bețivul e genial; omul normal e mărginit, rău, fără simțul devotamentului, nu poate inspira simpatie; omenia desăvârșită se întâlnește (în mod automat) doar în bordel și speluncă". Este cel puțin curioasă inapetența dostoievskiană a lui Camil Petrescu, scriitor care avea un doctorat în filosofie și mărturisise, manifest, că văzuse... idei: „Dar eu/ Eu am văzut idei./ [...] Eu sunt dintre acei/ Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric,/ Cu sufletul mărit/ Căci am văzut idei" („Ideea"). Erorile axiologice camilpetresciene sunt de pomină. Nu-i plăcea nici Joyce, căruia îi reproșa faptul că-i îngăduie memoriei să se risipească în asociații fără sens...Prin 1927, spunea despre Mihail Ralea că este un diletant, iar pe dramaturgul Blaga îl ridiculiza: „Domnul diletant [...] e dintre cei care admiră, de pildă, teatrul d-lui Blaga, platitudini freudiene la modă (acum trei ani) și tot atât de ridicule. Emfaza lirică a d-lui Blaga amintește de inutilitatea ei, latinească doctorilor lui Molière" (Camil Petrescu, „Teze și antiteze. Eseuri alese", București, Editura *Minerva*, 1971, p. 237). Este clar: organul... axiologic al lui Camil Petrescu era în mare suferință. În lumea scriitorilor români, mai există, pe lângă Camil Petrescu și George Călinescu (criticul care-l risipește pe Dostoievski în câteva observații circumstanțiale), cel puțin un cârcotaș de serviciu al lui Dostoievski: Eugen Barbu. Dar Barbu are măcar scuza sincerității: a recunoscut că nu poate ajunge la esența discursului dostoievskian. „Nu-l iubesc prea mult pe Dostoievski, nu este genul meu, recunosc că este un mare scriitor, dar nu-mi este apropiat. E prea complicat, e prea contrafăcut spun, nu știu, scria pentru bani, ca Balzac", a mărturisit el într-un interviu (Aurel Ștefănescu, „Dialog cu Eugen Barbu", *Vatra*, august, 1971). Cu siguranță, Eugen Barbu era mult mai bun ca scriitor decât ca ins care încerca să citească o carte. Cel puțin așa rezultă dintr-un interviu acordat în 1968 (Ileana Corbea și Nicolae Florescu, „Cu Eugen Barbu....", *Astra*, decembrie 1968). Să urmărim câteva dintre impresiile sale, după ce a (re)citit „Frații Karamazov"... „Ce aș mai reține din complicata, stufoasa, prețioasa carte? Discuția de la mănăstire dintre stareț și Ivan Karamazov despre creștinism, care mi se pare un articol plat, dialogat, întrecut doar de articole ale lui Dostoievski din *Journal d'un écrivain?* [...]. Spovedania lui Dimitrie Karamazov făcută lui Alioșa, despre șantajul exercitat asupra Caterinei Ivanovna, mi se pare de un ridicol fără margini. E o spovedanie infernală, sinistră, făcută..." În aceeași jenantă cheie a citit și „Demonii". Iată cât de „profund" cugetă: „Ah, Dostoievski! Ce tehnică previzibilă: răul cu orice preț, făcut în mod imprevizibil. [...] Rămân la părerea că Dostoievski era un foiletonist de geniu, ca Dumas, Hugo și Féval, ceva mai cețos și paradoxal, de unde ideea că era genial, lucru pe care eu nu-l cred, oricât de scandalos ar fi lucrul acesta" („Caietele Principelui", vol. al IV-lea, București, Editura *Eminescu*, 1974, p. 24). Să-l reduci și pe Hugo la statutul de foiletonist, o altă reacție de miop cârcotaș... Într-o scrisoare către Dinu Pillat (Vezi „Dostoievski în conștiința literară românească", București, Editura *Humanitas*, 2015, p. 213), Nichifor Crainic ne dezvăluie și o altă... antipatie care-l vizează pe Dostoievski: aceea a lui C. Stere. „Vreau să știi un lucru: grupul de la Iași nu l-a prețuit pe Dostoievski – molipsit de C. Stere. [...] În nopți învăluite de fum de țigară, C. Stere mi-a mărturisit că nu-l putea suferi. pe Dostoievski, socotindu-l un scriitor «bolnav»". Inapetența lui C. Stere mă miră. Om politic, jurist, savant și scriitor român, născut în Imperiul Rus, a fost condamnat de autoritățile țariste la surghiun siberian, vreme de vreo șase ani, după ce a participat la mișcarea narodnicistă. A fost, e drept, un adversar al Rusiei, dar a urcat pe aceeași Golgotă, ca și Dostoievski. Mă mir că nu l-a mișcat nici măcar romanul „Amintiri din Casa morților". Probabil că universitarul ieșean, lider la revista „Viața românească", avea motivele sale... Mircea Eliade, cel cu sufletul atât de apropiat de autorul „Posedaților", nu-i acordă însă nici el acestuia un „certificat de mare audiență" pentru eternitate. El ştie că până şi un Dostoievski este fiul timpului: „Anatole France, când a respins pe Dostoievski, în numele bunului-gust a făcut-o. Şi avea perfectă dreptate. Acum, Dostoievski este acceptat de bunul-gust. Dar câți alții nu sunt acceptați!" (Mircea Eliade, „Oceanografie", Bucureşti, Editura *Humanitas*, 2003, p. 207)...

Prim-solişti în corul „Dostoievski contemporan cu viitorul"

Dostoievski e abisal. N-are rigoarea aproape aristotelică a lui Tolstoi, dar el plonjează în profunzimi chiar şi atunci când crezi că plutește la suprafaţa valurilor agitate. Călător prin cenuşa infernului mereu migrator, cultivând mistere, lecuind spaimele şi vânătăile spiritului cu frumuseţe şi suferinţă, este filosoful fără sistem care a creat „eroi literari egali celor din *Biblie* sau din *Faust* al lui Goethe" (Albert Kovács, „Dostoievski la Budapesta", *România literară*, nr. 46/ 2007). Toate personajele lui au aură. Nici măcar asasinii nu sunt de duzină. Eroii săi stau cu privirile și gândul pe/ la beregata Lumii. Fiinţează în subteranele supravieţuirii și caută leacuri pentru destrămările morale, mai ales. El, omul tuturor paradoxurilor, zborurilor și prăbuşirilor, ne-a întrebat dacă poate fi ceva mai fantastic decât realitatea. Freud însuşi îi recunoaşte virtuţile de psiholog. Despre el, Einstein spusese că i-a oferit mai mult decât oricare filosof sau om de ştiinţă; mai mult chiar și decât Gauss.

Cu Dostoievski nu-ţi poţi propune să ajungi la un liman. El te poartă mereu pe valul învolburat, te lasă să-ţi citeşti singur sentinţa sau să te izbăveşti prin propriile puteri. Dacă vrei să te lecuieşti prin Suferinţă, trebuie să ştii că e aproape musai să suferi precum Kolea, pentru întreaga omenire, altfel... Negator de limite în domenii surprinzător de variate – literatură, estetică, psihologie, sociologie, psihanaliză, filosofie – zămislitor de repere pe care nu le pot ocoli fără a face reverențe chiar

https://biblioteca-digitala.ro



Fiodor Dostoievski

și detractorii săi, Dostoievski a fost perceput timpuriu, în spațiul cultural românesc, aidoma vocilor din corul Dante – Shakespeare – Cervantes – Goethe. Spirite din varii domenii au priceput că gânditori precum Freud, Nietzsche, Schopenhauer și Dostoievski au fost vestitorii secolului/ secolelor care urmează.

Freud recunoaște că Dostoievski îi este precursor și maestru: „«Fraţii Karamazov» este cel mai bun roman care a fost scris vreodată, iar episodul *Marelui Inchizitor* una dintre cele mai depline reuşite ale literaturii universale. Din păcate, psihanaliza trebuie să depună armele în faţa talentului scriitorului" (Sigmund Freud, „Scrieri despre literatură şi artă", Bucureşti, Editura *Univers*, 1980, p. 36). Nici măcar „răutatea" pe care Freud o consemnează imediat, pe aceeaşi pagină – „Punctul cel mai vulnerabil îl constituie faţeta morală a personalităţii lui Dostoievski" – nu-l mai poate pune în umbră pe psihanalistul Dostoievski.

Pentru Nietzsche, Dostoievski este „singurul psiholog, în treacăt fie spus, de la care am avut ceva de învățat: este una dintre cele mai fericite întâmplări din viața mea, mai fericită decât descoperirea lui Stendhal..." („Amurgul idolilor", Cluj-Napoca, Editura *Eta*, 1993, p. 65). El aparţine, mărturisește filosoful german, „celor mai frumoase întâmplări din viaţa mea Acest om *profund*, care a avut de zece ori dreptate să-i dispreţuiască pe superficialii germani, a fost impresionat cu totul în alt mod decât se aşteptase de puşcăriaşii siberieni, în mijlocul cărora a trăit timp îndelungat, toţi criminali înrăiţi pentru care nu mai exista cale de întoarcere în societate: ca şi cum ar fi fost ciopliți din cel mai bun, mai tare şi mai preţios lemn care creşte pe pământ rusesc" (*ib.*). Unei prietene, Amily Fynn, Freud îi scrie: „...m-am gândit mult în această iarnă la trăsăturile sufleteşti ale poporului rus, datorită eminentului psiholog Dostoievski, acela căruia în privinţa ascuţimii analizei nici Parisul cel mai modern nu-i poate alătura pe nimeni. Prin el înveţi să-i iubeşti pe ruşi, înveţi să te temi de ei. Este un popor care nu şi-a irosit forţele, precum cele mai multe popoare europene..." (*apud* Ion Ianoși, „Dostoievski. Tragedia subteranei", București, Editura *Fundației Culturale Ideea Europeană*, 2004, p. 346).

Lev Tolstoi, alt uriaș al literaturii, mărturisește emoționant, raportându-se la Dostoievski: „Am fost scriitor şi scriitorii sunt cu toţii orgolioşi, invidioşi, în orice caz eu sunt un asemenea scriitor. Dar nu mi-a trecut niciodată prin cap să mă măsor cu el – niciodată. [...] Arta îmi provoacă invidie, la fel inteligenţa, dar cele ale inimii doar bucurie. Aşa că l-am şi socotit un prieten de-al meu, şi nici nu mă gândeam să nu-l întâlnesc, şi dacă până acum asta nu s-a întâmplat, mai e, totuşi, timp. Şi dintr-odată la masă – prânzeam singur, întârziasem – citesc: a murit. Şi mi-am pierdut un anume reazăm. M-am zăpăcit, iar apoi mi-am dat seama cât mi-a fost de drag, şi am plâns şi mai plâng şi acum" (*apud* Constantin Coroiu, „Nu există judecăți definitive", *Cultura literară*, nr. 298/4 noiembrie/ 2010).

„Nimeni, nu l-a ajutat pe Nietzsche", scrie André Gide, „mai mult decât Dostoievski" (*apud* Ion Ianoși, *op. cit*., p. 386), cel despre care Şestov crede că „nu a ştiut mai puţin decât Nietzsche, dar a ştiut ceea ce Nietzsche nu a ştiut". Gide, fascinat de Dostoievski, îl include pe acesta „printre marii bolnavi [...]: Rousseau, Nietzsche, Dostoievski, Flaubert etc.", „alături de „eroii bolnavi: Hamlet, Oreste etc." (*ib.*, p. 400). „Am pentru Dostoievski cea mai vie recunoştinţă", scrie Gide, „dar n-o pot proclama mai tare decât am făcut-o pentru că nu am [...] un glas puternic". „Când ieşi din Dostoievski", continuă autorul lui „Paludes", „ce bine îţi prinde să ancorezi iar pe plajele acestea" (*ib*., p. 402). Dostoievski „îi era aproape de inimă" şi credea despre el că „nu se consideră un supraom; nu există nimeni mai umil decât el; am chiar impresia că un spirit orgolios nici nu l-ar putea înţelege pe deplin" (*ib*., p. 404). Cel care în 1947 avea să primească Premiul Nobel pentru Literatură se află mereu în orizontul unor declaraţii de dragoste faţă de autorul „Demonilor". Spunea că îl admiră pe Dostoievski mai mult decât credea că se poate admira. În corespondența sa, Gide a avansat și ideea unui nietzscheanism de dinaintea lui Nietzsche. Cu trimitere la Dostoievski, evident.

Admirația lui Camus față de Dostoievski este, și ea, de notorietate. „Oricine încearcă să reconstituie opera lui Albert Camus va situa în cadrul ei la loc de frunte influenţele lui Dostoievski", scrie Ion Ianoși (*ib*., p. 408). „Am iubit, spune Camus, la Dostoievski, pe cel care a trăit şi exprimat cel mai profund destinul nostru istoric. Pentru mine, Dostoievski este în primul rând scriitorul care, mult înaintea lui Nietzsche, a ştiut să discearnă nihilismul contemporan, să-l definească, să prezică urmările sale monstruoase şi să încerce să traseze căile mântuirii" (*ib.,* p. 410). Este și aici o trimitere la nietzscheanismul de dinaintea lui Nietzsche. Autorul „Mitului lui Sisif" situa „Demonii" lui Dostoievski „alături de trei sau patru opere mari, ca «Odiseea», «Război şi pace», «Don Quijote» şi teatrul lui Shakespeare" (*ib*., p. 410). Exagerând puţin, acelaşi Ion Ianoşi spune: „Umbra lui Ivan Karamazov şi a lui Nikolai Stavroghin învăluie tot ce a gândit şi a scris Camus, dovadă a inseparabilităţii aportului propriu de tradiţie. Raskolnikov, Stavroghin, Versilov, Ivan Karamazov, sunt ipostaze moderne ale revoltei lui Hamlet; Caligula, Meursault, Stepan Fedotov, Clamence – variante noi ale «omului revoltat» Nikolai Stavroghin" (i*b*., p. 413).

Deşi se declară mai apropiat de ruşii Turgheniev, Tolstoi, Puşkin şi Gogol, Thomas Mann nu poate să nu admire geniul lui Dostoievski, despre care crede că „a fost, în orice caz, mare, ceva înspăimântător şi cutremurător de mare". Autorul lui „Doctor Faustus" face şi o declaraţie de dragoste fără egal lui Dostoievski, pe care-l păstrează în inima sa pe acelaşi palier cu Nietzsche: „E destul de ciudat: viaţa mea de scriitor a fost însoţită de studii amănunţite despre Goethe şi despre Tolstoi. [...] Despre alte două

https://biblioteca-digitala.ro

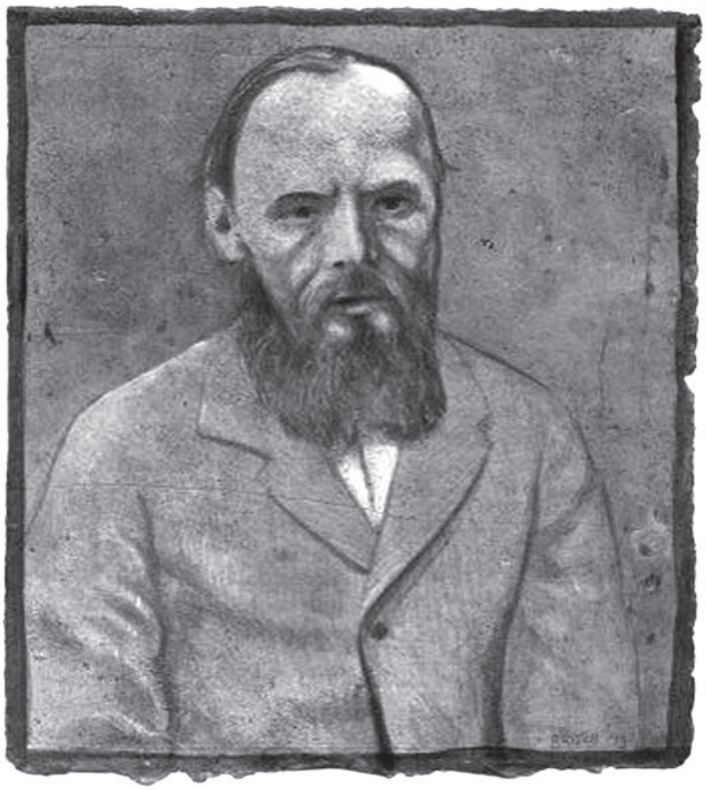
impulsuri ale formării mele şi cărora nu le datorez cu nimic mai puţin, care mi-au cutremurat cel puţin la fel de adânc tinereţea şi pe care n-am obosit să-i înţeleg şi să-i aprofundez nici în anii mei avansaţi, n-am scris niciodată în mod sistematic: nu am scris despre Nietzsche şi Dostoievski. [...] De unde această ezitare, această eschivare? [...]. Despre demonic, aşa simt eu, nu trebuie să scrii, ci să cânţi" (*ib.*, pp. 439-440).

Într-un interviu acordat în 1958 lui George Plimpton – republicat recent în The Paris Review (https://www.theparisreview.org/interviews) – Hemingway îl aminteşte şi pe Dostoievski printre cei care i-au influenţat devenirea scriitoricească. Iată-i pe cei apropiaţi de sufletul său: „Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turgheniev, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, Andrew Marvell, John Donne, Maupassant, Kipling, Thoreau, Marryat, Shakespeare, Mozart, Quevedo, Dante, Virgil, Tintoretto, Hieronymus Bosch, Brueghel, Patinir, Goya, Giotto, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, San Juan de la Cruz, Góngora...". „Nominalizarea" lui Dostoievski nu este întâmplătoare. În colecţia de amintiri a lui Hemingway, „A Moveable Feast", publicată postum, pe baza manuscriselor şi a notelor acestuia (de către a patra soţie şi văduvă, Mary Hemingway, în 1964, la trei ani după moartea scriitorului, şi de către nepotul său, Seán Hemingway, în 2009), scriitorul american spune că la Dostoievski se găsesc „lucruri ce par neverosimile şi altele cu totul de necrezut, dar unele sunt atât de adevărate, încât citindu-le, te schimbi şi tu; fragilitatea omenească şi nebunia, răutatea şi sfinţenia, şi patima jocului – toate acestea învăţai să le cunoşti de la el" (Ernest Hemingway, „A Moveable Feast", traducere de Emma Beniuc, cap. *Evan Shipman la Closerie)*.

„Enciclopedia Universală Britannica" (Bucureşti, Editura *Litera*, 2010, p. 166) ne trimite într-un orizont în care argumentele celor care-l consideră pe Dostoievski un reper sunt lesne de formulat: „Cel puţin două genuri literare moderne, romanul lagărului de muncă şi romanul distopic (lucrări precum *Noi*, de Evgheni Zamiatin; *Brava lume nouă*, de Aldous Huxley şi *O mie nouă sute optzeci şi patru,* de George Orwell) derivă din scrierile sale. Ideile şi inovaţiile lui formale au avut o influenţă puternică asupra lui Friedrich Nietzsche, André Gide, Camus, Jean-Paul Sartre, André Malraux, Mihail Bulgakov". Autorii italieni ai „Enciclopediei de filosofie şi ştiinţe umane" (Istituto Geografico de Agostini, Grupul editorial *ALL*, Bucureşti, 2004) ne recomandă un Albert Camus „influenţat de F. Nietzsche, F. Kafka şi de filosofia existenţialismului". În aceeaşi notă, dar dintr-o altă perspectivă, norvegianul Jostein Gaarder, în „Lumea Sofiei" (Bucureşti, Editura *Univers*, 2006, pp. 452-453) – un fel de... „1001 de nopţi ale filosofiei" – notează: „Existenţialismul, în general, a influenţat [...], începând cu anii patruzeci, literatura europeană, mai ales teatrul. Sartre însuşi a scris romane şi piese de teatru. Alţi autori importanţi sunt francezul Camus, irlandezul Beckett, românul Ionesco şi polonezul Gombrowicz. Caracteristic pentru ei – şi pentru mulţi alţi scriitori moderni – este prezentarea absurdului". Găsim, şi aici, un Camus aflat în „marginea existenţialismului", un Camus care a fost influenţat de existenţialism.

Dostoievski, cel mai important scriitor-filosof, este considerat un gânditor existenţialist, la fel ca Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche sau Jean-Paul Sartre. În eseul „Existenţialismul este un umanism", Sartre argumentează că afirmaţia lui Dostoievski din „Fraţii Karamazov", „Dacă Dumnezeu nu există, totul va fi permis", reprezintă punctul de plecare al crizei existenţiale. În realitate nu există explicit o astfel de afirmaţie în „Fraţii Karamazov", dar se pot găsi echivalente ale ei (cartea a XI-a, cap. IV) – „Şi atunci, zic eu, cum rămâne cu omul? Aşa, fără Dumnezeu şi fără viaţa viitoare? înseamnă că totul e permis, că poţi face orice vrei?" („Только как же, спрашиваю, после того человек-то? Без бога-то и без будущей жизни? Ведь это, стало быть, теперь всё позволено, всё можно делать?" – sau în cartea a II-a, cap. VI, sentinţa lui Ivan Karamazov: „Dacă nu există nemurirea sufletului, nu există nici virtute" („Нет добродетели, если нет бессмертия").

Nikolai Berdiaev argumentează că atât de mare este valoarea lui Dostoievski, încât faptul de a-l fi produs reprezintă o justificare suficientă pentru existenţa poporului rus în lume. Pentru el, Dostoievski va da mărturie pentru compatrioţii săi la ultima judecată a naţiunilor. Plasându-l printre „primii metafizicieni între scriitorii lumii", considerându-l „un dialectician genial, cel mai mare metafizician rus", creator care are „ceva din spiritul lui Heraclit", Berdiaev notează: „Dintre toţi marii scriitori, după forţa şi ascuţimea minţii, poate fi comparat (Dostoievski; n.n., I. F.) doar cu Shakespeare, mintea uriaşă a Renaşterii. Chiar Goethe, cel mai mare dintre cei mari, nu a fost înzestrat cu o asemenea ascuţime, cu o similară pătrundere dialectică" („Filosofia lui Dostoievski", Iaşi, Editura Institutul European, 1992, p. 21). Lev Şestov ne trimite în acelaşi orizont al percepţiei: „E într-adevăr de mirare că Dostoievski, care nu posedă nicio educaţie ştiinţifică şi filosofică, a înţeles destul de corect în ce constă problema fundamentală, eternă a filosofiei. Niciun manual de



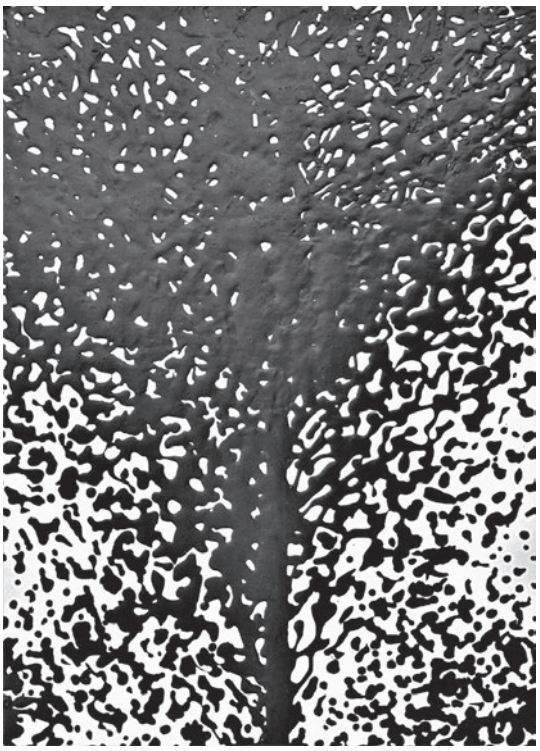
„Fiodor Dostoievski", Richard Britell

https://biblioteca-digitala.ro

filosofie nu studiază «Însemnări din subterană», niciunul nu citează măcar acest titlu" („Revelaţiile morţii", Iaşi, Editura Institutul European, 1993, p. 32). În acest „cor" se află şi alţi prim-solişti: James Joyce, Virginia Woolf, Aleksei Remizov, Mihail Bulgakov, Harold Bloom...

Este remarcabil modul în care Dostoievski a fost receptat şi de spirite importante ale culturii noastre. În prelegerile de la Facultatea de Teologie, Nichifor Crainic, pornind de la Oswald Spengler, spunea: „Vedeţi, în loc să spună (Spengler, n. n., I. F.) «orice ţăran rus e o bucată din Rusia», zice «orice ţăran rus e o bucată din Dostoievski», confundându-l dintr-o dată pe Dostoievski cu Rusia însăşi. Domnilor, înainte de război, pentru lumea occidentală şi pentru noi, figura care s-a crezut reprezentativă pentru Rusia era Tolstoi. Acum, după război, se vorbeşte foarte puţin despre el. Gloria lui se adumbreşte din ce în ce mai mult sub aripa de umbră pe care o azvârle asupra ei figura marelui Dostoievski" („Dostoievski şi creştinismul rus", Constanţa, Editura Sfinţii Martiri Brâncoveni, 2013, p. 23-24). Mircea Eliade aprecia că, „descoperind – pentru sensibilitatea europeană modernă – un nou continent mental, Dostoievski descoperă, în acelaşi timp, şi normele care conduc aceste niveluri în aparenţă atât de confuze. Şi aici, în străfundurile demetrice ale fiinţei umane, există norme, legi, principii. Personalitatea lui Dostoievski e covârşitoare pentru că el, cel dintâi, refuzând itinerariul lui Dante, ne călăuzeşte prin aceste prăpăstii subterane ale fiinţei omeneşti" („Fragmentarium", Bucureşti, Editura *Humanitas*, 2008, pp. 110 - 111).

Emil Cioran mărturiseşte în *Magazine littéraire*: „Pentru mine, Dostoievski este cel mai mare romancier, tot ce vrei, toate superlativele" (*apud.* Constantin Coroiu, „Emil Cioran: «Dostoievski, singurul care a mers până la originea actelor noastre»", *Pro Saeculum*, nr. 2, 2008). Tot el aruncă surprinzătoare punţi între Beethoven şi Dostoievski: „Profunzimea muzicii beethoveniene se manifestă în acest fenomen al revelaţiei nulităţii noastre. Cine nu s-a simţit nul, vid sau aproximativ faţă de frenezia beethoveniană, n-a înţeles nimic din această muzică, pe care ar trebui s-o distrugem, pentru a mai avea drept la orgoliu, precum ar trebui să distrugem operele lui Dostoievski, pentru ca să mai putem vorbi de suferinţă, nefericire şi dramă!" (Emil Cioran, „Singurătate şi destin", Bucureşti, Editura *Humanitas*, 1991, p. 266). Pe Tudor Vianu („Opere", 1, Bucureşti, Editura *Minerva*, 1971, p. 123), abordând problematica literaturii ruse, îl cucerise mai ales Dostoievski, fiind „fascinat de adâncimea şi precizia analizelor sale şi zguduit de acea teribilă imaginaţie a suferinţei umane, despre care îmi spuneam că va contribui în mod substanţial să răstoarne nedreptatea şi şi înjosirea". În „Caiete critice" (nr. 10-11-12/2009, revistă editată de Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă), Emanuel Vidraşcu (vezi „Eugen Ionescu –... la «Sfântul Sava»", p. 69) consemnează o veritabilă declaraţie de dragoste faţă de Dostoievski a liceanului Eugen Ionescu, cel care avea să interpreteze mai târziu chiar şi un rol într-o adaptare teatrală dostoievskiană: „...profesorul de fizico-chimie, Ion Botea, scoase la lecţie pe Eugen Ionescu, persiflându-i înfăţişarea cam răvăşită după o noapte de vădit nesomn, cu vorbele: «Crezi că azi ştii lecţia, pentru că văd că ai studiat toată noaptea». Cum însă necunoaşterea lecţiei se dovedi totală, examinatorul angajă, ironic, următorul dialog cu elevul său: «– Se pare totuşi că n-ai studiat astă-noapte! – Ba da, fu răspunsul. – Ce anume? întrebă din nou profesorul, a cărui curiozitate fu satisfăcută din plin de următorul amănunt: – Balzac a studiat sufletul uman normal, Dostoievski şi Proust sufletul uman patologic, iar eu studiez sufletul uman degradat, parcurgând lupanarele şi luând interviuri femeilor depravate!» Ofensat şi furios, profesorul îi interzise să mai participe la orele sale. Dar intervenţia providenţială a directorului salvă din nou pe incorigibilul frondeur".



Dragoş Pătraşcu

Revista „Gândirea" a reflectat minunat cucerirea cititorului român de către Dostoievski. Iată doar două exemple... „Pe aceste tărâmuri de o inepuisabilă virginitate, şi Nietzsche şi Dostoyewski ne solicită deopotrivă cu muzica lor discordantă. Sunt prăbuşiri de lumi, prăpăstii de întuneric, sunt vertiginoase furtuni care sting viaţa şi aprind alta, din nou", scria Toma Vlădescu („Despre spiritul eroic şi celălalt", „Gândirea", nr. 7, an XV, 1936, p. 337-345). G. M. Ivanov avea acelaşi ton al discursului: „Dostoievschi nu se gustă cu vârful limbei, fiindcă Dostoievschi opăreşte cu apa fierbinte sau te încremeneşte ca ghiaţa. Lui Dostoievschi nu i-a plăcut niciodată temperatura potrivită. El fereşte pe toţi de a fi calzi. De multe ori el a povăţuit pe contimporanii săi să fie, cum spune Sf. Ioan în Apocalipsa, sau fierbinţi sau foarte reci. Două stări în care sufletul nu putrezeşte" („Gândirea", nr. 6, anul IV, pp. 188-189).

Poate că din orizontul literaturii române cele mai copleşitoare declaraţii de admiraţie pentru Dostoievski pornesc spre Dostoievski de la Mircea Cărtărescu şi Emil Brumaru. „Recitesc în fiecare an toată opera lui Dostoievski. Adică, iau cele unsprezece volume ale operelor sale complete şi le recitesc. De ce? Dostoievski este scriitorul meu preferat; el poate înlocui, după părerea mea, întreaga literatură a lumii", spune Mircea Cărtărescu (*Formula As*, nr. 342-343/ 49-50, decembrie 1988). Emil Brumaru este fascinat: „Există plăcerea enormă de a da citate. Oare ea n-ar putea fi dusă

https://biblioteca-digitala.ro

până la limită? De exemplu, să copiezi tot *Idiotul*, să comentezi cu un singur cuvânt: fantastic!, şi să publici chestia asta" („Cerşetorul de cafea. Scrisori către Lucian Raicu", Iaşi, Editura *Polirom*, 2004, p. 75).

Dinu Pillat ne spune („Dostoievski în conştiinţa literară românească", Bucureşti, Editura *Humanitas*, 2015) că în timpul vieţii lui Dostoievski niciun român nu l-a citit, nu a făcut vreo referire la opera sa. Nici în anii de după nu există un mare interes pentru opera sa. De-abia după 1920 există o receptare adecvată, care înseamnă: traduceri, studii, articole, discuţii. I. L. Caragiale, chiar dacă nu a notat nicăieri acest lucru, informaţia parvenind din mărturisirile fiicei acestuia, l-a citit cu mare atenţie pe Dostoievski, în anii de exil, în limba franceză. De asemenea, Titu Maiorescu ar fi citit, după cum aflăm din însemnările lui zilnice, doar romanul despre Raskolnikov („Crimă şi pedeapsă"), dar fără mare interes. Tudor Arghezi a fost primul traducător al „Amintirilor din casa morţilor", în 1912, dar după o ediţie franţuzească, iar Lucian Blaga, urmat de Nichifor Crainic, a fost printre primii care a înţeles cu adevărat rolul religiei, al ortodoxismului, în opera lui Dostoievski. Acelaşi Dinu Pillat, documentându-se cu folos prin arhivele presei vremii, ne mai spune că abia în 1881 găsim la noi (ziarul „Telegraf", 20 februarie, 1881, Bucureşti) o primă menţiune despre existenţa lui Dostoievski. Iar menţiunea se referă la... moartea romancierului rus... Ştirea, semnată de Zamfir Arbore, anunţă moartea lui Dostoievski cu vreo trei săptămâni mai târziu decât data decesului. Dostoievski era prezentat de Zamfir Arbore (corespondent la Petersburg, amic de idei şi de fapte cu nihilistul Sergiu Neceaev şi anarhistul Bakunin) într-o manieră cel puţin curioasă:„...un inamic al generaţiei tinere", generaţie care lupta cu „obscurantismul, cu tradiţiile autocratice, cu despotismul", „un scriitor cu totul reacţionar" (*apud* Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 46). În Occident, abia în 1886 este sensibilizat publicul cu privire la creaţia dostoievskiană, prin studiul „La religion de la souffrance", publicat în volumul „Le roman rusee", semnat de literatul francez E.M. Vogüé. Cu un an înainte, C. D. Gherea, în ziarul „Românul", într-o introducere la romanul foileton „Umiliţi şi ofensaţi" (obidiţi; n. n., I. F.), realiza „singura sesizare publică a valorii lui Dostoievski provenind de la un scriitor român" (*ib.*, p. 48).

Contemporaneitatea cu viitorul. Câteva argumente

(„... pentru această muzică a viitorului s-au ascuţit toate urechile")

Cariera postumă a unui clasic rezidă nu în devoţiunea muzeală a urmaşilor, ci în interpretările şi reinterpretările care sunt oferite pentru opera sa. Firește, aceste discursuri critice presupun lectură. Camus spune seducător: „Toată arta lui Kafka constă în a-l sili pe cititor să recitească" („Speranţa şi absurdul în opera lui Franz Kafka", în „Faţa şi reversul...", Bucureşti, Editura *RAO*, p. 197). Cred că tipul acesta de artă locuieşte şi în scriitura dostoievskiană. Lev Şestov aduce şi un alt argument: „Poate că majoritatea cititorilor nu vor să ştie, dar operele lui Dostoievski [...] nu conţin un răspuns, ci o întrebare" (apud „Filosofia tragediei", Bucureşti, Editura *Univers*, 1997, p.163). Iar întrebările profunde, fiind mai importante decât răspunsurile, vor suscita mereu interesul spiritului.

- Actualitatea sa... viitoare ni se înfăţişează optimist într-o nouă modalitate de a-l citi şi de a-l simţi pe Dostoievski. Temele sale fundamentale, cândva neînţelese, chiar scandaloase (pentru unii), devin şi mai mult inteligibile pe măsură ce însuşi progresul necondiţionat al ştiinţei ne apare în mod preponderent a fi o problemă majoră. Profeţia lui Nietzsche despre el însuşi (se considera un gânditor în mod necesar postum, condamnat „la mâine şi poimâine") i se potriveşte grozav şi lui Dostoievski.

- Pe un alt front al fiinţării, Dostoievski se va întâlni, inevitabil, cu admiratorul său, Nietzsche, cel care ne sugerează un nou atribut al corpului, care implică un mod diferit de a înfrunta suferinţa. Nietzsche va reclama faptul că fiinţele umane, fragile şi bolnăvicioase, au o tendinţă specială de a suferi. Pentru el, problema nu constă în existenţa suferinţei în sine, ci în lipsa ei de sens. Dostoievski găseşte sensul suferinţei în esenţa credinţei creştine. Ce se va întâmpla pe acest viitor front al înţelegerii virtuţilor suferinţei? Poate că Nietzsche, această „dinamită" a creştinismului, pe fondul recunoaşterii utilităţii istorice a acestei religii care a furnizat multă vreme un sens, fie el şi iluzoriu, suferinţei, îşi va dezamorsa, fie şi parţial, arsenalul său nihilist. Zarathustra şi Zosima nu vor da, desigur, niciodată „la pace", dar îşi vor admira tolerant (sic!) imperiile lor ideatice. În acelaşi orizont al disputei de idei, Nietzsche îi va spune lui Dostoievski că el condamnă mai curând biserica, pe preoţi, decât pe Hristos, fondatorul religiei, pe care-l admiră şi respectă. Făcând trimitere la opiniile lui Dostoievski, Nietzsche sugera că Hristos, sfântul anarhist, ucis mai ales din motive politice, nu religioase, ar fi fost exilat, în vremea sa, în Siberia. Cred că Hristos ar putea fi şi un motiv de apropiere între cei doi.

- Vom ajunge, în viitorul apropiat, la înţelegerea sugestiei lui Şestov: „Or, dacă a fost scrisă «Critica raţiunii pure», ea trebuie căutată la Dostoievski, în «Însemnări din subterană» şi în marile romane pe care le-a generat. Ceea ce Kant

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

ne-a oferit sub acest titlu nu este critica, este apologia raţiunii pure. [...] Dostoievski, chiar dacă n-a avut decât o idee foarte vagă despre Kant, a pus aceeaşi întrebare; dar viziunea lui este mult mai profundă. Kant vedea realitatea cu ochii omului comun; Dostoievski, ne aducem aminte, poseda proprii săi (sic!) ochi" („Revelaţiile morţii", Iaşi, Editura Institutul European, 1993, pp. 32-33). Spre deosebire de Kant, filosoful-reper, Dostoievski avea aplecarea către subteranele umanului, cele în care se zvârcolesc toate dramele concrete, pline de vânătăi ale fiinţării.

● „Cutremurul de idei" provocat (şi) de Dostoievski va fi şi o permanenţă a viitorului. Sue Prideaux („Sunt dinamită. Viaţa lui Nietzsche", Iaşi, Editura *Polirom*, 2018, p. 251) spune că George Brandes, important critic literar european contemporan cu Dostoievski, a impus termenul *indignationlitteratur* (literatură a indignării, literatură a protestului) pentru cărţile pe care, „în anii 1880, soţii respectabili le ascundeau de soţiile şi fiicele lor". Brandes susţinea spiritele libere, „periculoase", aidoma lui Dostoievski, Kierkegaard, Nietzsche, Ibsen, Knut Hamsun, Baudelaire, Tolstoi, Zola sau Balzac, care au determinat crearea acestui termen. Prezentul este deja lipit de spiritul acestora. Viitorul le surâde optimist.

● Hermeneutica va avea în opera dostoievskiană un teritoriu în care explorarea va rămâne mereu febrilă. Ascultaţi-l pe Kirillov: „Dacă crede Stavroghin, nu crede că crede. Iar dacă nu crede, nu crede că nu crede" („Demonii", Iaşi, Editura *Polirom*, 2012, p. 703). Nietzsche a copiat această formulă în notiţele sale şi a tot cugetat la ea. Nu credeţi că decriptarea unor asemenea dostoievskianisme va rămâne mereu o seducţie, precum celebrele paradoxuri ale lumii? O analiză filosofică autentică a operei sale poate fi pusă în aplicare mai ales cu privire la personajele create de acesta, deoarece Dostoievski nu propune o filosofie de autor, nu construieşte o unică viziune asupra omului sau a lumii; în schimb, eroii săi propun o asemenea filosofie, fiecare dintre ei având o viziune căreia i se dedică în totalitate. A vorbi, a scrie filosofic despre Dostoievski înseamnă mai ales a analiza acribios fiecare dintre personajele importante create de el, a încerca să le deslușești enigma; forţa artistică a scriitorului rus constă în faptul că a creat personaje desprinse de autorul lor, personaje care ascund în universul lor interior o taină. Discursul critic înstrăinat de autonomia acestor eroi nu va putea dezvălui niciodată esenţa lumii pe care ne-a dăruit-o Dostoievski. Hermeneutica actuală trudește deja în acest orizont al decriptărilor.

● Pe Stavroghin, privindu-l uluit în ochii demenți pe Verhovenski, îl vedem astăzi, dar îl vom mai vedea multă, multă vreme. Nu vi se pare că proiectul demonic al lui Verhovenski este abia în faza incipientă de... implementare?... „Ascultă, mai întâi vom provoca tulburările, vorbea gâfâind Verhovenski, apucându-l mereu de mâneca stângă. Ţi-am mai spus: vom pătrunde în sânul poporului. Ştii că de pe acum suntem foarte tari? Lucrează pentru noi nu numai aceia care asasinează, incendiază şi trag împuşcături clasice sau muşcă [...]. Ascultă, i-am numărat pe toţi; dascălul care îşi bate joc împreună cu copii de Dumnezeul lor şi de leagănul lor este deja al nostru. Avocatul care apără pe un ucigaş cult, pe motivul că este mai evoluat decât victimele sale şi care, pentru a îşi face rost de bani n-ar fi putut să nu ucidă, este deja al nostru. Şcolarii care omoară [...], ca să încerce o senzaţie tare, sunt ai noştri. Juraţii care achită pe criminali sunt toţi ai noştri. Procurorul care tremură în instanţă să nu pară prea puţin liberal, e al nostru, e al nostru. Administratorii, funcţionarii administrativi, literaţii, o, avem mulţi, foarte mulţi, sunt ai noştri fără să îşi dea seama de asta! Pe de altă parte, supunerea şcolarilor şi prostănacilor a ajuns în extrema limită; dascălii au vezica biliară umflată şi fac fiere; pretutindeni vanitatea a atins proporţii neînchipuite, lăcomia a devenit fără margini, ca de fiară" (F. M. Dostoievski, „Demonii", București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 529). Nu credeți că tot acest coșmar este și al prezentului nostru care-și construiește punți către viitor din otrava acestuia?

● În „Nihilismul european" (Lenzer Heide, 18 iunie 1887), Nietzsche nota: „Ceea ce povestesc este istoria următoarelor două secole. Descriu ceea ce vine, ceea ce nu mai poate să vină altfel: irumperea (*Herauskunft*) nihilismului. Această istorie poate fi de acum povestită: căci ea este opera necesităţii. Acest viitor cuvântă deja prin sute de semne, acest destinse anunţă pretutindeni; pentru această muzică a viitorului s-au ascuţit toate urechile" (apud „Ce este «Nihilismul»? Nietzsche în interpretări moderne...", ediție, traducere, note și comentarii de Alexandru Boboc", București, 2019, Editura *Paideia*, p. 47). Dacă aceste gânduri ar fi fost semnate de Dostoievski, ca introducere la „Demonii", de pildă, n-ar fi stârnit mirarea nimănui. Vârstele și tezaurul istoriei timpurilor ce vor veni se vor înlănțui din plămada premoniţiilor dostoievskiene. Temele operei sale au evadat din orice clasicitate (și modernitate); locuiesc deja în postmodern. În „Naşterea tragediei", Nietzsche ne spune că „lumea se justifică numai ca fenomen estetic". Dostoievski, cel care ne-a vrăjit cu posibilele virtuți pragmatice ale frumuseţii, ne argumentează mereu că lumea nu trebuie să uite niciodată nici de justificarea etică. Malraux spunea că „secolul XXI va fi religios

Dragoș Pătrașcu

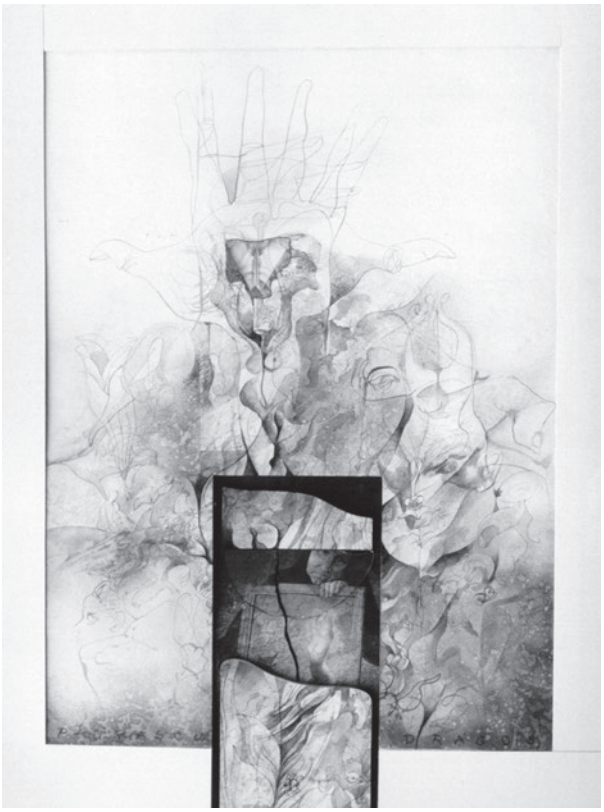
https://biblioteca-digitala.ro

sau nu va fi deloc". Urmând sugestiile dostoievskiene, credem că viitorul va fi etic sau nu va fi deloc.

● Viitorul lui Dostoievski îmi amintește de celebra alegorie a „coridorului" propusă de Giovanni Papini, atunci când evidenţiază esenţa pragmatismului, ca orientare filosofică: „Pragmatismul ocupă în mijlocul teoriilor noastre poziţia unui coridor dintr-un hotel. Numeroase camere dau în acest coridor. Într-una poate fi găsit un om lucrând la un tratat în favoarea ateismului, în cea de alături, o persoană rugându-se în genunchi pentru a obţine credinţa şi curajul, în cea de a treia un chimist, în cea următoare un filosof elaborând un sistem de filosofie idealistă; în timp ce în a cincea, unul este pe cale de a demonstra imposibilitatea metafizicii. Toţi aceşti oameni utilizează în orice caz coridorul. Toţi trebuie să treacă prin el pentru a se întoarce fiecare acasă, pe urmă pentru a ieşi" (apud Alexandru Boboc, „Filosofia contemporană", Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1980, p. 164). Parafrazând, credem că universul dostoievskian ocupă/ va ocupa în mijlocul acestui Babilon fascinant al scriitorilor-filosofi poziţia unui asemenea coridor... papinian. Firesc, opțiunile estetice, morale, politice, religioase ale acestora sunt/ vor fi diverse. Lucrând fiecare în camere diferite, toţi utilizează/ vor utiliza însă, în cele din urmă, „coridorul"... dostoievskian, pentru că nu pot/ nu vor putea evita să treacă prin el... Dostoievski este un reper fundamental chiar şi pentru cei care exersează/ vor exersa și cele mai rafinate exerciţii de critică literară pentru a-l minimaliza. De-a lungul timpului, el a fost numit, pe rând, „părintele romanului modern", „unul din cele mai mari genii religioase ale secolului XIX", „precursorul psihanalizei și al psihologiei criminologice", „un mare proroc" care a anticipat războiul, atomizarea, secularizarea, neliniștea socială, comunismul, fascismul, existențialismul, dezmățul nihilist. A fost vrăjitorul concretului și imaginarului, imediatului și eternității, banalului și sublimului, a deschis pârtii mentale surprinzătoare, a schimbat statutul/ cursul ficțiunii, a anticipat trasee esențiale ale devenirii ființării noastre. A sugerat remedii pentru plăpânda noastră supraviețuire.

● Sugerându-ne că doi-ori-doi-fac-patru nu este viață, ci începutul morții, Dostoievski revoluționează fundamentele discursului filosofic, aruncă zvârcolirile psihologiei și psihanalizei în orizonturi cărora abia începem să le deslușim tainele: „Doi-ori-doi-fac-patru, domnilor, asta nu mai e viaţă, ci începutul morţii. În orice caz, omul s-a temut de acest doi-ori-doi-fac-patru, iar eu mă tem şi acum. [...] Doi-ori-doi-fac-patru nu-i, după părerea mea, decât o impertinenţă. Doi-ori-doi-fac-patru se uită ca un filfizon, îţi stă în drum cu mâinile în şolduri, nu te lasă să treci şi scuipă" (F. M. Dostoievski, „Însemnări din subterană", în volumul „Jucătorul şi alte microromane", Iași, Editura *Polirom*, 2003, p. 64). Evadarea din acest prizonierat va fi truda esențială a viitorului nostru, ne spune „omul din subterană". Dacă am rămâne prizonierii lui 2 x 2 = 4, am fi incompleţi ca oameni: „Raţiunea, domnilor, e un lucru bun, nu încape îndoială, dar raţiunea nu-i decât raţiune şi-i satisface omului numai capacitatea de a raţiona, pe când vrerea este manifestarea întregii vieţi a omului, cu tot cu raţiune şi cu toată sensibilitatea lui la pişcături. Şi, cu toate că, din această manifestare, viaţa noastră iese adeseori cam mizerabilă, e totuşi viaţă, nu o simplă extragere a rădăcinii pătrate" (ib., p. 57). Adulându-l pe 2 x 2 = 4, riscăm să devenim nişte şabloane umane, fiinţe uniformizate văduvite de originalitatea creatoare, un fel de „oameni universali" „născuţi morţi", din perspectiva îndrăznelilor epistemice dostoievskiene. Dostoievski a anticipat că teoria I.Q.-ului, care avea să fie fundamentată de Alfred Binet, este unidimensională. Raţiunea, de una singură, nu poate fi un ghid competent pentru viitorul omului. Karl Popper avea să confirme, din istoria altui timp, că adoratul coeficient de inteligență este o neghiobie: „Nu cred in coeficientul de inteligență; pentru mine, el este una din marile neghiobii ale lumii noastre [...]. Orice fermier știe că pământul, calitatea solului, nu poate fi exprimată printr-o singură unitate de măsură, că avem nevoie de o descriere multidimensională a unui fragment de sol pentru a spune dacă va rodi sau nu în acel loc. În schimb, inteligența umană este măsurată unidimensional. Există argumente zdrobitoare împotriva I.Q.-ului. De exemplu, acela că Einstein a avut un coeficient redus de inteligență" (Karl Popper, „Viitorul este deschis", Editura *Trei,* 1977, p. 89). Cred că Dostoievski este cel care a anticipat esența E.Q-ului, cel care ne propune, pentru o surprindere mai obiectivă a universului ființării cuiva, să medităm asupra inteligenței emoționale, definită astăzi ca abilitate de a percepe, de evalua și controla propriile emoții. Americanul Daniel Goleman și alți psihologi contemporani trudesc pentru apropierea virtuților acestei viziuni de ființa noastră. Viitorul este al acestui dostoievskian 2 x 2 care nu fac mereu doar patru.

● Viitorul va căuta mereu sprijin în spirite precum Zosima, Aleoșa sau Mîșkin. Și chiar în gânduri precum ale decăzutului Semyon Zakharovich Marmeladov, tatăl Soniei, prostituata sfântă: „Căci orice om trebuie să aibă măcar un loc pe lume unde să

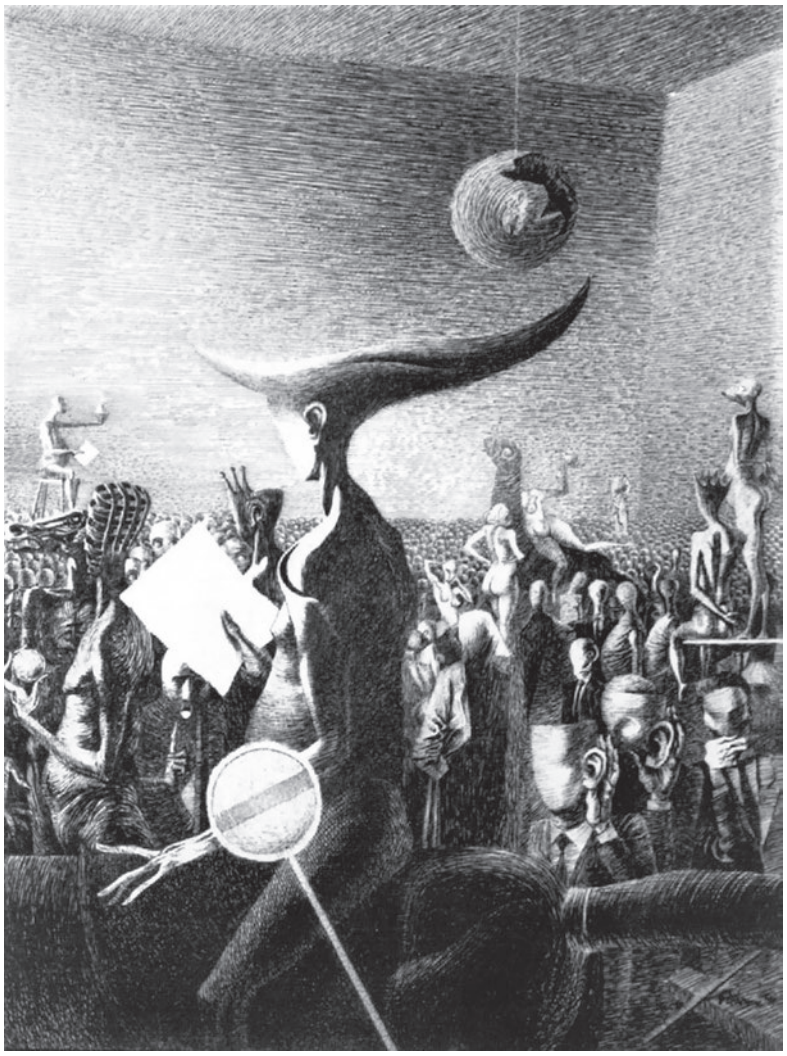


Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

se poată duce! Fiindcă vine o clipă când îți trebuie neapărat o ieșire. [...] Înțelegeți, stimate domn, ce înseamnă asta, să nu mai ai unde te duce?" (F. M. Dostoievski, „Crimă și pedeapsă", București, Editura *Cartea Românească,* 1982, pp. 20, 21, 23.) Poate că viitorul va căuta un popas al sufletului și în vorbele lui Ivan Karamazov: „Ascultă, Aleoşa [...]... E destul să ştiu că exişti undeva pe lume, ca să nu-mi fie lehamite de viaţă" (ib., p. 384). Și poate că va fi tulburat frumos, același viitor, și de marea îngrijorare a aceluiași Ivan Karamazov: „Dacă Dumnezeu nu există, înseamnă ca totul este permis şi dacă totul este permis, înseamnă că suntem pierduți"...

Mare aventurier al spiritului, Dostoievski aruncă bumerangul în Lume, îl așteaptă, cercetează ce răni a reușit să cauterizeze, îl aruncă iar și iar, invocând bucuria suferinței și izbânda mântuirii. Mântuire prin Frumusețe și Etică, mai ales. Va sosi vremea în care vom pricepe, împreună cu Dostoievski, că aventura cunoașterii ne provoacă un șoc profund: ne vor fi sparte pentru totdeauna lentilele prin care suntem obișnuiți să ne privim, individual sau social. Cred că ultimele două secole doar au pregătit terenul pentru familiarizarea cititorului cu metafizica dostoievskiană. Ce urmează de aici ține de o altă odisee intelectuală ai cărei actori vor fi cititorii/ hermeneuții următoarelor secole. Avem deja scoase cuțitele karamazoviene de la brâul cugetării viitorului. Vor fi acolo chiar și Apollo cu Dionysos, angajați într-un debate de poveste, care, arbitrat de juriul Homer – Cervantes – Shakespeare – Nietzsche – Dostoievski, va fi adjudecat de cel care zăpăcește mereu limitele. Dionysos, desigur, favoritul lui Nietzsche, dar și al lui Dostoievski. Am certitudinea că viitorul, la multele sale întâlniri cu Dostoievski, va fi răvășit, de fiecare dată, de un veritabil fior adolescentin.



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Ecoul Dostoievski

Alexa Visarion

Am aflat de la părintele Iulian, la Mănăstirea Prodromu de la Muntele Athos, că, pentru noi, chipul lui Dumnezeu, pe care îl avem ca *Dar de veșnicie,* e Sufletul, iar Milostenia am primit-o ca *asemănare*, drept călăuză întru îndumnezeirea ființării noastre.

Eu nu mă tem de viață...

Acum, la vârsta întrebărilor fără de sfârșit, în lacrima tainică a suspinului neauzit de moarte, îmi înseninez auzul minții cu vioiciunea gândurilor.

Temei de respirație binecuvântată pentru călătorie...

Am fost botezat cu Eminescu, acolo în nordul Moldovei printre dealuri și tăceri, unde am dat glas prima oară că sunt viu și intru în desișurile lumii cu plânset fără de frică. Încredere histrionică, inconștientă.

Muzica cuvintelor îmi este veșmânt sufletesc și energie a unor chemări necunoscute. Găzduiesc întristarea și bucuria din graiul cărților. Ele rodesc iubire de viață, îmbărbătează jocul migrației spre esență pe scena încercărilor.

Dostoievski a venit în lăcașul meu de neliniște când a trebuit să rostuiesc simțurile în înțelesuri și, de atunci, din adolescență, mi-a fost duhovnic blând și necruțător în toată densitatea necuprinderii trăirilor.

Nu-l pot *citi liniștit*, nu-l pot povesti așezat în cugetare nici măcar acum când anii gonesc... și îmi îmbătrânesc zilele, iar nostalgia e ibovnica de suflet a amintirii.

Trăim o insurecție a nemerniciei, având ca temă dezrădăcinarea spirituală a speciei.

Feodor Mihailovici a mărturisit și mărturisește continuu viitorul!

Cu iluminată știință poetic-profetică, pătrunde și exploră răvășirea sensurilor, stihia din labirintul necuprinderii omului în umanitatea sa cotropită de haos... Dostoievski e răspântie, loc de întâlnire și plecare a durerii, mir al suferinței, înălțare și surpare mistică între zidurile păcatului. Dostoievski absoarbe divinitatea și așază timpul pe orizontala unei realități grotesc-fantastice pentru a semnifica din adâncul tulbure până în cerurile spiritului o verticală incredibilă.

Arta sa se recreează neîncetat, adresându-se prin har Atotputernicului creator. Adevărul adevărurilor operei dostoievskiene e fără tălmăcire și vieţuit de un umor al densității, nu poate fi prădat de analize strălucite sau explicit profunde. Singurul loc de echilibru al omului este altitudinea metafizică unde el își încearcă puterile alături de umbrele tăcute ale destinului.

Dostoievski este un dar al Providenței!

Iosif Brodski spunea: „Tolstoi a fost inevitabil pentru că Dostoievski a fost irepetabil. Nici căutările lui spirituale, nici «mijloacele lui de deplasare» nu ofereau posibilitatea vreunei repetări. Subiectele, mai ales cele din urmă, care evoluau după logica imanentă a scandalului, propozițiile care se accelerau într-un ritm febril, suprapunându-se unele peste altele într-un flux alert, elementele de limbaj birocratic, terminologia bisericească, jargonul de *lumpen* abracadabrant al utopiștilor francezi, cadențele clasice ale prozei nobilimii, toate nivelurile vorbirii contemporane, mai ales acestea din urmă erau ceva inimaginabil de repetat. Dostoievski simțea pur și simplu că arta lui nu este despre viață, chiar și pentru că nici viața însăși nu este despre viață. Pentru Dostoievski, arta, precum viața, ține de acel ceva pentru care există ființa umană. Asemenea parabolelor biblice, romanele sale sunt niște vehicule spre obținerea unui răspuns și nu un scop în sine. Ca scriitor un asemenea om nu te răsfață cu detalii, descriind în locul acestora stările și cotloanele sufletești ale eroilor săi cu atâta minuție, încât ești recunoscător că nu l-ai cunoscut personal. [...] Dacă arta învață ceva ființa umană, acel ceva este să devină asemenea artei, nu oamenilor. "

Romanele lui Dostoievski sunt psalmi biblici ce se citesc prin propria experiență pe care o aduci dinlăuntrul tău în momentul lecturii. Ele sunt perspectiva pe care o ai asupra vieții și de care, cu smerenia neliniștii te poți apropia.

Dostoievski e Ecou!

Prin el ne adâncim simțurile în gândire, judecățile în taina șoaptelor ce vin cu aceleași drepturi de existență harică din filosofie și literatură, din fizică și psihologie, din ideologie și muzică, din teatralitate și arhitectură, din *totul și din puțin*... Furtună de stări incandescente din realitate și închipuire, din cotidian, absurd și fabulos. Polifonie evanghelică mărginită doar de imensitatea rusească. Siberie de chin și iertare! Atâta timp cât Biblia va fi carte destin, ecoul Dostoievski va mărturisi Golgota sufletului. Ultima șoaptă a acestui sunet existențial e viziunea orbirii întunericului din om și înălțarea luminii rugăciunii sufletești.

Alexa Visarion

https://biblioteca-digitala.ro

F. M. Dostoievski și România

Tiberiu Ionescu

„... a celui de-al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atât de grozave, într-o atmosferă morală atât de tulbure." (Nicolae Iorga, *O viață de om*)

Ne aflăm în anul care marchează împlinirea a 200 de ani de la nașterea lui Fiodor Mihailovici Dostoievski (30 octombrie/11 noiembrie 1821) și astfel suntem puternic îndatorați, dar și îndreptățiți să încercăm prezentarea atât a unor aprecieri particulare și punctuale, cât și a unor aserțiuni și bilanțuri finale și incontestabile.

Suntem conștienți că titlul *F. M. Dostoievski și România* este unul pretențios și că însemnările care vor urma nu-l vor acoperi decât într-o mică măsură, însă nici nu ne propunem o prezentare și rezolvare exhaustive ale problemei. Deocamdată, timpul și spațiul nu ne ajută, multe aspecte sunt încă neclare, sursele adesea se contrazic. Într-un cuvânt, o prezentare totală a problemei e o chestiune de viitor.

F. M. Dostoievski ni se prezintă în zilele noastre drept scriitorul rus căruia i s-a acordat și i se acordă în România cea mai consistentă și profundă atenție. Se pare că e o atenție care, poate, o depășește acum pe cea acordată lui Lev Tolstoi. Apelăm la relativele, îngăduitoarele și salvatoarele „se pare" și „poate", întrucât este în mod evident imposibil să se cântărească precis dimensiunea și greutatea atenției. Cu toate acestea, vom merge și mai departe și vom susține oarecum fără reținere că atenția de care se bucură Dostoievski în România depășește atenția acordată în general oricărui alt scriitor străin, indiferent de faptul că acesta s-ar numi Homer, Ovidiu, Dante, Shakespeare, Balzac ori că ar purta un alt nume.

În argumentarea celor afirmate mai sus ne vom sprijini pe doi piloni impunători care susțin eșafodajul înălțat lui Dostoievski în România. Unul dintre acești doi piloni îl reprezintă faptul că în prezent cititorul român poate găsi în românește tot ce a scris Dostoievski și că printre numeroșii traducători și comentatori, unii destul de obscuri și ale căror nume nu ne spun aproape nimic la prima vedere, întâlnim și nume cu puternică rezonanță în literele românești, cum ar fi, de pildă, Tudor Vianu, Marin Preda, Tudor Arghezi,

Tiberiu Ionescu

Constantin Dobrogeanu-Gherea, Cezar Petrescu ș.a.m.d.

Cum a fost și firesc, având în vedere condițiile sfârșitului secolului XIX și începutul secolului XX, traducerile din Dostoievski au debutat fragmentar și în mare măsură prin filiera apuseană, în primul rând prin cea franceză. Așadar, drumul lui Dostoievski spre România a trecut prin Franța, însă această afirmație nu este valabilă doar pentru Dostoievski. Au urmat traduceri integrale și fără intermediari, traduceri care au avut la bază originalul rusesc. Bineînțeles, unele titluri s-au bucurat de o atenție mai mare, altele de o atenție mai mică, unele traduceri au avut parte de reeditări și, acumulându-se experiență, au avut loc și revizuiri de traducere. Și astfel a fost posibil să se ajungă la ediția de „Opere" în 11 volume masive, ediție înfăptuită între anii 1966 și 1974 de către Editura pentru Literatură Universală din București, rebotezată în timpul apariției ediției menționate Editura „Univers". Această ediție rămâne până în zilele noastre una de referință și care nu are încă posibilitatea să fie comparată în România cu vreo altă ediție Dostoievski. Ea are la bază și este structurată conform unei ediții apărute la Moscova între anii 1956 și 1958. Acești ani, 1956-1958, nu sunt câtuși de puțin întâmplători; ei sunt anii de declanșare și de afirmare a dezghețului „hrușciovist", dezgheț care a făcut posibilă, printre altele, și anularea ostracizării lui Dostoievski în propria patrie. Ostracizare întrucât el, Dostoievski, nu a putut fi nici pe departe legat și revendicat de așa numitul „realism socialist", o invenție artificială, ruptă și opusă realității.

Prin scrierile sale, mai cu seamă prin „Demonii", Dostoievski era un scriitor periculos și subversiv, o conștiință „bolnavă", cum a fost caracterizat de detractori, și el nu putea sub niciun chip să contribuie la nașterea și afirmarea „omului nou sovietic", presupus de așa-numita societate socialistă. În această ordine de idei, nu putem să nu subliniem că și în România anii apariției ediției de „Opere" în 11 volume au fost oarecum ani de destindere și de dezgheț, încheiați prin imixtiunea fățișă și brutală a lui Nicolae Ceaușescu în problemele culturii și literaturii din vara anului 1971.

Dată fiind importanța excepțională a acestei ediții de „Opere" în 11 volume masive, este absolut necesară prezentarea ei completă și la obiect. Astfel, vom începe prin a spune că studiul introductiv pentru întreaga

https://biblioteca-digitala.ro

ediție se bucură de prestigioasa semnătură a lui Tudor Vianu. Vom spune apoi că fiecare volum din această ediție este dotat cu un aparat critic alcătuit din prezentări și comentarii, date bibliografice și note explicative și că ediția este structurată respectându-se criteriul cronologic, adică se începe cu „Oameni sărmani" și se încheie cu „Frații Karamazov". Iată o prezentare succintă a aparatului critic pentru volumul 5, aparat critic elaborat de Ion Ianoși. Volumul conține romanul „Crimă și pedeapsă" în traducerea Ștefanei Velisar-Teodoreanu și a Isabellei Dumbravă, menționându-se că avem de a face cu o traducere revăzută. Prezentările și comentariile lui Ion Ianoși (28 de pagini) ne oferă pe larg geneza romanului, circumstanțele în care a apărut, cele mai diverse informații și aprecieri despre roman, însă fără nicio referire la România. De-abia după aceste prezentări și comentarii de 28 de pagini, care tind să fie exhaustive, în numai câteva rânduri se prezintă istoria apariției romanului în România. Vom reproduce în întregime aceste câteva rânduri: „*Crimă și pedeapsă* s-a publicat pentru întâia oară în românește în anul 1912, în *Revista pentru toți* (ianuarie-mai). În 1921-1922, romanul a apărut în traducerea lui Mihail Canianu la *Editura romanelor ilustrate*, cu ilustrații de pictori români. În 1928, *Editura Steinberg* din București a editat cartea în tălmăcirea lui S. Avramof. Prima ediție a versiunii de față, ilustrată de Aurel Stoicescu, a apărut la *Editura Cartea rusă,* București 1957". Atât și nimic mai mult.

Fiindcă mai sus se vorbește de ilustrații, să subliniem că ediția în 11 volume nu este însoțită de niciun fel de ilustrații, cu excepția unui portret în alb-negru al lui Dostoievski, la începutul volumului 1. Suntem de părere că o viitoare ediție integrală Dostoievski ar trebui să valorifice bogatul material ilustrativ acumulat de-a lungul anilor, atât cel rusesc, cât și cel românesc. Suntem de asemenea de părere că și aspectul tipografic general ar trebui să fie îmbunătățit, întrucât ediția despre care vorbim nu prea strălucește în această privință. Dar nu lipsa aspectului ilustrativ ne mâhnește în primul rând. Ne mâhnește faptul că pentru o ediție de referință și care, firește, nu poate să apară decât după scurgerea de mulți ani, dacă nu o singură dată într-un secol, informația oferită mai sus nu este doar incompletă și insuficientă. Ea este chiar dăunătoare și de rău augur pentru un cititor de bună-credință (nu mai vorbim de un cercetător), întrucât încă în 1886 a

Dragoș Pătrașcu

apărut în România în traducerea lui V. G. Morțun („Contemporanul", IV, 1886, pp. 156-173) „Marmeladoff" (fragment din „Crimă și pedeapsă" – după „Le crime et le châtiment", traduit du russe par Victor Derely, două vol., Paris, 1884). Această spovedanie a lui Marmeladov nu poate și nu trebuie sub niciun motiv ignorată, mai cu seamă că ea ocupă cronologic locul trei în drumul pătrunderii operei dostoievskiene în România. Iar din 1886 și până în 1912 este practic și logic imposibil să nu mai fi apărut fragmente din „Crimă și pedeapsă" în traducere românească.

Aparatul critic (avem în vedere volumul 5) se încheie cu 39 de note explicative de natură diferită. Iată, ca exemplu, nota 8 pentru pagina 114: „Caftan – surtuc lung de modă veche". În ceea ce privește aparatul critic pentru celelalte volume, lucrurile se prezintă precum urmează: pentru volumele 1 - 2, el aparține Tamarei Gane, iar pentru volumele 3 - 10 (inclusiv 5), lui Ion Ianoși. Având-se în vedere contribuția lui Ion Ianoși la realizarea acestei ediții, ar fi posibil ca ediția – bineînțeles, cu o oarecare îngăduință și larghețe, cu rezervele cuvenite – să se numească „Ediția Ion Ianoși".

Această ediție în 11 volume este de referință și pentru faptul că pentru prima dată apare în românește, în traducere integrală (de Marin Preda și Nicolae Gane), tulburătorul și controversatul roman „Demonii", cunoscut până atunci prin filieră franceză sub titul „Posedații". Acestui roman al lui Dostoievski îi este dedicat volumul 7. Este extrem de dificil să se vorbească despre acest roman apărut în 1872, dar să spunem în treacăt că Enciclopedia Universală *Britannica* îl consideră cel mai reușit roman politic al tuturor timpurilor. Romanul prezintă genial și providențial ce se va întâmpla atunci când radicalii extremiști reușesc prin mijloace diabolice să pună mâna pe frâiele puterii. Comentatorii în mod constant fac legătura cu cele ce s-au petrecut în octombrie 1917 în Rusia, cu atât mai mult cu cât atunci nu a fost vorba de o mișcare larg populară, ci de o lovitură de stat bolșevică – ce e drept, bine pregătită –, dar care a barat drumul Rusiei spre un regim parlamentar democratic. Dar să nu uităm (de data aceasta, în aparatul critic se amintește) că și din acest roman a apărut în 1925, apoi în 1928, în traducere românească, un fragment intitulat „Spovedania lui Stavroghin". „Spovedanie"; acest cuvânt este atât de legat de cuvântul „Dostoievski", încât ele par inseparabile, se contopesc, se cheamă prin ecou unul pe altul. Așadar, când spunem Dostoievski, spunem s*povedanie*, iar când spunem spovedanie, spunem Dostoievski.

În ceea ce privește traducerile din această ediție în 11 volume (desigur că cele mai multe dintre ele existau deja), bineînțeles că s-a recurs și la revizuiri, și aceste revizuiri sunt menționate. Numărul de traducători este mărișor și în afara celor deja amintiți, iată și alte nume, unele mai cunoscute, altele mai puțin cunoscute: Ștefan Augustin Doinaș, Igor Block, Mihai Sevastos, Demostene Botez, Xenia Stroe, Eugen Barbu, V. Em. Galan, Emma Beniuc, Ovid Constantinescu ș.a. Desigur, contribuția celor menționați nu este și nu poate fi nici pe departe egală; unii poate că au dat traducerea brută, alții poate că au stilizat, unii dintre ei

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

apar o singură dată, în timp ce alții apar de două sau chiar de mai multe ori.

În această ediție, o poziție oarecum singulară o ocupă volumul 11. El este consacrat „Jurnalului unui scriitor", însă acest jurnal nu ne este oferit în întregime, ci ne sunt prezentate doar fragmente din perioada îndelungată în care Dostoievski l-a alcătuit. Studiul introductiv este semnat de Ion Ianoși, iar traducerea și aparatul critic aparțin lui Leonida Teodorescu. Dar iată că, după vreun sfert de secol, la Iași, la Editura *Polirom* (1998-2000), în trei volume va apărea în întregime acest jurnal sub titlul „Jurnal de scriitor". Cunoscătorii vor sesiza că titlul este ușor modificat, însă ieșenii au avut grijă să motiveze pertinent această modificare. „Jurnalul de scriitor" ieșean a apărut sub îngrijirea generală a lui Emil Iordache, studiul introductiv este semnat de Sorina Bălănescu, iar traducerea, o traducere de zile mari, este semnată de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache. E o publicație critică incontestabilă, dar și o realizare tipografică de valoare. Să mai menționăm doar că ieșenii s-au sprijinit pe o ediție Dostoievski completă de 30 de volume, ediție apărută în Rusia. Noi ne vom întoarce la prezentarea de date și informații legate de traducerile din Dostoievski, cu preponderență la perioada de început a pătrunderii, însă acum să vorbim și despre cel de-al doilea pilon al eșafodajului înălțat lui Dostoievski.

Este vorba de ce s-a scris cu referire la Dostoievski în România. Și s-a scris mult. S-a scris enorm de mult. Să ne gândim doar la aparatul critic care însoțește ediția prezentată mai înainte. Dar nu e numai atât. Sunt sute și sute, dacă nu mii de articole, însemnări și note, de mai mică ori de mai mare pătrundere și profunzime. Însă nu este aici nici locul și nici timpul pentru o abordare detaliată a lor. Și de aceea ne vom limita să amintim câteva lucrări apărute în volume separate, cum ar fi: „Dicționarul personajelor lui Dostoievski", de Valeriu Cristea; „Dostoievski și Tolstoi. Poveste cu doi necunoscuți" și „Dostoievski – tragedia subteranei", de Ion Ianoși și, de dată absolut recentă, „Prin subteranele dostoievskiene", scriere pentru care Ion Fercu a fost distins cu Premiul „Ion Petrovici" de Academia Română și, de asemenea, a fost primit cu onoruri la Ambasada Federației Ruse din București. Nu credem că dăm dovadă de un patriotism îngust și că ar fi inutil să amintim că domnul Ion Fercu și-a început și și-a continuat ani la rând odiseea dostoievskiană în foiletoane apărute în revista băcăuană „Ateneu". Aceste foiletoane au constituit matca și scheletul masivei lucrări de circa 620 de pagini.

La întrebarea când anume numele lui F. M. Dostoievski începe să circule în România, este imposibil să se răspundă cu precizie. Și nu numai fiindcă pentru pătrunderea numelui, la fel ca și pentru primele traduceri, trebuie să presupunem o filieră franceză, ci și pentru că a putea răspunde ne este necesară o atestare documentară. Însă, ca și pentru atestarea documentară a unei localități, atestarea documentară a unei persoane presupune existența anterioară a acestei persoane.

În consecință trebuie să admitem că numele lui Dostoievski circula înainte ca această atestare documentară să fi apărut. Și o găsim în „Telegraful" din 20 februarie 1881, unde Zamfir Arbore publică articolul „Din Rusia", articol în care se anunță moartea și funeraliile lui Dostoievski. Suntem la vreo trei săptămâni după încetarea din viață a scriitorului la Sankt Petersburg (28 ianuarie / 9 februarie 1881). În acest articol, numele lui Dostoievski nu ne apare ca al unui necunoscut. Zamfir Arbore, care se autodeclară „nihilist" și care participase în tinerețe la mișcarea revoluționară din Rusia, deplânge îndepărtarea lui Dostoievski de ideile și practica revoluționară, îndepărtare care s-a produs după întoarcerea lui Dostoievski din Siberia. Conform unei alte surse, articolul s-ar fi numit „Starea lucrurilor în Rusia" și ar fi apărut în revista „România liberă" (fără a se mai menționa autorul). Data este însă aceeași și acest aspect este relevant pentru noi. Aceeași altă sursă menționează apariția în „Românul" (1884) a articolului „Un poet martir (Dostoievski)" (de asemenea, fără autor) și, în sfârșit, tot în „Românul" (septembrie 1885) a articolului „Dostoievski", de C. D. Gherea.

Să stabilim așadar anul 1881 ca an de început, mai cu seamă că dispunem de atestare documentară, iar după 1881, în paginile presei românești apar din ce în ce mai numeroase articole, note, ecouri, însemnări, fie ele prin filieră franceză ori nu. Această tendință crescătoare este încununată de anul 1921, când se marchează centenarul Dostoievski. Publicații precum „Viața românească", „Sburătorul literar", „Dacia", „Gândirea", „Flacăra", „Adevărul literar și științific", dar și altele, consacră spații considerabile vieții și operei lui Dostoievski. Pe de altă parte, un spirit caustic și malefic ar putea să remarce că a fost nevoie ca Dostoievski să fi murit ca să înceapă să devină celebru. Vrem ori nu vrem, trebuie să fim de acord că se mai întâmplă și așa ceva și că dacă unui om îi este dat să devină celebru și nu devine celebru în timpul vieții, după moarte celebritatea îi este asigurată cu peste 100%.

În ceea ce privește prima traducere în românește din Dostoievski, aici lucrurile par să fie mai limpezi. Este vorba de „Umiliți și obidiți". Acest roman al lui Dostoievski, apărut în Rusia în 1861, a fost tipărit foiletonistic în revista „Românul" între 21 septembrie 1885 și 23 ianuarie 1886. Nu se cunoaște nici cine a fost traducătorul și nici dacă traducerea a fost realizată după original sau după o traducere franceză ori germană. Se pot avansa însă diferite ipoteze. Astfel, dacă se are în vedere că în „Românul" în acest timp a fost publicat un articol al lui C. Dobrogeanu-Gherea despre Dostoievski, de ce să nu admitem că traducerea a fost înfăptuită chiar de Gherea și chiar după original, întrucât limba rusă era pentru Gherea limba maternă. Pe de altă parte, dacă ținem cont de faptul că romanul a apărut atunci sub titlul de „Umiliți și ofensați" și nu sub titlul încetățenit

https://biblioteca-digitala.ro

ulterior de „Umiliți și obidiți", ne putem gândi la o filieră franceză, deoarece cuvântul „ofensă" își are originea în latină, în timp ce cuvântul „obidă" este de origine slavă. Mai apoi, acest roman va apărea în 1925 la Editura „Cugetarea" în colecția „Romane celebre". Traducător este Al. Iacobescu. Numele lui Al. Iacobescu în calitate de traducător nu numai din Dostoievski, ci în general din literatura rusă îl vom putea întâlni destul de des.

După „Umiliți și obidiți", cronologic, apar în 1886-1887 fragmente din „Amintiri din Casa morților" și tot în 1886, fragmente din „Crimă și pedeapsă", despre care s-a spus câte ceva în rândurile de mai sus. Revenim și precizăm că în întregime romanul „Crimă și pedeapsă" va apărea mai târziu în „Revista pentru toți", în ianuarie – mai 1912, apoi în 1921-1922, 1926, 1928. Suntem înclinați să credem că prima apariție în volum separat a fost cea din 1928, în traducerea S. Avramof la Editura *Steinberg* (450 pagini). Fragmentele din „Amintiri din Casa morților", publicate în foileton în „România liberă" (1886-1887), reprezintă aproape jumătate din roman. Nu ni se spune nici de data aceasta cine este traducătorul. Nu este lipsit de interes să consemnăm și faptul că titlul a suferit de-a lungul timpului câteva modificări. Aceasta și pentru că titlul, în original, ar putea fi redat la prima vedere, în românește, prin „Însemnări din casa moartă".

Se impune să zăbovim asupra anilor 1911 și 1912. Și iată de ce. În 1911 apar „Amintiri din Casa morților", cu o prefață bine documentată de C. Dobrogeanu-Gherea, iar în 1912, o ediție legată de numele lui Tudor Arghezi. Pagina de titlu a acestei ediții se prezintă în felul următor: „Amintiri din casa morților"/ Tradus pentru prima oară în românește cu un cuvânt-înainte de T.[udor] A.[rghezi] și cu portretul autorului, de Camil Ressu. București, Tip. Poporul, 1912, 313 pagini. *Biblioteca Frumoasă* sub îngrijirea d-lor T. Arghezi și A. Buzescu". O a doua ediție, cu același număr de pagini, va apărea în 1921. Din informațiile oferite nu reiese clar dacă Tudor Arghezi este traducătorul, iar dacă este, se exclude posibilitatea folosirii originalului. Oricum ar fi, această ediție legată de numele lui Tudor Arghezi reușește mult mai precis și mult mai inspirat să redea atmosfera originalului decât au reușit să o facă predecesorii.

În ceea ce privește calitatea generală a traducerilor, nu numai din Dostoievski, aceasta are de suferit atât din punctul de vedere al corectitudinii de fond, cât și din cel al măiestriei artistice. Mai cu deosebire atunci când traducerea este înfăptuită prin intermediul unei alte limbi. În acest caz, dictonul italian „Traduttore traditore" acționează de două ori. Teoria și practica traducerii este încă o disciplină filologică în devenire, în care există multe aspecte controversate. Această stare de lucruri era și mai gravă pentru perioada la care ne referim. Și dacă în anumite cazuri folosirea de intermediari pare inevitabilă, de pildă pentru limbi rare, pentru lipsă de cunoscători ai limbii originalului și pentru încă multe alte motive. Și dacă spre sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX necunoașterea limbii ruse în România putea fi un motiv onorabil, acest motiv nu mai este acceptabil în România după 1989, când au apărut și chiar mai apar traduceri din limba rusă prin intermediari. Prin intermediul limbii engleze, de data asta. Engleza este la modă și noi nu renunțăm chiar așa de ușor să nu fim în pas cu moda...

Sfera de răspândire a publicațiilor în care apăreau traduceri era destul de restrânsă, tirajul era modest, multe publicații erau efemere, adesea se urmărea doar interesul comercial. Dar și numărul cititorilor era destul de redus. Destul de redus și pentru că numărul știutorilor de carte era foarte redus și nu toți știutorii de carte sunt și cititori perseverenți. Ca și în zilele noastre, de citit nu se prea citea. E o realitate pe care trebuie să o recunoaștem deschis și fără rezerve.

Încercând să obținem o pată de culoare hazlie, care să mai atenueze concluziile amare de mai sus, să apelăm la o butadă valabilă pentru toate timpurile și pentru toate spațiile. Această butadă ne spune că se scrie mai mult decât se citește, că toată lumea scrie. Scriu și cei care nu știu să citească...

Pentru a crea o imagine cât mai clară a fenomenului traducerilor prin filiera apuseană, în primul rând franceză, suntem nevoiți să recurgem la o paranteză de mai mari dimensiuni. Literatura rusă nu era în Franța o necunoscută. Pușkin, Lermontov, Gogol și alții nu erau necunoscuți. Ivan Turgheniev, în urmărirea cântăreței și dansatoarei Pauline Viardot, trăia mai mult în Franța decât în Rusia, era prieten și apreciat de marii scriitori francezi ai timpului. Nu mai vorbim de Lev Tolstoi, mai ales după apariția romanului „Război și pace". Am putea să menționăm încă multe alte aspecte, dar iată că spre sfârșitul secolului XIX se produce o veritabilă explozie. O explozie revelatoare și ea se datorează mai ales lui Eugène-Melchior de Vogüé (1848-1910). Cine a fost acest Eugène-Melchior de Vogüé? În calitate de secretar al ambasadei franceze la Sankt Petersburg, el a petrecut în Rusia vreo șapte ani, a studiat și cunoscut

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

profund limba și literatura rusă, iar în 1886 a publicat „Romanul rus", o lucrare celebră de mare răsunet. În „Romanul rus" el a acordat o apreciere extraordinar de înaltă literaturii ruse, lui Tolstoi, Turgheniev, Goncearov, Saltâkov-Șcedrin și altora. În continuare el și-a extins cercetarea și asupra lui Dostoievski, Cehov, Maxim Gorki, afirmând că toți cei citați, dar și alții, pot fi modele de urmat și de imitat pentru literatura apuseană destul de obosită. Eugène-Melchior de Vogüé nu era un oarecare, vocea lui era ascultată. Începând din 1888 și până la moarte, a făcut parte dintre cei 40 de „nemuritori" (membru al Academiei Franceze). Legate de Rusia a mai publicat povestirile „Inimi ruseşti" (1893), un jurnal despre Rusia, trei drame din istoria Rusiei. El însuși a realizat numeroase traduceri din Tolstoi, Dostoievski, Maxim Gorki și din alți scriitori ruși. S-a străduit să convingă și a reușit în mare măsură să statueze că literatura rusă constituie o întruchipare a unui realism de un tip mult mai înalt decât realismul literaturii vest-europene a secolului XIX. Și pentru a închide această paranteză, iată o caracterizare a lui Dostoievski aparținând lui Eugène-Melchior de Vogüé: „Dostoievski este cel mai formidabil scriitor slav, iar deportarea nu l-a zdrobit, ci l-a făcut și mai puternic". Putem întâlni multe alte caracterizări și aprecieri de această natură.

Prin urmare, nu este câtuși de puțin de mirare că la București, unde umbrelele se deschideau dacă la Paris începea să plouă, literatura rusă a fost abordată și îmbrățișată cu atâta repeziciune și căldură. În această ordine de idei, la București umbrelele s-au mai deschis și după cel de al Doilea Război Mondial. Numai că a fost o diferență: se deschideau când începea să plouă la Moscova.

În perioada următoare, mai precis în perioada dintre cele două războaie mondiale, Dostoievski continuă să atragă tot mai mult atenția, nu numai a scriitorilor și criticilor români, ci și a publicului larg, avându-se în vedere progresele în învățământ și în alte domenii ale vieții social-politice. O mărturie în această privință este și celebrarea împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui Dostoievski în 1921, despre care deja am amintit. Această celebrare a constituit nu numai o dată de bilanț, ci și un punct de pornire în abordarea ulterioară a lui Dostoievski. Însă nu trebuie să se creadă că influența apuseană în interpretarea lui Dostoievski ar fi fost mai puțin accentuată, ci că a căpătat noi nuanțe mai ales în sublinierea aspectelor mistice și întunecate din viața și opera lui Dostoievski. Se impune să-i menționăm pe Cezar Petrescu, Nichifor Crainic, Paul Zarifopol, Alexandru Philippide, Mircea Eliade, Emil Cioran și așa mai departe. Este absolut incontestabil că nimeni dintre cei care au alcătuit la acea vreme elita intelectuală nu a putut să-l ignore pe Dovstoievski, ci, dimpotrivă, și-a exprimat într-un fel ori altul atitudinea față de Dostoievski. Dostoievski a devenit de neocolit.

Recitind însemnările de mai sus, repetăm ceea ce am spus încă de la început, și anume că însemnările care vor urma nu epuizează nici pe departe tema presupusă de titlul „Dostoievski și România". Am realizat doar o privire permisă de un zbor de pasăre deasupra unei împărății care poartă numele de Dostoievski.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre scriitura analitică și despre personajul care înaintează stând pe loc (la Dostoievski și nu numai)

Ion Gostin

Ion Gostin

Nutrit de câteva capitale cursuri universitare [„Estetica scenariului cinematografic"/ Dumitru Carabăț, „Filmologie"/George Littera, „Teatrologie" și „Estetica spectacolului teatral"/ Ileana Berlogea, „Literatură și existență dramatică"/ Victor Ernest Maşek], m-am oprit asupra problematicii personajului care „înaintează stând pe loc" abia când axiologia mea s-a mai maturizat și am început să-i reevaluez pe Cehov, Proust, Ibsen și, desigur, pe Dostoievski.

În ceea ce îl privește pe Dostoievski, voi aminti „cu gânduri și cu imagini" (cum îi plăcea lui Liviu Ciulei să se exprime) momentele semnificative din lucrarea mea cinematografică cu unele dintre personajele analitice ale acestuia; și încep chiar cu filmul meu de licență „Negarea negației" (IATC, 1978), care a fost provocat de o lectură, prea grăbită, a romanului „Adolescentul". Baleind în jurul unui protagonist care încearcă să rămână nevinovat și senin într-o existență confuză, tema/ mesajul au fost obstrucționate însă de o actualizare forțată. Totuși, în acel moment s-a declanșat relația mea cu Dostoievski.

M-am reîntâlnit apoi cu nenea Feodor abia în 1994, când am realizat la TVR o adaptare, tot de actualitate, după „La Tihon", anexa desprinsă din romanul „Demonii". Reușita respectivului film, „Spovedania", o datorez lui Kovács Albert, care mi-a vorbit despre „poetica memoriei și importanța ei paradigmatică la Dostoievski".

În fine, după o amplă analiză făcută cu ocazia realizării teleplayului „Vinovatul" (tot la TVR, după piesele dostoievskiene „Vinovatul" și „Iertarea" ale lui Ion Băieșu), pot spune că înțelegerea mea asupra scriiturii analitice a lui Dostoievski a atins nivelul necesar abia în 2017 când am făcut adaptarea cinematografică, tot de actualitate, pe baza dramatizării romanului „Crimă și pedeapsă" realizată de Virgil Tănase; de altfel, cele mai multe dintre exemplificările punctuale de mai jos provin din procesul de realizare a filmului „Crimă și pedeapsă".

Astăzi, când gândirea mea navighează în siajul produs de Livia Cotorcea (cu impresionantul volum „Căutând desăvârșirea"), studiul lui Ion Vartic [„Ibsen și «teatrul invizibil»"/ Ed. Didactică și pedagogică, 1995] încă îmi mai pare generator de idei; ca și unele practici artistice, teatrale și cinematografice, care aplică/variază teoria postmodernismului neoclasic (a lui Charles Jencks).

*

Pentru o înțelegere clară a modului în care personajele analitice înaintează / progresează (semantic) stând pe loc (narativ), e necesar totuși să aruncăm o succintă privire asupra scriiturii analitice/ personajului analitic. Și aș începe cu un tabel (adaptat de Ion Vartic după Bertolt Brecht), care compară două forme distincte de scriitură dramatică: formula sintetică (FS) și formula analitică (FA), ultima fiind cea în care personajul analitic „înaintează stând pe loc".

--**FS** înfăptuiește o întâmplare (care se dezvoltă și se consumă la vedere);
FA povestește o întâmplare trecută (care este reconstituită/ aproximată între ficțiune și realitate).
--**FS** implică personajul în acțiune (care îi consumă activitatea concretă);
FA face din personaj un observator al acestei acțiuni (care îi trezește activitatea analitică).
--**FS** îi înlesnește personajului sentimente, îi mijlocește trăiri;
FA constrânge personajul la decizii, îi mijlocește cunoștințe.
--**FS** dezvăluie instinctele personajului (omul trăit de acțiune);
FA dezvăluie mobilurile personajului (verdictul personajului asupra acțiunii).
--**FS** exprimă o experiență afectivă;
FA exprimă o experiență reflexivă.
--**FS** prezintă faptele în evoluția lor lineară (logică), de la cauze la efecte;
FA prezintă faptele într-o evoluție sinuoasă (ilogică), efectele fiind dezvăluite înaintea cauzelor.
--**FS** arată lumea așa cum este (ce face omul);
FA arată lumea așa cum devine (ce trebuie să facă omul).
--**FS** activează un personaj netransformabil;
FA activează un personaj transformabil.

https://biblioteca-digitala.ro

Diferențele devin foarte clare dacă analizăm liniile pe care cele două formule ajung la catharsis.

Formula sintetică (FS), plecând de la niște cauze reale (obiective) spre efectele acestora, interpretează o narațiune de descoperire prospectivă (și generează o dramă sintetică), care înaintează pe calea exteriorizării (dând narațiunii un caracter de existență comună); se ajunge la catharsis printr-o urcare graduală a accentelor [anabază].

Formula analitică (FA), plecând de la niște efecte reale (obiective) spre cauzele acestora, interpretează o narațiune de descoperire retrospectivă (și generează o dramă analitică), care înaintează pe calea interiorizării (imprimând un caracter personal narațiunii); prin înlocuirea trecutului faptic cu unul analitic, personajul se întoarce în el însuși; se ajunge la catharsis printr-o coborâre graduală a accentelor [katabază].

Așadar, tipul de narațiune al fiecărei forme fiind specific, putem spune că și sistemele de personaje diferă; și când spun „sistem de personaje", mă refer nu atât la actanții propriu-ziși (protagonist, antagonist, susținători, corupători), cât la raporturile dintre ei, pe parcursul celor cinci ritmeme (1-teza I; 2-antiteza I; 3-sinteza; 4-antiteza II; 5-teza II, care reseman-tizează teza I).

Iată câteva convingătoare observații asupra acestui tip de scriitură/ personaj specific dramei analitice:

Friedrich Nietzsche: „întoarcerea într-un moment existential deja consumat trebuie să fie, mai mult decât rememorare, interpretare; o închipuire ce-și asumă prerogativele de realitate".

Peter Szondi (analizând impasul paradoxal al personajelor cehoviene): „prezentul lor este strivit de trecut și de viitor".

Alexa Visarion [„Împotriva uitării"/ Ed. Ideea Europeană, 2017]: „la personajele cehoviene există un dezacord între miza oferită de întâmplarea care apare și lipsa de putere a personajelor de a urma acest nou traseu".

George Banu (despre felul în care trecutul blochează înaintarea personajelor cehoviene): „ele sunt mereu cu gândul înapoi, chiar dacă acolo unde se desăvârșește amintirea nu mai este loc de întoarcere...".

Ion Vartic: „personajele răscolesc în propriul subconștient, în mâlul amintirilor primare".

Georg Büchner [„Woyzech"]: „omul este o prăpastie, amețești când te uiți în adâncul ei".

Alice Voinescu: „trecutul dramatic al eroului este creat prin redescoperire, ceea ce face ca eroul să evolueze de-a lungul dramei, în procesul de redescoperire".

Walter Benjamin (despre Proust): „Își construiește din fagurii memoriei o casă pentru gândurile sale".

Isaac Babel: „O poveste bine construită nu trebuie să semene cu viața reală. Viața se străduiește din răsputeri să semene cu o poveste bine construită".

Ca și teatrul analitic, filmul analitic oferă actorului libertăți nelimitate de creație individuală; „actorul fiind un suflet dilatat" [Eugenio Barba], are posibilități sporite de a lucra cu el însuși, cu imaginația proprie, cu fiziologia proprie; dar ce greu este pentru un actor să interpreteze o astfel de sinestezie!

Iată câteva exemple de capodopere cinematografice cu protagoniști analitici:

„Oglinda", 1975 – Andrei Tarkovski: un bărbat pe moarte își rememorează momentele importante ale vieții lui; acumulate treptat, aceste momente se dovedesc finalmente a fi semnificative pentru toți rușii.

„Anul trecut la Marienbad", 1961 – Alain Resnais: un bărbat încearcă să convingă o femeie cazată într-un hotel din Marienbad că a avut o relație amoroasă cu el, cu un an înainte, chiar în acel hotel. Formula narativă inventată de Alain Robbe-Grillet (ficțiunea luând forma unui expozeu memorialistic) se dezvoltă prin acumularea de repetări hipnotizante, într-o „amintire circulară", cum zice Roland Barthes.

„Cinema Paradiso", 1988 – Giuseppe Tornatore: un faimos regizor rememorează cu nostalgie scene din copilărie, petrecute în cinematograful „Paradiso", unde proiecționistul Alfredo i-a trezit dragostea pentru cinema.

„Fragii sălbatici", 1957 – Ingmar Bergman: un bătrân și respectabil profesor, în timpul unei călătorii cu mașina își rememorează propria existență egoistă și lipsită de sentimente; o nostalgică și tardivă încercare de reconversie morală.

Această întoarcere spre un trecut care să resemantizeze prezentul (nu așa cum este, ci așa cum devine) face ca începuturile dramei analitice, atât în teatru, cât și în film, să devină niște deschideri extrem de spectaculoase.

Iată cum plănuia Andrzej Wajda să înceapă ecranizarea sa după „Idiotul" lui Dostoievski: „În clarobscurul camerei, Mâșkin și Rogojin stau nemișcați lângă Nastasia moartă. În liniștea absolută începe să bâzâie, tot mai tare, o muscă. Apoi musca se potolește, așezându-se pe tăblia patului, iar Mâșkin se cutremură violent, străbătut de un spasm dureros. Imaginea se întunecă lent și începe genericul."

Scenariul „Caragiale, la o bere cu Cehov", pe care îl scrie actorul Niculae Urs (Porfiri, din filmul meu „Crimă și pedeapsă"), începe exact așa: „Cehov, rezemat în pernă, bea calm o cupă cu șampanie, cu privirea ațintită în obiectivul aparatului de filmat, apoi rostește calm, alb: «Ich sterbe...» (supraimpresiune: 2 iunie 1904, Badenweiller; apoi ecranul se întunecă lent)".

În ceea ce privește filmul „Crimă și pedeapsă", eu am inventat un pregeneric de aceeași factură, cu o secvență care metaforizează tema filmului: Tânărul Raskolnikov trece pe o străduță de periferie și este oprit de copilul Raskolnikov, care îl roagă să-i taie o găină. Tânărul ezită, iar copilul se oferă să-i spună, în schimb, „Fericirile" [Matei,5 – predica de pe munte]. Tânărul acceptă și, în timp ce taie găina, ascultă recitarea copilului (despre „ce trebuie să facă oamenii, ca să fie fericiți.."), în timp ce stropi de sânge sar pe costumașul lui alb, de marinar; aceasta fiindcă, din autobiograficul lui Raskolnikov, m-a interesat în primul rând motivul pierderii inocenței precum și unul dintre dezastruoasele ei efecte (asumarea bolnăvicioasă a unei vinovății care nu-i aparține obligă personajul să făptuiască el însuși acea vinovăție).

Revenind la ceea ce Livia Cotorcea numește „modalitățile de realizare a esteticului", două ar fi, după părerea mea, procedeele auctoriale care fac personajul analitic să înainteze stând pe loc:

1 - Descrierea detaliată până la insuportabil a personajului în criză; cristalizarea (prin intermediul transraționalului) unui discurs mental al personajului, intensificat printr-un comportament mai mult sau mai puțin agonizant al acestuia (în condițiile unei stagnări narative). De exemplu: succesiunea întâlnirilor lui Raskolnikov cu Porfiri.

Robert Bresson [în filmul „Sfioasa"/ după „Smerita" lui Dostoievski] își fixează protagonista fără nume (interpretată copleșitor de Dominique Sanda) într-o atmosferă claustrofobică în care mișcarea însăși a ființei este inhibată; putem spune că prăbușirea protagonistei este efectul opoziției dintre năzuințele sufletești și trupești ale femeii (spre care ea se întoarce retrospectiv) și modul existențial vidat impus de soțul ei, care interzice aceste năzuințe.

https://biblioteca-digitala.ro

2 - Regăsirea, ulterioară, a personajului deja avansat pe o poziție narativă (în condițiile unei stagnări psihologice); dar, ca acest salt să nu fie perceput ca o coincidență accidentală/ neverosimilă, discursul mental descris anterior trebuie să producă o breșă în conținutul semantic al fabulei, o schimbare în evenimențial. De exemplu: succesiunea întâlnirilor lui Raskolnikov cu Sonia.

Michelangelo Antonioni [în filmul „Deșertul roșu"] creează un vid asemănător care o îngheață pe Giuliana (interpretată de Monica Vitti printr-un amestec de speranță și disperare extrem de nuanțat); protagonista nu poate nici să stea și nici să plece și, fără vreo ieșire narativă, e obligată să găsească în ea însăși o „linie de fugă" (căutând dragoste și sens, dar găsind numai sex, soluția Giulianei este de fapt o înfrângere, rămânând în dezacord cu așteptările ei).

Analizând importanța retrospecției subiective pentru conținutul psihologic și comportamental al personajelor analitice (dintr-o operă literară/ filmică de ficțiune), vom constata că amintirile pot să încarce în mod semnificativ conștiința respectivelor personaje, actualizând semnificații care bucură/ înduioșează/ tulbură/ terorizează existența cotidiană a acestora. Mai mult, admițând deci că retrospecția subiectivă ține de însăși structura narativă a unei astfel de opere, putem spune că amintirile (fapte/situații/ stări) sunt de fapt reconstituiri ale unor motive narative, că ele revin în conținutul personajelor analitice sub o formă revizuită/modificată/ adăugită/cenzurată, inevitabil filtrate de actualizarea rememorării; așa încât a devenit o aporie ideea că prezentul și chiar viitorul acestor personaje este nutrit de trecutul lor.

Prin urmare, întâlnim personaje (la Cehov, Proust, Gogol, Tolstoi, Thomas Mann, ș.a.) care tind cu disperare să retrăiască frumoasele experiențe de altă dată (fie pentru că prezentul lor existențial este gol, fie pentru că destinul lor este ratat); dar întâlnim și personaje (la Dostoievski, Tolstoi, Bulgakov, Musil, Nabokov, ș.a.) pentru care amintirile sunt crunte coșmaruri care le terorizează și de care nu pot să scape.

Concluzionând că aceste amintiri, și unele și celelalte, amprentează definitoriu conținutul existențial al personajelor analitice, merită să aruncăm o privire asupra scriiturii prin care marii autori au utilizat procedeul retrospecției subiective.

Dragoș Pătrașcu

Să ne oprim, comparativ, la Cehov și Dostoievski.

Ce făcea un creator realist în cuget și-n simțiri, cum era Stanislavski, regizând „Livada de vișini", adică o comedie așezată pe marginea prăpastiei?

Stanislavski distanța de regulă personajele de propriul trecut, obligând interpreții să diminueze nostalgia șăgalnică (cu care personajele își rememorau acel trecut) și să dramatizeze felul în care ele își comentau acel trecut. Fiindcă doar astfel, gândea Stanislavski (care ura evazionismul), acele personaje puteau fi revitalizate, și nu rămâneau înrădăcinate în trecut, deci puteau deveni personaje ale prezentului.

Am zice că Stanislavski mergea pe linia lui Dostoievski, care a dezvoltat destinele unor personaje chiar pe cele mai crunte și implacabile amintiri ale acestora; deci nu pe linia lui Cehov, care a blocat destinele personajelor cu visări „evazioniste".

Trebuie să recunosc că și eu, făcând un film de actualitate (după „rețeta" postmodernismului neoclasic teoretizat de Charles Jencks), am fost obsedat de o idee a criticului american Ihab Hassan: „factorul autobiografic conține toate ambiguitățile culturii postmoderne și poate fi un generator de evaziune epistemică". [Ihab Hassan: „The postmodern turn", Ohio University Press, 1987].

Gavril Pătru (interpretul lui Svidrigailov) m-a întrebat: „și dacă nu toate relele atribuite lui Svidrigailov sunt reale, dar el și le asumă într-o bravadă deșănțată, care să îi dea faimă și magnetism în fața femeilor? Dacă întoarcerea lui, confesivă, în trecut e doar o stratagemă?"

Marin Preda (care a fost profund marcat de scriitura dostoievskiană) considera și el evazionismul ca fiind „o evitare premeditată, programatică, a problemelor reale și obsedante ale timpului și ale societății contemporane; o evadare, cu ajutorul unor torente de cuvinte și de imagini, într-un univers al închipuirii, care nu reprezintă nimic din ceea ce frământă nici măcar conștiința scriitorului, necum conștiința contemporanilor săi." [pag.177 din „Imposibila întoarcere", Ed. Cartea Românească, București, 1971].

Dar tot Marin Preda ne-a oferit, într-o explicare de sine, și una dintre cele mai subtile chei de înțelegere a viziunii cehoviene: „....nu povestesc «amintiri», ci lucruri pe care le contemplu și azi cu un sentiment de neliniște că s-ar fi putut totuși să nu aibă loc, și atunci nici lumina care le însoțește azi în amintire să nu fi existat." [pag.8 din „Viața ca o pradă", Ed. Albatros, București, 1977].

Așadar, în cazul marilor scriitori ruși este riscant să radicalizăm astfel de diferențieri.

Întorcându-mă la felul în care Dostoievski a utilizat retrospecția

https://biblioteca-digitala.ro

subiectivă, trebuie evidențiate două dintre performanțele scriiturii sale analitice:

(1) - Chiar dacă Dostoievski aproape că anulează distanța dintre trecutul personajelor și rememorarea acelui trecut (producându-ne impresia că instinctul fabulator al personajelor analitice inventează toate acele fapte/situații/stări), rezultatul scriiturii este o armonie „înspăimântătoare și sumbră" între conținutul (uneori neverosimil) al fabulației și autenticitatea cu care el este expresivizat (dintr-un unghi psihologizant foarte viabil).

Desigur, credibilitatea definirii personajelor (și, implicit, perceperea corectă a identității lor) ține de profunzimea cunoașterii firii umane de către Dostoievski. „Cu cât este mai rafinată caracterizarea ființei umane, cu atât mai inevitabil este procesul de identificare" [Martin Esslin: „Teatrul absurdului", Ed. Nemira, București, 2018].

Pe de altă parte, eu cred că și disponibilitatea pentru o identitate multiplă, cu care sunt înzestrați protagoniștii dostoievskieni, vine tot din convingerea lui Dostoievski că, înainte de toate, conștiința personajului este cea care imprimă caracterul identității acestuia; această idee a fost dezvoltată ulterior, cu mare autoritate, de Robert Musil.

(2) - În timpul elaborării scenariului pentru „Crimă și pedeapsă", am încercat să valorizez o altă performanță (care uneori scapă unei lecturi grăbite) a scriiturii analitice dostoievskiene.

Pentru a prezenta încercarea personajelor sale analitice (Raskolnikov, Svidrigailov, Marmeladov, Dunia) de a-și ține sub control propriile obsesii/ coșmaruri, Dostoievski schimbă aproape insesizabil unghiul subiectiv al scriiturii cu unul obiectiv, dar, ieșind din pielea personajelor, Dostoievski rămâne totuși racordat la „autobiografiile" acestora.

Citând o observație de mare subtilitate pe care Simona Popescu a folosit-o în analiza „personajului Paul Goma" și a romanului „Din Calidor" – observație perfect adaptabilă și în cazul analizat de mine – aș putea spune că Raskolnikov „se proiectează în trecut, intră în pielea copilului care a fost, păstrându-și totodată și poziția de contemplator al propriului trecut". [pag. 127, Simona Popescu: „Autorul, un personaj", Ed. Paralela 45, Pitești, 2015].

Deci nu e de mirare că Dostoievski ajunge chiar să transforme respectivul „obiect" trăit de criză într-un „subiect" povestitor al crizei (dar nu despre ce s-a întâmplat cu adevărat, ci despre ce s-ar putea întâmpla), fiindcă personajele dostoievskiene importante („entități cu dublă esență") vorbesc adeseori despre ele însele la persoana a treia, pentru a accede la o altă identitate (uneori total opusă propriei identități). De exemplu, „Omul din subterană se rușinează de bunătatea lui, vrea să demonstreze exact contrariul" [Leonte Ivanov]. Dar ce se întâmplă când identitățile contrare ale aceluiași personaj sunt simultaneizate?

Scormonind în resorturile interioare ale personajelor (Raskolnikov, Svidrigailov, Sonia, Dunia) pentru a găsi motivele credibile ale asumării unor decizii salvatoare, mi-am amintit că Albert Kovács a atins această problemă în studiul „Frații Karamazov - structura multiplană și motivnică a romanului"; și, de asemenea, Lucian Raicu, care a vorbit despre rolul măștilor contradictorii ale personajelor lui Gogol (în „Gogol sau fantasticul banalității").

Rareș Andrici (interpretul lui Raskolnikov, în filmul meu), văzând dezacordul flagrant dintre faptele interne și faptele externe ale personajului, era preocupat de felul în care să le joace, mai ales că eu insistam ca actorii să gradeze emoțiile înainte de a le elibera; așa că am decis ca interpretarea să fie distinctă: Raskolnikov să se adâncească cu aplomb în faptele interne (gânduri, amintiri, anticipații) și să lâncezească cu indiferență în faptele externe (comportament, acțiuni, gesturi). Fiindcă „fluxul și refluxul memoriei" [Vladimir Nabokov], adică pendularea dus-întors între amintiri și realitatea cotidiană (care îi modifică/completează amintirile) produce transformarea interioară a protagonistului (metanoia care îi deschide calea spre salvare), am căutat să staționez cât mai mult protagonistul în momentele în care el se rupe de fabulă, pentru a-i permite să progreseze în discursul său mental prin imaginarea/ asumarea unei existențe fictive.

Dar, trebuie să recunosc, abia la montaj am descoperit, cu imensă uimire, hibriditatea combinației gândite de Dostoievski: în timp ce narațiunea evoluează sintetic, de la cauze spre efecte (condusă de antagonistul Porfiri care, doar în aparență face o reconstituire pornind de la efecte spre cauze), protagonistul Raskolnikov evoluează analitic, de la efecte spre cauze; așadar, o hibridizare a celor două formule dramatice comparate de Brecht/ Vartic (adică o narațiune sintetică cu personaje analitice!).

În primul moment m-am întrebat, ca Leonte Ivanov, dacă nu cumva Dostoievski a simțit că scapă personajul din mână, dar nu era cazul; apoi am crezut că Dostoievski s-a ferit astfel de acea alură tezistă pe care o produce prezența sensului unic în acțiune și în personaj (tezism de care m-am ferit și eu), dar inducerea unor stări sufletești contrare acțiunii și eliberarea unor tensiuni psihologice

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

ascunse m-au convins că în spatele acestei hibridizări stă nu doar o strategie de ambiguizare.

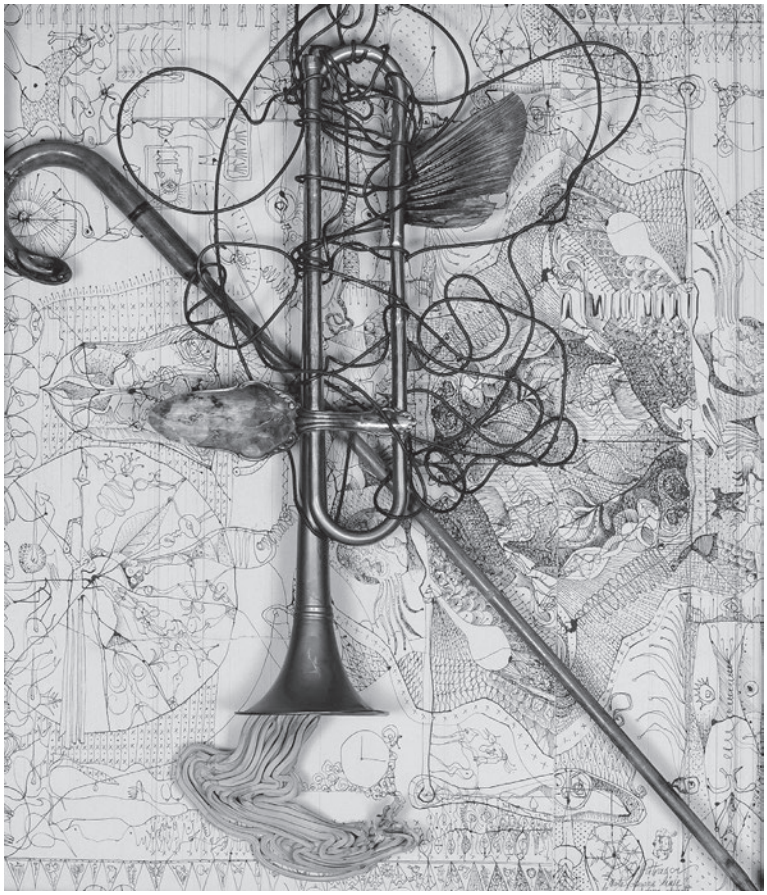
Făcându-l pe Raskolnikov să retrăiască toate acele cumplite experienţe, iar şi iar, în absenţa contextului lor originar, Dostoievski a gândit, cum bine spune Dionis Bodiu [pag.32-39, din „Sacrul prin film", Ed. Ratio et Revelatio, Oradea, 2018] că acele „momente decisive din viaţa protagonistului trebuie să devină paradigmatice pentru experienţele cititorilor".

În filmul meu, ca şi în roman, „miza întâlnirii cu sacrul trebuia aşezată pe sincronizarea lumii din roman/ film cu lumea din care provine cititorul/ spectatorul" [Dionis Bodiu, pag. 75]. De aceea Raskolnikovul interpretat de Rareş Andrici se uită în ochii spectatorului, chiar se adresează spectatorului, parcă pentru a împărţi cu el povara unei decizii care aduce schimbarea în acea lume şi bucuria fără margini a izbăvirii.

Astăzi, când nici chiar Ion Fercu (autorul impresionantului compendiu „Prin subteranele dostoievskiene", Ed. Junimea, Iaşi, 2018) nu cred că mai ştie numărul adaptărilor cinematografice ale romanului „Crimă şi pedeapsă", astfel de noi şi noi descoperiri/ aprofundări în creaţia dostoievskiană vor continua să apară, în funcţie de sensibilitatea şi viziunea cercetătorilor/creatorilor contemporani.

De exemplu, dacă Leonte Ivanov va dezvolta studiul „Idee şi personaj la Dostoievski", sistemul de personaje dostoievskian îşi va dezvălui nebănuite mobilităţi; cum ar fi dinamica personajelor secundare (Sonia, Marmeladov, Dunia) care îşi schimbă/alternează rolul (când de corupător, când de susţinător) faţă de protagonistul Raskolnikov, în funcţie de schimbările de identitate ale acestuia; ca să nu mai vorbesc de destabilizările produse lui Raskolnikov de amoralitatea „dublului" său, Svidrigailov.

Sau, dacă doamna Livia Cotorcea va continua excepţionala cercetare (începută în „Căutând desăvârşirea") asupra felului în care postmodernismul neoclasic poate să revalorizeze atât conţinuturile literare clasice (ale marii literaturi ruse), cât şi modalităţile de reprezentare a acestora, lumina acestor faruri salvatoare ar putea fi văzută şi de noile generaţii naufragiate.



Dragoş Pătraşcu

Bibliografie selectivă:

- Alexa, Visarion, *Împotriva uitării,* Bucureşti, Ideea Europeană, 2017
- Bodiu, Dionis, *Sacrul prin film*, Oradea, Ed. Ratio et Revelatio, 2018
- Carabăţ, Dumitru, *Poetica scenariului cinematografic*, curs universitar, Bucureşti, IATC, 1974-1978
- Cotorcea, Livia, *Căutând desăvârşirea*, Iaşi, Editura Junimea, 2017
- Cristea, Valeriu, *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski* (ediţia a II-a), Iaşi, Polirom, 2007
- Dostoievski, F.M., *Jurnal de scriitor*, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov, Emil Iordache; studiu introductiv de Sorina Bălănescu; note de Emil Iordache Iaşi, Polirom, 1998
- Dostoievski, F.M., *Scrieri politice*, traducere de Ilie Danilov; prefaţă şi note de Emil Iordache Iaşi, Polirom, 1998
- Esslin, Martin, *Teatrul absurdului*, Bucureşti, Editura Nemira, 2018
- Fercu, Ion, *Prin subteranele dostoievskiene*, Iaşi, Editura Junimea, 2018
- Hassan, Ihab, *The postmodern turn*, Ohio State University Press, 1987
- Ivanov, Leonte, *Studii tolstoievskiene,* Iaşi, Timpul, 2007
- Jencks, Charles, *The New Classicism in Art and Architecture*, London: Academy Editions, St. Martin`s Press, 1987
- Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă,* Bucureşti, Editura Univers, 1992
- Kovács, Albert, *Poetica lui Dostoievski*, Bucureşti, Editra Univers, 1987
- Kovács, Albert, *Dostoievski: quo vadis homo?,* Bucureşti, Editura Univers, 2000
- Popescu, Simona, *Autorul, un personaj,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2015
- Vartic, Ion, *Ibsen sau „teatrul invizibil"*, Bucureşti, Editura Didactică şi pedagogică, 1995

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

Sisif și Dostoievski sau Paralelism sisific-cvadruplu

Leo Butnaru

Logic chibzuind, pietroiul tăbârcit de Sisif din zi în zi se face tot mai mic, mai nimic – în aburcarea și rostogolirea sa, el se macină, se șlefuiește de alte pietre, devenind tot mai rotund și mai puțin în greutate, până va ajunge cât o pietricea de râu, cât o pietricea lustruită de valurile mării, cât o pietricea sărată pe care, asemenea lui Demostene, *neoratorul,* gâfâitorul, urlătorul Sisif o va pune sub limba-i peltică de atâta tăcere, pentru a striga odată și odată clar:

– Lume, lume! Am isprăvit!...

...Iar de admitem totuși, drept variantă, că piatra nu s-a împuținat, nu s-a autonimicit, ci a rămas întreagă, oricum – odată și odată – se va putea spune:

– Iat-o în fine fixată, consolidată, întărită de nădejde, piatra pe care o tot tăbârcise Sisif – (auto)creându-se impresia că, acum (un acum etern...) pe respectiva piatră în fine fixată, consolidată etc. se odihnește ea înseși, Frumusețea care, domnule Dostoievski, a obosit să tot salveze lumea... – fără ca lumea să dea prea multe semne că, la rândul ei, ar dori să salveze frumusețea, – toate aliniate sau amestecate în triplu paralelism, parcă, sau poate în unul cvadruplu, dacă luăm în considerare și Suprema Parcă – în fine fie, în paralelism cvadruplu, Lumea-Frumusețea-Dostoievski-Parca – patru mari Spirite, imense Sufluri (fiecare până hăt departe dincolo de sine) care pur și simplu nu se știe de ce rămân răzlețite, nereușind a se întâlni, spre a se contopi întru reciprocă salvare (poate că doar cu excepția Parcei ce pare să aibă o cu totul altă misiune, sau doar tendință...), astfel că, bătrâne, în tainica împătrire nu-ți rămâne decât să rămâi în starea de tristă și necurmată preconcluzie, ceva mai suportabilă decât posibil altele: Să nu te abați nicicând din cale, dat fiind că urcușul impus e mai puțin umilitor decât resemnata îngenunchere, cădere...

2007 / 2019

Frumusețea, însă...

De cum se salvează din vreo catastrofă, din vreun mare război, lumea își dă seama că, în vertijurile disperării, ale haosului ce o cuprinseseră, uitase să salveze frumusețea!

Frumusețea, însă, având de la sine putere de a se salva, revine din neant și înnobilează din nou lumea zdruncinată rău... Frumusețea ieșind din condiția prizonierei de muzeu și multora trezindu-le irezistibilă dorință de fericire. Însă aici frumusețea nu garantează rezultatul.

În genere, Frumusețea este Afrodita sau Venus din Milo, Nefertiti sau Cleopatra, Julieta sau chiar iubita ta etc. Frumusețea care se celebrează pe sine însăși, și la singular, și la plural. Sau, poate, au existat, ar exista și alte femei minunate, încât cu greu ai putea crede că dincolo de frumusețea lor se poate afla omul. Dincolo de frumusețe des cântată și descântată.

Însă toate astea nu au nimic în comun cu concursurile Miss World (în basmele copilăriei noastre se numea Crăiasa Lumii, nu?), cu părelnica frumusețe ale fiicelor Irodiadei, pe când în juriu e chiar Irod. Nu, nu, domnule Dostoievski, nu astfel de frumusețe va salva lumea! Miss, când înfrumusețați frumusețea, o urâțiți! Excesul de frumusețe în extindere deformează, urâțește. La astfel de concursuri, nu merg împreună frumusețea și urâtul, dar mai ales frumusețea și frumusețea. Iar un membru al juriului perorează: „Există femei care îți aprind imaginația și femei care îți sting imaginația. Astea din urmă sunt de fapt primele și sunt pur și simplu frumoase. La ce bun fantezia la o frumusețe reală?"

Frumusețea este promisiunea propriei sale dăinuiri. Iar promisiunea și dăinuirea sunt stări variabile. Mai mult sau mai puțin. Până Frumuseții îi va fi dat să se întâmple din nou față în față cu ultima ei șansă, într-o altă vreme, poate că într-o altă lume, pe o altă buză de hău... Ei, Frumuseții care, domnule Dostoievski, – uneori nu vi se creează impresia că ar fi deja cam obosită, foarte obosită să tot salveze lumea, să tot o reanimeze, fiind, parcă, sora de caritate de la „Ambulanță"?...

2017

Cineva, naivul, gândește că lumea...

Îmi zic că rar confrate-scriitor care nu a folosit sau nu s-ar fi gândit să folosească în vreun context anume celebrul, seducătorul adagiu

https://biblioteca-digitala.ro

„Frumusețea va salva lumea". Mi s-a întâmplat și mie să apelez, nu o singură dată, la metafora în cauză. Dar, la un moment dat, citesc la Erofeev (nu mai sunt sigur dacă la Venedikt sau la Viktor... pare-se la Viktor, totuși, în *Enciclopedia sufletului rus*...) că – reține, lume! – nicăieri în opera lui Fiodor Mihailovici Dostoievski nu veți găsi „o atare frază" (care, ar reieși, i se... atribuie... „cu forța").

În primul moment, am rămas de-a dreptul contrariat de respectiva aserțiune dubitativă. Și – hai prin lume! Cu cercetatul, cu întrebatul, cu precizatul: A spus sau nu a spus, a scris sau nu a scris așa ceva Dostoievski?

Mai întâi am încercat *să-mi dau la maximum memoria*, să aflu dacă mi s-a întâmplat să întâlnesc undeva la marele prozator ideea cu Frumusețea. Parcă da... Dar unde anume?... Uite, de aici și regretul că de cam mulți ani nu am recitit Dostoievski... Și câte altele nu am recitit... Ar trebui, dar... Cam suntem lipsiți de... darul timpului necesar pentru revenirile necesare.

Acum câteva săptămâni, la Iași, l-am întâlnit pe unul dintre exegeții creației lui Fiodor Mihailovici – pe Serghei Belov, venit din Sankt-Petersburg la manifestările legate de comemorarea a 100 de ani de la moartea unui alt mare prozator, Lev Tolstoi.

[De altfel, fără a-l considera pe autorul romanului „Război și pace" rival... – sau, cine știe? – Dostoievski îi scria soției (în decembrie 1874): «Ieri am citit în „Grajdanin" (*Cetățeanul*) că Lev Tolstoi și-a vândut romanul (*Anna Karenina*) la Russki vestnik (*Vestitorul rus*), 40 de coli, cu câte 500 de ruble coala... Iar mie nu se puteau hotărî să-mi dea barem 250 de ruble, pe când lui Tolstoi, fără probleme, i-au plătit câte 500! Mda, prea ieftin mă prețuiesc ei, fiindcă eu îmi duc existența din muncă». Această constatare amară consună, dramatic, cu remarca lui Vigny: *A te naște fără avere e cea mai mare nenorocire*...]

Colegul de pe malurile Nevei mi-a spus exact următoarele (eram împreună cu Nichita Danilov și cu poetul din Moscova Evgheni Stepanov): „Fraza este din romanul *Idiotul*, dar sună altfel: «Krasotoiu spasiotsea mir» (*Prin frumusețe lumea se va salva*)". I-am mulțumit dlui Belov, chiar dacă, revenit la Chișinău, căutând în celebrul roman, fraza am găsit-o totuși în... prima variantă, cea mai invocată: „Frumusețea va salva lumea". Bineînțeles, memoria dlui Belov, coleg aflat la vârsta de 76 de ani, putea să-și permită o mică imprecizie. E de înțeles, pentru că ni se mai întâmplă și nouă... Dar totuși, unde se află varianta – prima, a doua? – „Prin frumusețe lumea se va salva"?

Dragă cititorule, dai de ea în „Frații Karamazov". Și ea, această variantă, trebuie considerată de bază, Prin Frumusețe subînțelegându-se Chipul Mântuitorului, Chipul lui Hristos.

Între cele două variante ale adagiului există, însă, o deosebire, și nu doar de nuanțe... Fraza din „Idiotul" (scrisă prima, în ordine cronologică, 1868) e una de plan ideatic secund, dacă ne gândim că în „Frații Karamazov" (1880) este solicitată contribuția lumii însăși întru salvarea sa (prin frumusețe). În primul caz, lumea pur și simplu... „așteaptă" să fie salvată.

În ce mă privește, am îndrăznit să glosez la această mare temă cu un scurt poem, scris la sfârșitul secolului trecut și publicat în volumul „Pe lângă știreang, steag și înger" (Ed. *Dacia*, 2003); poem ce are și un... versant românesc:

Scrisoare în zona liberă dintre rai și iad

=d=

Frate Fiodor Mihailovici D.
deja nimeni nu mai crede că
frumusețea va salva lumea
dar
cineva naivul gândește că lumea
ar trebui să salveze frumusețea...

=b=

Domnule Lucian Blaga
vă rog a nu vă supăra
însă
în ultima vreme (sper
nu cea de pe urmă...)
de cum merg la țară
constat că
veșnicia a murit la sat...

2012

***Demonii* sau *Posedații*?**

Primesc de la colegul Ion Fercu din Bacău:

„Bună ziua, seara, dimineața...

Vă deranjez în încercarea de a afla rezolvarea dilemei: cum traducem în limba română: POSEDAȚII sau DEMONII?

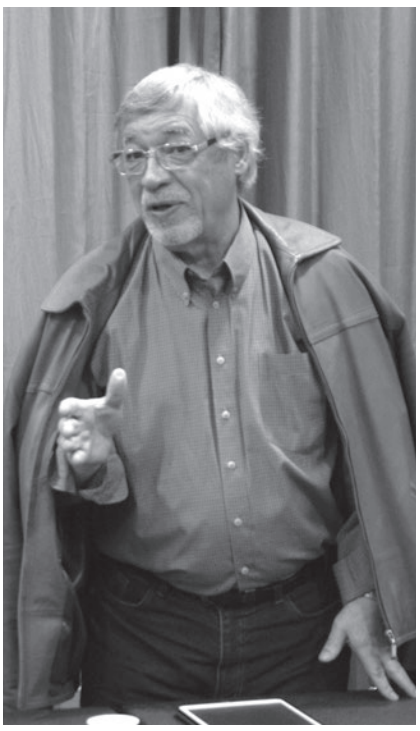
Prozatorul Radu Mareș, unul dintre laureații din acest an ai Colocviilor revistei ATENEU, a remarcat că a descoperit în revistă faptul că eu, în eseurile despre Dostoievski, prefer să vorbesc despre POSADAȚII, nu despre DEMONII. Domnia sa preferă traducerea POSEDAȚII. Sincer, eu am folosit arareori titlul POSEDAȚII, doar în anumite contexte, dar am o... atracție către această traducere...

Dacă aveți timp, mi-ați putea preciza care este punctul Dumneavoastră de vedere? Nu cred că există o altă Voce mai autorizată decât Dumneavoastră, în spațiul limbii române, pentru a aborda această problematică.

Cu prețuire și mulțumiri".

Ce ar fi de răspuns?... Traducerea titlurilor reprezintă o eternă... *plurilemă* (nu doar *dilemă*). Spre exemplu, ceea ce în românește este dat ca „Azilul de noapte", celebră piesă a lui Gorki, în rusește e „Na dne", adică, literalmente, „La fund". La fundul societății, vieții, mizeriei umane etc. Parcă și în românește ar trebui să fie o traducere mai... adecvată, mai „exactă", dar iată că nu avem decât „Azilul de noapte" care, pentru cel care nu cunoaște piesa, nu limpezește mare lucru despre ce se spune în opera propriu-zisă. E o foarte mare „inexactitate", aproximare și cu „De veghe în lanul de secară" al lui Salinger, care nu redă în nuanțe semantice originalul. Și s-ar putea aduce atâtea alte exemple. Până și titlul romanului „Voina i mir" – „Război și pace" al lui Tolstoi poate fi supus reinterpretărilor, dat fiind că, în rusește, „mir" înseamnă nu doar „pace", ci și „lume". Parcă nu ar fi un titlu posibil... „Războiul și lumea"?... (Pentru că în conflagrațiile descrise în roman sunt încleștate mai multe țări.)

În ce privește titlul lui Dostoievski: în rusește, el vine de la „bes" care, în mitologia slavonă, înseamnă: *duh rău,*



Leo Butnaru

https://biblioteca-digitala.ro

demon. În mitologia populară s-a mers în atingere cu tradiția livrescă bisericească, legată de credința în diavol, draci. Chiar dacă în mitologia populară „bes" – „demonul" e un personaj diferit de drac sau diavol în spiritul tradiției cărturărești. Cred că traducătorul român a preferat varianta „Demonii", pentru că ea e una mai „directă", pe când posedații au nevoie de „descifrări" sinonimice. Plus tragerea noastră cu ochiul și cu urechea spre francezi, care au tradus *Les Démons* (însă dânșii admit și *Les Possédés*). (Poate ar fi indicat să urmăm exemplul francezilor și în transcrierea prenumelui lui Dostoievski, ei dându-l adecvat-fonetic Fiodor, pe când noi, nu prea se știe de ce, îi dăm înainte cu inadecvat-preluatul la nivel de grafeme Feodor, pe când acel „e" de fapt este „ë" rusesc, care se pronunță „io", pe care, de aici încolo, îl voi utiliza și eu.)

În fine, colegul Radu Mareș are dreptul la proprie opțiune, care nu merge în contradicție cu sensul de bază al rusescului „Besî", doar că „Posedații" e o variantă oarecum mai... stratificată sub aspect semantic, de sinonimie.

8.X.2013

Dostoievski scriind

cu mâna pe un cactus (o prebiblie)
marele inchizitor jură (ceva)...

în vreme ce scrie (oricând)
dostoievski (fiodor mihailovici firește)
suflă-răsuflă peste fila de
hârtie-(a)caligrafie
apăsând ușor (vede-se) mâna
celui ce jură – peste
ghimpii prebibliei apăsând-o

(mie unuia
mereu mi s-a părut convingătoare
mărunt-mărunțica-nrourare de hemoglobină)

2005

Patimile după Dostoievski

Domnul Dostoievski a fost totuși un om relativ cumpătat
Necutezând să treacă mai departe de calvarul fraților Karamazov
pentru că și mai și au fost bântuite de patimi
surorile Karamazov...

2011

Dragoș Pătrașcu

Cu patronim

după slavonul model
cu numele prenumele patronimul
(dostoievski fioodor mihailovici)
unicul singurul neperechele
ar fi
Dumnezeu Dumnezeu Dumnezeuovici...

2005

A obosit...

iată în fine
fixată
consolidată
întărită de nădejde
piatra
pe care o tot tăbârcise
Sisif – am impresia că
pe respectiva piatră
în fine fixată
consolidată etc.
se odihnește ea
frumusețea
care
domnule Dostoievski
a obosit să tot salveze lumea...

2007

https://biblioteca-digitala.ro

Și tu, în ambuteiaj

În acest oraș – derutat nervos –... ba
nu – în această lume necăjicioasă
dezorientat-buimacă este
imposibil să nu se pomenească în ambuteiaje
și cneazul Mîșkin –
pe
la toate răscrucile supraaglomerate
prost semaforizate
cneazul dedublat-multiplicat la
infinit
blocat blocat blocat...

(blocat
Mîșkin – nume care
în traducere înseamnă *Așoarecelui* ca
Agafiței Aioanei Aluigheorghe...; Mîșkin în-
tr-o cursă de șoareci – acest ambuteiaj
antivoiaj...)

Prin urmare
fără mișcare
Mîșkin dedublat-multiplicat e
prins în ambuteiaj la
toate intersecțiile
vreme (pierdută) în care
cei din jur claxonează injurios
strigând huiduind:

„Idiotul!"

Ei și ce dacă Mîșkin sau
autorul său e/ sunt
dintr-un alt secol
dintr-un alt roman în care
încă nu se știa de ambuteiaje ca
predestinată mortificare?

Ei și ce dacă Mîșkin-cneazul
e fără mașină
în mijlocul acestui ambuteiaj global
infernal
neomenos?

...sensul ambuteiajului e unul
cu mult mai serios
mai fioros
și trans-secular
ca transă
și lipsă de șansă
pentru omul de rând
sau pentru Noul Hristos
sau pentru
bietul Dostoievski
sau Gogol
ambii pomeniți în ambuteiaje de suflete
vii
sau
suflete moarte
din carte proprie scrisă anume
de Dostoievski
sau de Gogol
în lumea-ambuteiaj
în lumea-rotocol
în care
și tu
ai impresia (precum cneazul poreclit
Așoarecelui) că
stând în mijlocul ambuteiajului
de suflete
sângele îți arde ca o torță
până este din nou adunat
într-un roman
într-un poem sau
mai sigur
într-o cămașă de forță ce
fusese probată pe
Mîșkin...

2010

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Bi-invocație

Domnule Tennesse Williams
nu o dată
din tramvaiul numit dorință
în care vatman e un înger
se face transbordarea
în tramvaiul numit pocăință

(ah îmi vine să spun: tram-vaietul!)

în care vatman e un diavol
Domnule Dostoievski...

2010

Laboratorul de Artă a Actorului - 14-19 iunie 2021

Victor Ioan Frunză

https://biblioteca-digitala.ro

Victor Ioan Frunză: „Am o meserie atât de ciudată”...

Victor Ioan Frunză

Am o meserie atât de ciudată, încât nu mă pot hotărî dacă este eroică sau absurdă. Iar problema cu teatrul din România este că nu-ţi mai găseşti drum prin el. Nu mai găseşti inima a nimic. Am ajuns să ne privim fraţii (colegii) ca pe nişte străini. Străini cu care împărtăşim un Teatru, dar nu şi o Comunitate.

În lumea reală, teatrul şi noi înşine suntem pândiţi de mari pericole: pierderea libertăţii în numele libertăţii, uniformizarea în numele diversităţii, disprețul legii în numele legalităţii. Birocratizarea artei teatrale şi apariţia experţilor pregătiţi să conducă artiştii, consideraţi prea proşti ca să conducă, să gestioneze teatrele, tribalizarea şi excluziunea.

Perioada teatrală pe care o traversăm denotă o stare febrilă provenită din dizgraţie şi dintr-un deficit de demnitate. Traiectoria de după 1989 a teatrului românesc este tribală: tinerii, bătrânii, independenţii, conservativii, performativii, inovativii, happening-iştii, neomarxiştii, avangardiştii, work-shop-iştii, uniteriştii, antiuniteriştii, provocativii etc. Fiecare vrea să devină cea mai influentă confesiune teatrală din ţară.

Radicalizarea tribală a indus ideea dezvoltării teatrale prin darwinism şi prin eugenie. Se încearcă psihozarea mediilor teatrale pe tema îmbătrânirii şi sclerozării. Tot felul de flăcăi tomnatici sau nebăgaţi în seamă, fete coapte folosesc prilejul să iasă în faţă pe tema „prospeţimii” şi a noutăţii.

Este şi rezultatul lipsei de încredere în mecanismul teatral natural. Se ajunge la instituirea unor grile fără precedent: cotaţii în funcţie de vârste, teme, sex, locaţii „neconvenţionale”, asemănări cu tendinţele occidentale (stabilite de relatări ale unora care au fost pe-acolo) când este ştiut că arta autentică nu e imitativă, ci are tendinţe personale, asta fiind condiţia ei de a fi. Grilele atipice formatului teatral simulează un fel de dedogmatizare care, în mod ridicol, capătă accente de dogmă, transformă teatrul într-o societate nomadă care predică pe bani publici utilitarismul şi virtuţile privatizării artei.

Mediul teatral s-a transformat dintr-unul creativ într-unul care investighează tendinţele şi semnalele date de premii şi selecţii şi le ascultă concluziile. Datorită ambiţiei creatorului de a fi „nou”, scenele noastre devin un paradis al voyeur-ilor şi o colecţie de ciudăţenii. Culmea că aceia care preamăresc modernitatea sau reforma în teatrul românesc folosesc metode totalitare şi propagă inepţii medievale, sub masca unui modernism de muzeu. Şi o consecinţă este că avem artişti care sunt mai buni decât reputaţia pe care o au.

Cu aceste gânduri am acceptat cu bucurie invitaţia domnului Gheorghe Geo Popa, actor valoros şi director de substanţă al Centrului de Cultură „George Apostu” de a susţine un atelier de creaţie şi interpretare. Am analizat contextul şi resursele (actori ai Teatrului „Bacovia”) şi am ales tema „Identităţi”, exemplificată în şase piese scurte de Dumitru Solomon. Am parcurs cu actorii logica povestirii, rostirea scenică şi interpretarea de proximitate. Am realizat patru schiţe scenice, în décor marcat, care să releve talentul artiştilor, dar şi problemele lor. Pe lângă repetiţii, am purtat discuţii pe tema realităţilor teatrale autohtone.

Descifrarea unui text este un preludiu lent. Pentru a descifra intenţiile textului, trebuie căutat momentul lui patetic. De asemeni, trebuie căutate ocaziile poetice ale textului. Există şi aşa ceva! Problema care poate îngreuna uneori înţelegerea unui text nu este neînţelegerea cuvintelor respective. Problema este alta: nu se înţeleg situaţiile. Se poate de multe ori observa că poţi pricepe ce înseamnă fiecare cuvânt până la ultima semnificaţie şi totuşi să nu poţi pricepe situaţia. Înţelegi toate cuvintele, dar nu înţelegi ce vor ele să spună.

Victor Ioan Frunză

https://biblioteca-digitala.ro

„Orient Express", cu Bogdan Matei și Minodora Broscoi

Care sunt obiectivele pe care le urmăriți în cadrul acestui proiect-pilot denumit „Laboratorul de Artă a actorului"?

O direcție pe care am avut-o în vedere este „puterea secretă a cuvintelor" evidențiată de interpretarea actoricească: este evident că nu actorul vorbeşte, pare ca ceva vorbeşte din el. Mesajele şi discursurile teatrale, interpretarea actoricească nu trebuie să fie deloc îngreunate de redundanţa altitudinii intelectuale cuprinse în ele, trebuie să se adreseze publicului cu sinceritate şi modestie. Succesul unei bune interpretări este o fuziune a contrariilor: cartezianismul şi reveria, predictibilul şi imprevizibilul.

În mod normal, competiția dintre instituțiile publice de spectacol și „independenți" ar trebui să fie benefică ambelor părți, dar și publicului spectator. Cum stau lucrurile în realitate?

În realitate, asistăm la o deconstruire a instituţiilor publice de cultură şi o instituţionalizare a ong-urilor. Adaug că „artist independent" nu se regăsește în nicio lege. Termenul legal este de „liber profesionist".

Critica de teatru a avut un rol important în viața culturală din România înainte de 1989. Era un mecanism important de identificare a performanței, a eșecului, dar și a locului ocupat de actori și de regizori în lumea teatrului. În plus, prin aceste cronici, publicul avea o importantă cheie de lectură a unui spectacol, de receptare a lui. Unde a dispărut această lume și de ce?

Într-adevăr, acea lume a dispărut. Iremediabil. Ignoranța i-a luat locul. Perioada teatrală pe care o traversăm denotă o stare febrilă provenită din dizgraţie şi dintr-un deficit de demnitate. Traiectoria de după 1989 a teatrului românesc este tribală, inducând ideea dezvoltării teatrale prin darwinism și prin eugenie. Se încearcă psihozarea mediilor teatrale pe tema îmbătrânirii şi sclerozării. Tot felul de flăcăi tomnatici sau nebăgaţi în seamă, fete coapte folosesc prilejul să iasă în faţă pe tema „prospeţimii" și a noutății. Se ajunge la instituirea unor grile fără precedent: cotaţii în funcţie de vârste, teme, sex, locaţii „neconvenţionale", asemănări cu tendinţele occidentale (stabilite de relatări ale unora care au fost pe-acolo) când este ştiut că arta autentică nu e imitativă, ci are tendinţe personale, asta fiind condiţia ei de a a fi. Grilele atipice formatului teatral simulează un fel de dedogmatizare care în mod ridicol capătă accente de dogmă.

Observați în comunicarea mesajului scenic influenţe ale vieţii cultural-artistice actuale, modificări dictate de realitățile sociale, politice?

Viața teatrală din România este politizată excesiv. Peste războaiele politice se suprapune mai nou și războiul cultural mondial. E o situație dificilă.

Ce imagine v-ați făcut despre spațiul de la Centrul de Cultură „George Apostu" și despre facilitățile pentru realizarea unor proiecte teatrale?

Centrul de Cultură „George Apostu" este exemplar pentru ceea numim „model de bune practici în domeniul cultural". Structura mozaicată a activităților și acribia cu care este urmărită punerea în operă a proiectelor sunt remarcabile. Este evidentă amprenta pe care domnul Gherghe Geo Popa, director al instituției, o pune asupra conceptelor, într-un discurs al excelenței și profesionalismului altitudinar.

„Pinacle", Valentin Braniște și Eliza Noemi Judeu

https://biblioteca-digitala.ro

Întoarcerea utopiei la absurd

Daniel Ștefan Pocovnicu

Daniel Ștefan Pocovnicu

Am avut ocazia să asist la „concluziile" Laboratorului de Artă a Actorului derulat, între 14 și 18 iunie 2021, sub coordonarea lui Victor Ioan Frunză în Studioul de Cercetare, Inovare și Practică Teatrală ce supraviețuiește la Centrul de Cultură „George Apostu" din Bacău. Acestea au constat într-un compozit de recitaluri actoricești miniaturale bazate pe câteva micropiese din dramaturgia lui Dumitru Solomon.

Victor Ioan Frunză a utilizat câteva schițe dramatice remarcabile din ciclul *Identități – Măști contemporane* pentru a pune în evidență ceea ce numește *puterea secretă a cuvintelor*. Trimitere la *situația* din spatele lor, un fel de moștenire a lui Caragiale, care odinioară le teatraliza eliberându-le de încărcătura strict *literară* prin *mecanizare* simultană cu gestul repetitiv, marcă înregistrată a patronului dramaturgiei românești.

Deși anterior aduse pe scenă într-un spectacol-colaj din 2009 la teatrul „Maria Filotti" din Brăila, forța textului și surpriza entuziasmului oferit lor de tinerii actori justifică speranța reactualizării scenice a actualei „performanțe". Supralicitez (numai puțin) vârsta echipei actoricești angrenate în proiect bazându-mă pe incontestabila omogenitate a energiei interpretative oferite, încurajată de ucenicia uniform entuziastă la un maestru al scenei românești.

Actualitatea mesajului m-a încurajat să văd în acest „experiment de laborator" premisele unui ipotetic spectacol viitor de dăruit publicului larg. Opinie bazată pe convingerea necesității unui spectacol mai social, nicidecum însă blocat în irelevanța vulgarizărilor stradale, adesea mascând o altă dogmă a *corectitudinii* acum *estetice*. Mai degrabă un teatru de ripostă la mersul anapoda al spiritului vremii decât o manifestare scenică asumându-și stupid baia de mulțime.

Ca să explic asemenea opțiune, mă raportez la o experiență de spectator pe care am avut-o în urmă cu mai bine de douăzeci și cinci de ani. La 30 septembrie 1993, între patru mii de spectatori care, la Palatul Sporturilor din Paris, asistau la premiera spectacolului interactiv *Je m'appelais Marie Antoinette* regizat de Robert Hossein, votam la final pentru achitarea, pedeapsa cu închisoarea, exilul sau moartea reginei.

De atunci tot frământ ideea paralelismelor analogice dintre reprezentația teatrală și reprezentarea democratică. Aproximație nesimplificabilă, evitând adică, iarăși, primejdia vulgarizării, ce impune mai degrabă artistului o responsabilitate morală de enormă anvergură. Poate și de aceea se luptă atât de îndârjit neo-...-iacobinismul epocii noastre cu orice pretenție intelectuală și elitistă, preferând anonimizanta manifestare ineptă, dar populară, de amatorism feroce și tot mai obraznic, cât mai agresiv cu putință.

Ce adaugă dramaturgia lui Dumitru Solomon la absurdul magistral definit de opera lui Eugen Ionescu? Un avatar mecanicist mai vital, mai uman, rezultat dintr-o pregnantă aplecare asupra încărcării personajelor cu forța, aproape reflexă, a unui reviriment ideologic al subtextului. Dacă rinocerizarea trasa parabola sensului ideologic între legionarism și comunism, peștificarea din micropiesa *Apa* asigură spectatorului imaginea confruntării cu ipostaza cea mai capitalistă a marxismului, paradoxal accentuat de utopia corporatismului salvator. Semn că euforia ideologică e drogul persistent în care se amețește tot mai slaba rezistență la impactul cu realitatea.

Sugestiv pentru asemenea încercare e un episod relatat de Eugen Ionescu într-o notație personală. Aflat împreună cu soția într-o vizită simandicoasă, dramaturgul de la Academia Franceză se regăsea, pe parcursul discuțiilor purtate în anturajul oarecum nefamiliar, în postura de unic apărător al viziunii politice *de dreapta*. Pe drumul de întoarcere acasă, Rodica Ionescu îi atrăgea atenția asupra unui amănunt surprinzător, dar important: persoanele cu care intrase în dispută erau fără excepție mari magnați ai economiei franceze.

Schițele dramatice ale lui Dumitru Solomon rezultate din experiența comunismului înfloritor sunt perfect consonante cu spiritul epocii actuale, în care *dreptul la țâfnă* al individului inconsistent dar vocal modelează o atmosferă social-politică greu respirabilă. Dominată toxic de tribalismul extrem zgomotos al amăgitului frenetic pus în dependență cu drept de vot și stimă de sine.

Greu suportabilă e evidența revelată astfel: că ultimii treizeci de ani au asigurat un parcurs uniform pe traseul unei nedorite consecvențe. *Omul nou* al fostei orânduiri s-a rafinat diabolic în *noul om nou*, eliberat de inhibițiile tradiției, educației sau culturii, redus de sălbăticia abia mascată a unui capitalism periferic la un materialism pur și simplu, detașat de balastul ideologic al dialecticii.

Fenomenul e foarte vizibil în manifestările a ceea ce numesc, privind în jur, robomul vârstei tehnologice. *Robomul* e un construct mental ce încearcă a media între om și robot. El surprinde tendința accentuată a umanului de a-și automatiza propria „funcționare", în interesul unui confort psihologic al eficienței, ce deseori camuflează o patimă a controlului. Dezumanizantă de altfel. Dublată de aspirația discretă a umanizării robotului printr-un soi de algoritm compensatoriu. Altfel spus, închipuim o civilizație tot mai favorabilă eliberării noastre de propria umanitate, pe care ne-am dori s-o pasăm în sarcina unei viitoare tot mai prezente mașinării. Robotul ceva mai uman decât omul. Semnul unei grăbite acceptări a unui fel de eșec al propriei umanități, bine camuflat de propaganda unei euforii ideologico-mercantile.

Un exemplu cât se poate de concret și actual: odată cu educația tot mai precară, informală și insignifiantă în lume, e considerată tot mai serios varianta înlocuirii omului cu robotul în pozițiile ce impun relație și comunicare interumană. Varianta pare mai comodă. Dar poate fi sinucigașă. Totuși, beneficiază de credit major în peisajul propagandistic-publicitar al actualității, euforizată de progresul tehnologic până la punctul în care se împacă rapid resemnat cu imposibilitatea ameliorării psihologice și morale a omului însuși.

Oricum, nu e artă mai potrivită decât teatrul spre a scoate la iveală

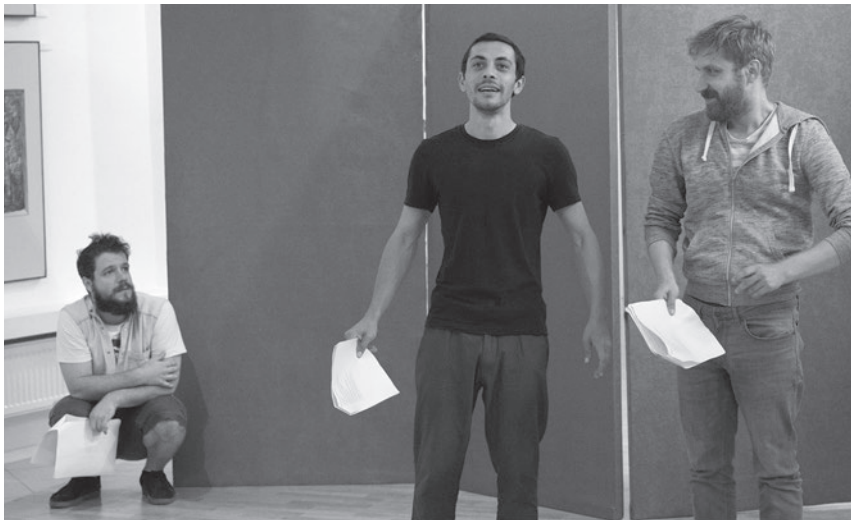
https://biblioteca-digitala.ro

robotul din om, iar, mai nou, să pună în lumină însuși *robomul*. *Rutine* și *subrutine* activate cu discipline hibride gen *psihocibernetica* lucrează la un individ obsedat de eficiența renunțării la viu, la spontan, în timp ce defilează (mai mult cu privirea) prin vaste spații de propagandă ce sufocă liberul arbitru în foșnet de ambalaj publicitar.

Am văzut limpede asta în piesa *Orient Expres*, derulată la casa de bilete a unei gări. Acolo, casiera, jucată de talentata actriță Minodora Broscoi, surprinde magistral fenomenul instaurării fulgerătoare, în termen de câteva clipe, a dictaturii acerbe a omului mărunt, bine situat în poziția unei discreționare puterii simbolice. Îl întâlnim în fiecare zi în hipermarket, farmacie, librărie, pretutindeni, e cerberul simpluț de la intrarea băncii sau interlocutorul din discuțiile, ce cu adevărat frizează absurdul, cu roboțelul uman deja programat și resetat din call-center. De parcă ar trebui să înțelegem că tocmai realitatea aceasta de fiecare zi e spațiul de studiu și analiză imediată la dispoziția oricărui artist.

Se asigură astfel contextul în care ultima utopie de asalt impune dictatura mesajului absurd ce ține loc, prin repetiție neobosită, de orice tentativă a reinstaurării logicii. Actorul Bogdan Matei a pătruns cu mijloace adecvate supunerea aceasta aproape animalică a omului încolțit de forța absurdului cuibărit rece ca oțelul în robom. Poate un pic prea ușor, prea rapid, fără umbră de reparație morală, de consolare, pentru orgoliul atât de omenesc al unui spectator implicat.

E un ritm greu de obținut și indus senzației spectatorului, oarecum amintind indicația scenică pe care Eugen Ionescu o trasa personajului elevei din *Lecția*: *„Pare o tânără politicoasă, bine educată, dar și foarte veselă, dinamică; pe buze îi flutură un surâs. De-a lungul piesei, ritmul mișcărilor ei se va încetini progresiv; va trebui să se controleze mereu, să-și dozeze gesturile: din veselă și surâzătoare, va deveni tot mai tristă și ursuză, siguranța de sine i se va transforma în oboseală și somnolență, iar către final chipul ei va exprima o veritabilă depresiune nervoasă; până și vorbirea îi va fi afectată, i se va îngroșa limba, cuvintele i se vor învălmăși în memorie și se vor lăsa pronunțate cu greu, până la a-i da un aer de paralizie, aproape de afazie. Foarte voluntară la început, dacă nu cumva chiar agresivă, eleva devine tot mai pasivă, ajungând spre final ca un obiect inert, lipsit de vlagă, în mâinile profesorului, astfel încât, atunci când acesta va săvârși gestul suprem, fata nici nu va mai reacționa: stoarsă de sensibilitate, ea va fi lipsită de reflexe. Numai ochii vor exprima, pe chipul încremenit, o mirare și o spaimă de nedescris. Toată această trecere de la un comportament la contrariul său se va face, bineînțeles,*



„Apa", cu Vlad Nicolici, Tudor Hurmuz și Ștefan Huluba

lent, pe nesimțite." (*Lecția* în *Victimele datoriei. Teatru I,* Univers, București, 1994, p. 29-30)

Iar dragostea ce răsare ca o ultimă tentativă de spargere a fortăreței mecanice e poate cel mai optimist deznodământ ce se putea încerca înspre rezolvarea poveștii. Sau doar soluția lui Dumitru Solomon la această nouă comedie a supunerii omului în fața mecanismului. Fără a pierde din vedere tensiunea sexuală ce însoțește curmarea de-a dreptul orgasmică a vieții elevei din piesa citată a lui Ionescu.

Nanotirania astfel instalată cu iuțeală incredibilă, amuzant de dureroasă, mi-a amintit cum, în 1989, cultul personalității lui Ceaușescu s-a sfărâmat, precum oglinda *Crăiesei zăpezii* din povestea lui Andersen, în milioane de cioburi, pătrunse în inimile tuturor. Fiindcă așa cum pe Hitler l-a purtat pe umeri un întreg popor, la fel ne-am cauționat și noi propriul tiran, poate cu alibiul atâtor realizări realmente *înfăptuite*. După care, imaginile din televiziunea ce schimba din mers macazul dezvăluie deja nenumărate fețe avide de noua expunere mediatică. Acea lăcomie a instalării în mentalul colectiv prin simplă prezență alături de cei câțiva aleși *din principiu*.

Mișcările populare ale vremii noastre mizează pe această energie a lui AnoNimeni care strigă din toate puterile în stradă, acolo unde vrea să hotărască subit și simplu destinul unui popor, chemându-și alături și marionete sforăitoare, deși vide, ale minimei relevanțe politice. O putere ilegitimă se dă jos în stradă, deși 1989 ne-a demonstrat ce rapid se transformă totul în experiment de psihologie socială, cu victime, călăi și câștigători stabiliți și cunoscuți (de cine trebuie) dinainte. Construcția ulterioară a dezbaterii de idei nu are mari șanse odată prizonieră a caldarâmului. Ca într-un 10 august, când lovitura de stat se machia cu voința unui popor cam restrâns, cât o coloană a cincea poate constrânsă, poate șantajată, poate plătită.

Citite din perspectiva unei asemenea manifestări teatrale a *robomului*, cele patru micropiese ale lui Dumitru Solomon seamănă cu niște veritabile linii de instrucțiuni înghițite precum hapurile de un om invitat să se dezbrace iute de propria umanitate. În definitiv, unde ne întoarcem, întâlnim tot felul de profesioniști care nu mai mișcă un deget în absența unor protocoale precise. Medici deconspirați ca măcelari cu studii superioare, bancheri drept cămătari cu guler mai alb, șmenari cu pretenții de dezvoltatori imobiliari visând să devină cei mai puternici oameni din lume. Că de, după cum s-a văzut, se poate. Aceasta e consecința firească a direcției în care acționează legea celui mai mic numitor comun. Reducția e varianta găsită pentru salvarea comunicării: cu cât gândim și vorbim mai simplu, mai prost, dacă se poate chiar inept, cu atât mai multă lume ne înțelege, ne preferă, ne acceptă, ne admiră. Amuzându-se poate sardonic pe seama prostituției intelectuale a evului întreg.

De altfel, casiera din *Orient expres* utilizează magistral acea sonoritate nazală uzuală, de-a dreptul automatică, atât de suverană, în timp ce reacția omului din fața ghișeului e una spasmodică și până la urmă supusă acestei forțe mai presus de puterile lui. Fascinația robotului se face aproape seducție, sindromul Stockholm se instituie firesc. Iar destinația își pierde orice relevanță, orice orizont se șterge trimis în același exil cu însuși transcendentul.

Micropiesa *Apa* dă seamă de un alt clișeu obosit al culturii corporatiste, munca de echipă, o fantoșă disperată ce abia maschează alergia ridicată la rang de ură față de individualitate, creativitate, spirit critic și unicitate a ființei umane. Cum s-ar zice, vom deveni robomi, apoi roboți, fiindcă e mai comod și mai sigur, nu de altceva.

Mecanismul peștificării, al transformării în peștele de sticlă de pe televizor, conține și el o doză de luptă, chiar mai pronunțată, mai tensionată decât în *Orient expres*. Intervalul de statistică comportamentală cuprins

https://biblioteca-digitala.ro

„Pinacle", cu Florina Găzdaru, Bogdan Buzdugan, Valentin Braniște și Eliza Noemi Judeu

între fanatismul personajului lui Ștefan Andrei Huluba, ezitarea conformistă propusă de Tudor-Iustin Hurmuz și rezistența oferită de Vlad Nicolici convinge și întreține starea de alertă a așteptării deznodământului.

Pinacle, pe de altă parte, prezintă plasa jocului în care omul peștificat se prinde de unul singur. Jucătorii aceștia de cărți par niște părinți congenitali de gameri fanatici, scufundați în pasiunea frenetică pentru a doua viață, *second life,* ultim sens existențial. Ei experimentează pentru noi o golire de emoții, coagulate în clișeul personal al fiecărui jucător, aneantizând duhul cu miza „eroismului" de *pocker face,* chip imobil, golit de consistența-i luminoasă, ca al unui robot.

Iar reacția violentă împotriva trișorului se rezumă, în definitiv, la o criză de sevraj colectiv a unor dependenți, rapid rezolvată odată cu reinstalarea într-un nou joc, la fel de mecanic și de fără rost. Nu e umbră de dilemă morală, de întrebare sau bine meritată suspiciune izvorâtă din antecendent.

Exact ca senzația momentului că pușcăria poate fi trecută la loc de cinste în cv-ul oricărei persoane (fie și publice), mărturie a faptului că deține o mai vastă *experiență de viață* și e mai dispus să-i *tolereze* pe cei care au greșit. Doar o amplă industrie cinematografică umanizează ticălosul, borfașul, spărgătorul, escorta (femeie cu vastă experiență la sud de buric), dar și ucigașul, admirat special pentru precizia (de-a dreptul electronică, cibernetică, robotică) variantei de profesionist bine plătit. De ce ne-am mira atunci că un reprezentant al tagmei invocă faptul că n-a omorât pe nimeni aici, în țară, ci doar *afară*? Așa că rămâne să se simtă îndreptățit a ne oferi gratuit (cel puțin pentru început) lecții de democrație, pe care a înțeles-o mai rapid decât noi ca logică a marginalității suverane.

Pinacle demonstrează cel mai bine cum o anume maturitate actoricească contribuie substanțial la armonizarea ansamblului interpretativ. Actorul cu mai multă experiență (deși tânăr, după cum am stabilit) pune în emfază mesajul descoperind din propria personalitate doar atât cât să lase loc și manifestării colegilor de scândură. Astfel încât micropiesa aceasta asigură impresia celui mai bine uns mecanism scenic, alcătuit din următoarele angrenaje vii, spumoase: Florina Găzdaru, Eliza-Noemi Judeu, Bogdan Buzdugan și Valentin Braniște. Schimbul de replici curge, fluiditatea ajută impresiei de mecanicism vidat de uman. Pe când restul realizărilor actoricești se focalizează mai alert pe sublinierea personalităților protagoniștilor, în mod evident mai dornici de afirmare.

Vânzări-Cumpărări surprinde cu limpezime aceeași instalare a omului în scenariul mecanic, după vechiul dicton capitalist: *pierzi, câștigi, negustor te numești.* Absurdul vânzărilor și cumpărărilor fără nicio noimă trădează aceeași lipsă de sens, semnificație și transcendent pe care se sprijină acest scenariu robotizant. Logica nu are ce căuta aici, doar euforia actului automat executat cu peste măsură de multă acuratețe.

Frenezia actului rupt de sens e tradusă de protagoniști într-o bucurie a unui joc aproape copilăresc ce place publicului. Mai înclinată să imprime conotație ritualică și un fel de autoritate simbolică fiecărui gest, Ecaterina Elena Lupu își înscrie rolul la limita unei pretenții prețioase ce dă accent și individualitate. La celălalt pol, Bianca Elena Babașa și Alexandru Gușă abordează rolurile cu mai multă înclinație ludică, ca niște veritabili shopaholici inveterați, ce se completează convingător în derapajul infantil. Inversarea ulterioară a posturilor poate că ar mai avea nevoie de o rafinare a conlucrării actoricești, pe care timpul și experiența o pot asigura.

În ansamblu privind, am avut parte de o experiență pe care o pot califica *tulburătoare*. Este evident că întreg colectivul actoricesc a beneficiat de o experiență a transfigurării cel puțin din punct de vedere profesional. Au primit și au dăruit cu entuziasmul izvorât din bucuria diafanului câștig, de care s-au bucurat cu o sinceritate organică.

Laboratorul acesta de artă a actorului e o probă a modului în care autoritatea reală răspunde, măcar parțial, nevoii noastre primare de transcendent. Dacă mai aspirăm la valori și modele, o facem amintindu-ne, cât de vag, sentimentul edificator al admirației care ne împlinește și ne eliberează din rolul de slabi imitatori ai rutinei fără de sens. În timp ce mediocritatea ne asaltează cu obrăznicia ușor metalică, deja hodorogită, a unei hoarde de cyborgi, omul de valoare ne coagulează în proximitatea sa încăpătoare invitându-ne să redescoperim preaplinul propriei umanități.

Mai departe însă, dintr-o perspectivă oarecum metaistorică, spectacolul acesta *intim* mi-a declanșat și o concluzie amară: teatrul poate să arate cu degetul ratarea unei justiții istorice ce se răzbună începând de acum până mai târziu! Sugerează fără s-o fi vrut (?) că epocile de restaurație ne pândesc la fiecare cotitură de vremuri?! Dramaturgia lui Dumitru Solomon subliniază eșecul acesta, precum *Rinocerii* lui Eugen Ionescu se răfuiau altădată și cu un comunism prin nimic mai breaz decât nazismul inspirator. Sau poate nu e vorba decât de încercările definitorii ale naturii umane, silită de propriul parcurs existențial să-și tot salveze cumva neîncetat esența?!

„Vânzări-Cumpărări", cu Ecaterina Lupu, Alexandru Gușă și Bianca Babașa

https://biblioteca-digitala.ro

Marcel Proust în conștiința literară românească

150 de ani de la naștere

Constantin Coroiu

Constantin Coroiu

Criticul și istoricul literar *Liviu Leonte* (1929-2018), eminent analist al prozei românești, autor al ediției critice Negruzzi și al celei mai bune monografii a creatorului nuvelei „Alexandru Lăpușneanul", o capodoperă realist-magică, a convertit într-o carte teza sa de doctorat având ca temă receptarea operei lui *Marcel Proust* în România susținută la Universitatea din Toulouse, unde a funcționat ca profesor câțiva ani (era al doilea doctorat al autorului, după cel obținut la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza"). Apărut în limba franceză la Institutul European din Iași, volumul, intitulat „În căutarea romanului modern: receptarea operei lui Marcel Proust în România", care se adresează în primul rând cititorului francez (sau francofon), conturează o cuprinzătoare imagine privind procesul pătrunderii operei marelui scriitor în spațiul nostru cultural și influența ei asupra evoluției romanului românesc, începând cu anii '20 ai secolului trecut până în contemporaneitate. Valorificând o impresionantă bibliografie, Liviu Leonte a realizat o sinteză în care faptele sunt urmărite și analizate diacronic în contextul epocilor social-politice ce s-au succedat și în raport de curentele de gândire, de ideile filosofice și estetice care au marcat arta și literatura secolului XX în plan național și european. Lectorul străin, dar și cel român pot lua astfel cunoștință nu doar de modul cum a fost receptat Proust în cel mai estic spațiu latin, nu numai de dezbaterile pe care opera sa le-a provocat aici, dar și de deschiderea și forța unei culturi relativ tinere ce a reușit, într-un timp record, să se sincronizeze cu spiritul, experiențele și valorile europene.

Despre Proust s-a scris prima dată la noi în marea revistă de la Iași, *Viața Românească*, percepută îndeobște ca tradiționalistă, ceea ce e cu atât mai remarcabil. *Mihai Ralea* este cel care, aflat în anii '20 în capitala Franței, unde își pregătea teza de doctorat, se referă, mai întâi într-un articol de bilanț, iar apoi în faimoasele „Scrisori din Paris" trimise revistei, la romanul „În căutarea timpului pierdut", chiar dacă îl considera „plicticos". Oricum, constată Liviu Leonte, „între 1920 și 1930 s-au scris despre Proust în Viața Românească mai multe articole și eseuri decât despre oricare alt autor român, cu excepția «poetului național» Mihai Eminescu". În paginile revistei conduse practic de G. Ibrăileanu (timp de 27 de ani) au fost publicate și alte comentarii ale unor critici și eseiști cu nume sonore. Cu temperamentul său de debateur, Ibrăileanu însuși a formulat idei incitante, iar în eseul, devenit clasic, „Creație și analiză", a observat printre primii comentatori și analiști ai scriitorului francez, dacă nu cumva cel dintâi, că Proust „este aproape întotdeauna analist și foarte rar moralist", că el creează realități ale sufletului personajelor, nefiind nici liric, nici subiectiv, că, în fine, asemenea unui anatomist, face disecție pe propriul său corp: „Deci Proust a creat realități noi. Până în prezent s-au creat oameni geloși ori s-a analizat gelozia și celelalte sentimente. Proust *a creat* Gelozia, Iubirea și atâtea alte stări sufletești", conchide marele critic.

Dacă Mihai Ralea a optat mai mult în lectura capodoperei lui Proust pentru perspectiva filosofică (Bergson, înainte de toate), iar Ibrăileanu s-a situat în cea a teoriei literare, rafinatul *Paul Zarifopol,* în eseul „Despre metoda și stilul lui Proust", publicat în același număr al *Vieții Românești,* în care apărea și textul lui Ibrăileanu, vine cu orientarea estetică și „cu puncte de vedere diferite despre artă și literatură" față de cele ale mentorului și ideologului revistei. Fapt e, subliniază Liviu Leonte, că „În România, în Franța ca, probabil, peste tot, noutatea lui Proust a stimulat imaginația comparatistă a criticilor, care au încercat să-l situeze în cadrele deja cunoscute ale istoriografiei literare. Au fost invocați adeseori scriitorii ruși citiți în România (mai ales prin filieră franceză), numele cel mai citat fiind al lui Dostoievski. Paul Zarifopol nu face excepție în eseul «Tolstoi și Proust», în care, în stilul său alert și ironic, decretează că rușii au pus capăt monopolului francez al analizei psihologice". Paul Zarifopol mai constată că „rușii au determinat o schimbare esențială în psihologia operei literare", romanul dostoievskian „Crimă și pedeapsă" anunțând, de fapt, metoda din „În căutarea timpului pierdut".

Un nou impuls dat criticii și eseisticii referitoare la Proust din deceniul al treilea al secolului trecut l-a constituit apariția în românește a primului volum din „La Recherche....".

https://biblioteca-digitala.ro

Scriu, formulând observaţii şi judecăţi profunde sau cel puţin interesante, *B. Fundoianu*, înainte de a pleca din România, mai puţin cunoscuţii *Cora Irineu, Eugeniu Botez, C. Nestor, Ion Orleanu,* dar şi un personaj fabulos al scenei literare şi politice româneşti a epocii: *Constantin Stere* care „are raţiuni speciale pentru a fi sensibil la arta lui Proust: romanul său („În preajma revoluţiei" – *n. mea*) este în mare măsură autobiografic, memorialistul lăsând adeseori locul creatorului de ficţiuni". Stere se arată însă surprins de faptul că naraţiunea lui Proust se numeşte *roman*, întrucât este lipsită de intrigă şi de acţiune, reperul la care trimite şi el fiind Tolstoi. Apoi, în opinia sa, scriitorul francez ar reuşi un tur de forţă „torturându-şi şi plictisindu-şi cititorul", dar că „acesta nu este un defect, ci «o metodă originală de sugestie artistică». Nu s-ar putea imagina o pledoarie *pro domo sua* mai evidentă prin intermediul lui Proust", apreciază Liviu Leonte.

Capitolul „Scriitorul, subiect de polemici" din studiul criticului şi istoricului literar ieşean marchează o nouă etapă a receptării operei proustiene, chiar dacă aceasta nu era încă tradusă decât parţial la noi. De altfel, pe măsura trecerii vremii, Proust a rămas şi rămâne un romancier gustat, comentat îndeosebi de iniţiaţi. De la „Viaţa Românească" la cenaclul lui Lovinescu – „Sburătorul", saltul „calitativ" privind interpretarea operei lui Proust este unul important. Dintre cei apropiaţi cercului de la „Sburătorul", *Felix Aderca* se remarcă printr-o întoarcere de 180 de grade: după ce îi elogiase pe Ralea, Zarifopol şi Ibrăileanu pentru demersul lor, în 1932, polemizând cu cei de la *Viaţa Românească*, critică tot ceea ce elogiase cu câţiva ani în urmă. Mihail Sebastian, scriitor care alături de *Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade* sau *M. Blecher* este adeptul – şi practicianul – autenticităţii în literatură, avansează observaţii şi disocieri consonante, în bună măsură, cu comentariile ce apăreau în Franţa şi în dezacord cu Felix Aderca. Tânărul prozator şi dramaturg vede în acesta nu un constructor de roman, ci un creator de personaje, precum şi un „mare consumator de mistere", ignorând însă ceea ce scrisese Ibrăileanu, inclusiv în „Creaţie şi analiză". Percepţia sa e tipică pentru cineva care este creator el însuşi. Sebastian descoperă în romanul lui Proust „o halucinantă urmărire a adevărului, o nostalgie profundă şi lucidă a unei relaţii sigure – o dorinţă de cunoaştere şi verificare, de revelare şi precizie", ce caracterizează şi personajele sale.

În perioada interbelică, dezbaterea şi, le-aş numi, exerciţiile comparatistice privindu-l pe Proust implică, cu o oarecare regularitate sau numai ocazional, şi alţi critici, eseişti, scriitori, filosofi români, între care *Ioan D. Gherea*, colaborator al *Vieţii Româneşti, Cezar Petrescu,* poetul *Dan Botta, Eugen Ionescu, Mircea Eliade* cu „Romanul oceanografic", *Anton Holban*.

Cea mai cunoscută dispută pe tema proustianismului se produce însă atunci când intervine *G. Călinescu*. „Divinul" intră în scenă provocat mai întâi de binecunoscutul articol al lui Camil Petrescu intitulat „De ce nu avem roman", titlu care amintea de o intervenţie a lui Ralea. În contextul în care se vorbea tot mai mult despre snobismul lui Proust, Camil contestă capacitatea unui om rudimentar, de la ţară, de a deveni erou de roman, ignorând faptul că două opere fundamentale ale prozei româneşti *Ion* şi *Răscoala* sunt de inspiraţie rurală. Memorabilă este replica lui Călinescu. El concludea, spunând că se poate afirma „fără ezitare că între un simplu ţăran şi dl Camil Petrescu nu există nici o diferenţă de complexitate; este doar una de fineţe. Dar fineţea nu formează obiectul romanului. Ţăranul şi Kant îşi pun exact aceleaşi probleme, cu diferenţa că ultimul le rezolvă cu o altă tehnică". Nemaiintrând în detalii, ne mărginim să reţinem doar o frază a lui Liviu Leonte: „Articolul lui G. Călinescu deschide o perioadă fastă a literaturii române când operele literare se situează la un nivel european prin problematică şi valoarea contribuţiilor".

Într-adevăr, am putea spune că, de acum înainte, literatura română cată parcă a se ridica la înălţimea geniului critic al lui G. Călinescu.

Referindu-se într-unul dintre capitole la perioada interbelică, Liviu Leonte precizează pentru cititorul francez că romanul românesc îşi are modelul mai ales în Balzac, susţinut şi legitimat, de altfel, şi de critica de la noi, mai mult sau mai puţin tradiţionalistă.

Criticul și istoricul literar reamintește că *Nicolae Iorg*a, ca unul ce pune accentul pe tradiţie, este primul care a relevat valoarea literaturii române medievale, iar G. Călinescu a venit apoi şi a impus criteriul estetic în judecata literară şi artistică. Cele două tendinţe se confruntă ferm şi rareori coexistă benefic. Mai mult, o parte a celor ce reprezintă prima direcţie alunecă, la finele anilor '30 şi începutul deceniului cinci, pe linia ideologiei de extremă dreaptă. În anii '50 („obsedantul deceniu") ambele tendinţe intră în umbră, împinse de o altă ideologie, a internaţionalismului proletar, care condamnă deopotrivă tradiţia – ca fiind, cu mici excepţii, burgheză, reacţionară, nocivă – şi influenţa „Occidentului decadent", etichetat, şi acesta, cum altfel?!, reacţionar. Se proclamă şi se încearcă punerea în practică a proiectului unei aşa numite culturi noi, în termeni absoluţi, ca expresie pură a ideologiei proletariatului revoluţionar. Este vorba de epoca binecunoscută, marcată de *proletkultismul* sterilizant, de import, ce avea să fie urmată, mai târziu, când s-a revenit la cultul tradiţiei autohtone, de protocronism, un curent ce-şi avea originea într-un studiu al unuia dintre cei mai luminaţi cărturari români ai epocii postbelice: *Edgar Papu*, ale cărui idei şi analize comparatiste au ajuns să fie, însă,

Marcel Proust

https://biblioteca-digitala.ro

deformate până la caricatural de unii scriitori şi publicişti.

În orice discuţie pe tema influenţei operei lui Proust asupra romanului românesc interbelic nu se poate să nu fie sesizată apartenenţa criticilor la una dintre cele două tendinţe amintite, încât: „Dacă există comentatori, puţin numeroşi, reticenţi până la a nega această influenţă, alţii sunt înclinaţi să vadă proustianism pretutindeni unde întâlnim amintiri, o redare a iubirii, a geloziei, a viciului, o meditaţie despre timp. Tendinţa de *a stoarce pietrele*, după formula lui G. Călinescu, ne poate duce la asemenea concluzii. Lucru ciudat, acelaşi Călinescu, care a negat vehement prezenţa lui Proust în proza românească, nu ezită, în capitolul «Romancierii» – din a sa *Istorie a literaturii române*..., – să se refere şi la *proustieni*. O lectură atentă ne conduce la concluzia că nu se poate decela o influenţă a scriitorului francez, decât la un număr restrâns de romancieri. Trebuie să ai o imaginaţie bogată pentru a afirma că Mihail Sebastian sau Felix Aderca, care s-au pronunţat cu privire la Proust, sunt înrudiţi în arta lor literară cu autorul romanului *În căutarea timpului pierdut*. Situaţia este diferită, însă, în cazul unor scriitori importanţi ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban. Modul în care ei îl prezintă pe Proust comportă trimiteri la ansamblul creaţiei lor, pentru a explica mai bine aspectele legate de raporturile cu opera scriitorului francez şi pentru a elimina anumite poncife instalate cu obstinaţie în exegeză."

Era necesar, în consecinţă, ca autorul să consacre câte un microeseu monografic celor trei prozatori. Ceea ce şi face.

Mai întâi, lui *Camil Petrescu* care, de pildă, în viziunea a doi critici importanţi din generaţii diferite – *Tudor Vianu* şi *Ovid S. Crohmălniceanu* – este „primul prozator român care a adoptat *metoda lui Proust*, metodă ce reprezintă o tehnică literară, fără implicaţii filosofice obligatorii". Un alt critic important, *Alexandru George*, vede în autorul „Nopţii de dragoste" – „un fidel al principiului proustian al unităţii de viziune".

Apoi, *Hortensia Papadat-Bengescu.* Ca şi în cazul lui Camil, Liviu Leonte trece în revistă romanele acesteia, informându-l pe lectorul francez asupra conţinutului şi formulei fiecăruia dintre ele, reproducând, totodată, atât mărturiile prozatoarei privind tehnica şi concepţia sa despre roman, dar mai ales concluziile unor critici de prim plan ca *E. Lovinescu, Tudor Vianu*, („Arta prozatorilor români"), *Şerban Cioculescu, Constantin Ciopraga* ori *Nicolae Manolescu*, uneori extrem de diferite, chiar antinomice. Este cazul romanului „Logodnicul" (1935), a cărui primire a fost una surprinzătoare în comparaţie cu cea de care s-a bucurat romanciera la apariţia celorlalte cărţi ale sale. Acestea avuseseră parte de opinii critice „mai mult sau mai puţin convergente", pe când „Logodnicul" a reprezentat pentru unii „o lovitură de maestru", iar pentru alţii un eşec, Călinescu, de exemplu, considerându-l „magistral", iar Şerban Cioculescu „o capodoperă de plictiseală".

O descriere a operei lui Anton Holban şi a exegezei acesteia este, de asemenea, menită să argumenteze ce şi cât a însemnat proustianismul pentru romanul românesc modern. Liviu Leonte remarcă mai ales contribuţia critică novatoare a lui *Alexandru Călinescu*, care, în eseul „Anton Holban – complexul lucidităţii", plecând de la „Testamentul literar" al autorului celor patru romane publicate într-un răstimp de opt ani, scurşi de la debut până la moartea prematură a scriitorului (1902-1937), face o netă distincţie între narator şi eroul său. Acesta visează mereu, ca şi naratorul din „La Recherche..." la libertate, independenţă, dar în realitate el e din ce în ce mai legat de amanta sa; el ar putea gândi despre sine ceea ce gândeşte naratorul proustian: „când nu e gelos se plictiseşte, când e gelos suferă".

După o „absenţă aproape totală a studiilor proustiene, în perioada războiului şi a deceniului şase", urmează deceniul şapte, un timp al unei reale deschideri, când realismul socialist este abandonat, iar în acest context apar şi articole şi studii despre Marcel Proust, precum cele semnate de *Nicolae Balotă, Elena Vianu, Mariana Şora, Vladimir Streinu,* iar din generaţia atunci tânără, *Nicolae Manolescu, Liviu Petrescu, Mihai Zamfir.* Alţii „se specializează în studii proustiene, cel mai adesea în perspectiva comparatismului: *Irina Mavrodin, Irina Eliade, Cornelia Ştefănescu, Traian Liviu-Birăescu*", Un rol deosebit îl au *Dan Grigorescu, Cornelia Comorovski* şi, deja pomenitul, Ovid S. Crohmălniceanu care, în 1968, motivează, cu o prefaţă, reeditarea volumului întâi din „În căutarea timpului pierdut", în traducerea lui *Radu Cioculescu.* Liviu Leonte evocă apoi momentul 1971, când Centenarul Proust a coincis cu tezele de tristă faimă din luna iulie a acelui an, prin care Ceauşescu proclama, de fapt, o minirevoluţie culturală. Totuşi, opera lui Proust a continuat să constituie „obiectul studiilor specializate" în epoca postbelică, mai exact în ultimele decenii ale secolului trecut. Criticii şi eseiştii care o supun analizei formulează judecăţi şi propun puncte de vedere noi, cum ar fi zis Mihai Ralea, în texte ce ar putea figura în orice bibliografie privind exegeza operei proustiene, oricât de selectivă ar fi ea. Sunt nume de prim plan ale criticii şi eseisticii literare, de la *Ion Vartic* la *Nicu Steinhardt, Eugen Simion, Mihai Zamfir, Traian Liviu Birăescu* sau *Livius Ciocârlie*.

Aş reţine dintre atâtea demersuri de referinţă ale autorului acestui studiu, pentru a exemplifica, pe cel al lui *Ion Vartic*: „Luciditate şi himeră la Marcel Proust" - o paralelă între Don Quijote şi Swan. „Iubirile lui Swan înainte de întâlnirea cu Odette se remarcă printr-un caracter pasager şi spontan care dispare când el îşi imaginează femeia iubită coborâtă dintr-o frescă de Botticelli. Abia din acest moment iubirea lui seamănă cu cea a lui Don Quijote, până la apariţia geloziei". Observaţia profundă a lui Ion Vartic: „Dragostea la Don Quijote şi Swan este forma de cunoaştere absolută, modul de a contempla, dincolo de fenomen, esenţele. Tot astfel se explică şi voinţa lor constructivă, dorinţa de a face din femeia iubită centrul unui univers fictiv". Criticul clujean propune apoi o „lectură proustiană" a episodului din romanul lui Cervantes în care bătrânul hidalgo adoarme în grota de la Montesinos, cu sentimentul că somnul său aparţine unei alte dimensiuni a timpului, asemenea celei teoretizate de naratorul din *La Recherche*...

Dar poate că opera cea mai importantă, aş spune monumentală, în ceea ce priveşte receptarea lui Marcel Proust în spaţiul nostru cultural o constituie traducerea integrală a capodoperei celebrului scriitor francez în limba română. O datorăm poetei şi eseistei de mare finete intelectuală şi rafinament estetic *Irina Mavrodin* (1929-2012). Mă trece un fior când mă gândesc la o asemenea muncă de creaţie, căci de creaţie în sensul cel mai deplin al cuvântului este vorba, căreia Irina Mavrodin i-a dedicat 17 ani din viaţă.

https://biblioteca-digitala.ro

Brazilianul Átiko Vilas-Boas da Mota, un mare prieten al românilor

Simona-Grazia Dima

Dragoș Pătrașcu

Cărturarul brazilian Átiko Vilas-Boas da Mota (1928–2016), pionier al studiilor românești din Brazilia, unul dintre acei rari scriitori fideli, prin totala deschidere, unui topos străin, îmbrățișat cu fervoare în propria ființă, s-a născut în orașul Livramento al statului Bahia din această întinsă republică federativă a Americii de Sud. Specializat în literatură orală, etnolingvistică și folclor, a fost întreaga viață profesor la Universitatea Federală din Goiás, în cadrul catedrei de literatură orală, pe care a înființat-o. S-a bucurat de o înaltă apreciere, dovadă afilierea sa la prestigioase instituții și foruri naționale și internaționale, între care Academia de Litere din Brazilia. A predat limba portugheză la Fundația Brazilia-România din București (2000).

Rândurile de mai jos se doresc a fi un dublu omagiu: către scriitorul brazilian care a iubit dezinteresat România și către Micaela Ghițescu (1931-2019), traducătoarea lui, recent trecută la cele veșnice, după o amplă activitate în domeniul traducerilor și al publicisticii. Între cei doi cărturari circula, firesc, un fluid de caldă afinitate și empatie, după cum relatează Micaela Ghițescu în cuvântul-înainte, intitulat *Punți între două lumi,* la volumul de poeme al lui Átiko Vilas-Boas da Mota, în ediție bilingvă, România. *Poeme telurice / Românía – poemário telúrico* (traducere din portugheză de Micaela Ghițescu, București, Fundația Culturală Memoria, 2010). Acolo ea amintește „întâlnirea aproape magică", din anul 1999, cu „brazilianul cel mai român", pe scara de intrare în Ambasada Braziliei din București; moment declanșator al unor viitoare interacțiuni culturale de substanță. „Interesul, dragostea pe care le manifesta, de lungi decenii, pentru tot ce este românesc își găseau parcă ecoul în interesul și dragostea pe care tot de lungi decenii le dedicasem eu însămi spațiului luso-brazilian", apreciază distinsa redactor-șef (din anul 2003) a revistei *Memoria – revista gândirii arestate.*

Personalitatea complexă a poetului și a eruditului merită realmente să fie cunoscută pe larg de publicul românesc, fiindcă dovezile afecțiunii lui sunt numeroase și importante: după ce a tradus în portugheză *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută* (2004, respectiv 2007), prin care a reușit să redea – credibil, și chiar cu „un rezultat final uluitor" – umorul special al lui Caragiale, demontând clișeul că acesta este intraductibil, în 2010 a reușit să finalizeze și să publice un tom de 1.000 de pagini închinat conexiunilor româno-braziliene, *Brasil - Românía – pontes culturais* (*Brazilia - România – punți culturale*), adevărată enciclopedie a relațiilor româno-braziliene. Este cartea ce-i sintetizează statornica preocupare, autorul consemnând în ea „tot ce există și a existat în materie de românism în Brazilia și de brazilianism în România. Mai mult decât a făcut Átiko Vilas-Boas da Mota nu s-ar putea face", afirmă Micaela Ghițescu, adăugând, cu tristețe, că este un efort nerăsplătit oficial, în vreun fel, de statul român.

Spre a ne convinge de vastitatea, pitorescul și adâncimea observațiilor cuprinse în paginile ei, Micaela Ghițescu spicuiește câteva profiluri de români (din sutele existente în el grație osârdiei cercetătorului) care au dobândit o meritată notorietate în Brazilia: Aurora Fúlgida, o renumită actriță, sculptorul Gheorghe Leonida, creator al capului statuii lui Cristos Mântuitorul (*Cristo Redentor*) de pe muntele Corcovado din Rio de Janeiro, editorul Victor Allegria, Alexandrina Ulea (stinsă de timpuriu) ori Lucie Ressel Stroja, soțiile românce ale unui important om politic brazilian, cu ajutorul căruia și-au sprijinit cu generozitate conaționalii exilați în Brazilia de-a lungul anilor reci ai Cortinei de Fier.

Poemele dedicate României de Átiko Vilas-Boas da Mota confirmă

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

o incredibilă vocaţie a iubirii faţă de ţara noastră, ipostaziată drept loc de elecţie al misterului: „În intervalele din ţârâitul greierilor/ se înalţă tăcerea nopţii./ Totul devine ascuns şi foarte îndepărtat,/ în noaptea asta cu atâtea chemări şi ispite,/ ritual al unor dorinţe vane. Beznă.// Sufletul meu rămâne mult mai aproape/ de sine însuşi şi de hăurile-i secrete.../ deschid fereastra, gest de exorcist./ Simt impactul cu briza şi misterul" (*Revărsat de zori în Bucureşti*).

Culegerea de poeme *România. Poeme telurice / Romênia – poemário telúrico* reflectă o remarcabilă continuitate a inspiraţiei româneşti a autorului, primele sale poeme cu acest subiect datând din anul 1960, iar ultimele din 1998, anul apariţiei volumului original, în Brasília, capitala Republicii Federative a Braziliei. După cum era de aşteptat, poetului-savant pare să nu-i scape nimic din componentele definitorii ale culturii noastre. Cu precădere îl atrage vechimea civilizaţiei româneşti, pulsul său arhaic, încă detectabil. Recursul la memorie, la substratul istoric, reprezintă o modalitate de a reveni la sursele simţirii umane şi poetice. Îi aflăm, de aceea, în volum nu numai pe haiduci („Haiduci ai plaiurilor valahe,/ inimi de zahăr, colţi de leu./ Pozele lor zac în străfundul arhivelor,/ aşteptând judecata de mâine"), ci şi pe gânditorul neolitic (*Cultura Hamangia*). Avizat într-ale istoriei, Atico nu omite însă nici cotiturile dramatice mai recente, între care tragedia românilor basarabeni (*Refugiaţi de război*), birocraţia şi suferinţele sociale din anii '50 (*Pe vremea sovromurilor, București în vremuri de black-out și raționalizări*), calvarul bolnavilor psihici (*Ospiciu*, cu subtitlul *Vizitând Spitalul nr. 9 din București*) sau seismele revoluţiei: Timişoara, fitil de candelă, un simplu catren, scris pe un ton profetic: „Timișoara e frumoasă/ frumoasă de pică./ Ah! Dacă pereții ei/ ar fi doar de sticlă!".

Pe pământul nostru, menirea artei, preocupare estetică majoră a lui Ático Vilas-Boas da Mota, este definită prin capacitatea de a resuscita trăirea pură, primordială: „În şezătoarea asta de dor, de viaţă şi ritm,/ contradans al memoriei renăscute,/ sublimă artă de a reînvia vremuri apuse" (Coregrafie, poem în care dansuri precum *ciuleandra*, *hora* sau *sârba*, incluse în text cu numele lor original, unifică „satele frumoasei Românii patriarhale" cu imaginarul străvechi al unor „lumi plăsmuite"). Poemul Colind reface cadenţele şi sonoritatea colindelor româneşti (similitudinea fiind redată de traducătoare cu multă fineţe), în vreme ce o delicată *Doină a păsărilor* (dedicată lui Mihai Eminescu) aşază, şi la ea, în prim-plan, ca sursă a lirismului, melodicitatea. Poetul enumeră o serie de apariţii diafane pe cer, sumă de virtuozităţi sonore (din nou, ne încântă menţionarea numelor de păsări în românește, în textul poetului – *ciocârlia, vrabia, codobatura, fluierarul, cârstelul, turturica* etc. La un moment dat, autorul îndeamnă turturica să nu mai fie amărâtă, confirmându-şi, astfel, profunda cunoaștere a fazelor lirismului românesc), „în toată lumea asta hâdă", ca pentru a face, prin intermediul lor, o urare tuturor locuitorilor ţării: „Fie ca pacea să le vegheze somnul/ şi viaţa să le fie plină de lumină/ păsărilor ce populează văzduhurile româneşti/ şi fie ca toate să se poată odihni – vesele şi senine –/ pe întinsul spaţiu carpato-danubiano-pontic...". Demn de remarcat este faptul că ultima sintagmă nu constituie pentru poet un clişeu, ci se bucură de o învestitură emoţională plenitudinară, tot aşa cum limba română reprezintă un model de perenitate, de răbdare în faţa istoriei devastatoare, din care ea s-a ivit cu frumuseţea şi prestanţa unei veritabile opere de artă, „încântare pentru auz,/ pepită de aur fin/ ieşind la iveală din puhoaie!" – *Limba română*.

Și în poemul *Tindă românească* citim un elogiu însufleţit adus limbii noastre, inspirat de lecturi din proza lui Mihail Sadoveanu: „simt limba română și dulceața ei/ presărată în acest *pridvor*". În imaginaţie, „Moldova arhaică" se profilează parcă „cioplită în lemn, în piatră și

Simona-Grazia Dima

https://biblioteca-digitala.ro

iubire" – epifanie ce-l ajută pe autor să culeagă „aşchii de lumină, asfinţituri,/ vestigii de frunzişuri şi codri/ ca să-mi dăltuiesc versurile". În virginalul peisaj moldovenesc, el întrezăreşte neprihănirea propriei făpturi mitologizate, care se scaldă „întreagă, despuiată – printre miresme –/ fără poticniri, fără mustrări de cuget, fără frâne,/ fără spini, fără suspine, fără spaime", iar sufletul îi „umblă slobod/ înfăşurat în propria-i mantie/ şi fără să se uite înapoi, uimit,/ absorbit de dimineţile de acum". Duios şi melancolic este evocat Nicolae Labiş (în poemul intitulat *Labiş, atletul poemului*), cu drumul său brusc frânt: „Biet copil înfăşurat în giulgiu/ purtându-şi frigul în spate/ opaiţul de lut luminând,/ ziua de ieri consumată în uleiul cuvântului/ şi al faimei, în marea de sargase şi nelinişti", şi totuşi, pilduitor pentru generaţiile viitoare, „râvnind după iluminarea interioară".

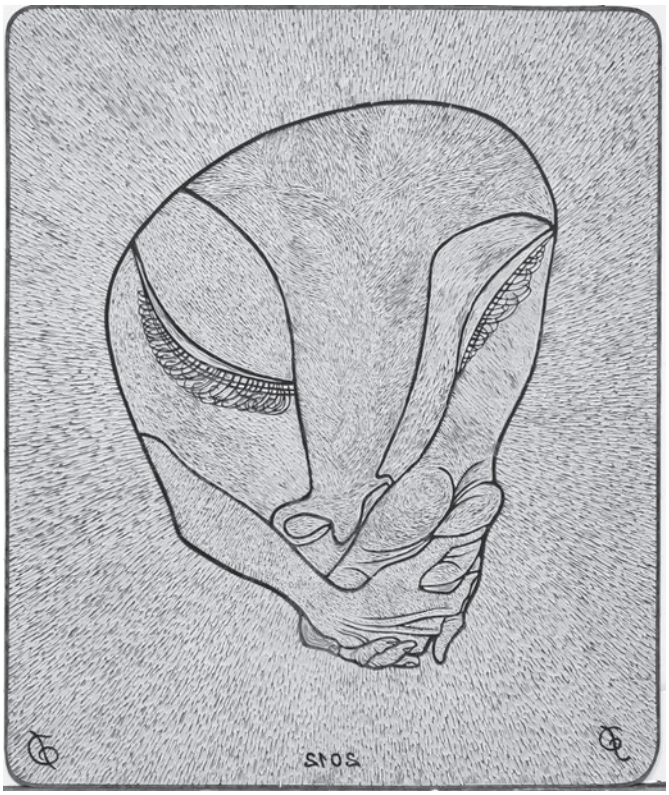
Şi dansurile populare tradiţionale sunt tratate cu o mare înţelegere, în cuprinsul poemului *Coregrafie*, unde regăsim, de asemenea în original, mângâietoare vocabule: *ciuleandra, sârba, perinița*, armoniosul „contradans al memoriei renăscute" generând o sublimă „plăcere existenţială", acea „beţie a gesturilor" care ştie evoca farmecul unor „vremuri apuse".

Afectivitatea prezidează întreg acest dens univers românesc, unde orice element deţine harul de a predispune la visare şi înţelepciune. Poetul descoperă meleaguri bogate în sensuri existenţiale, precum în poemul *Sinaia. A doua vizită*, loc unde, mărturisește, a trăit clipe revelatorii, vizitând Pelişorul, Foişorul, Peleşul: „În urcuşul de la Sinaia/ se dezvăluie învăţămintele lucrurilor,/ exerciţiu circular, în vraiştea timpului./ Totul aici e retrăit şi se înmulţeşte/ pe orizontul de oţet şi de miere". În chip identic, parcurile Cişmigiu şi Herăstrău, râul Dâmboviţa sunt integrate vieţii poetului brazilian, devenind instanţe ale unui parcurs iniţiatic.

Nota preponderent descriptivă a versurilor este modulată de o simţire intimă, personală, atunci când autorul transformă popasul său românesc în prilejul potrivit pentru a revela tâlcuri universale, între care se impune valoarea copilăriei ca vârstă-stare de spirit inefabilă („Am scuturat mărul/ şi roşeaţa de sus/ s-a preschimbat în lacrimi de sânge/ în iarba de aici, de pe jos...// Să fiu iar copil – vrăjitorie –/ să-mi şterg şi să uit sudoarea şi plânsul/ de pulpa mărului, netedă, între dinţi.// În iarbă se-nscriu toate vârstele/ şi-n râsetele trecătoare, la fel./ În oglinda apelor din Herăstrău/ şi în briza care scutură trunchiul mărului:/ viaţa îşi vede de drum pas cu pas, galeşă,/ prin verdele ce se coace încet (...) Ştiu să urmăresc toate roadele-ndepărtate/ purtate-n buzunarele copilăriei!" – *În parc*).

Cu expresivitate şi tandreţe, poemul *Clopotele din Bucureşti* recreează taina slujbei de duminică, atât de inspiratoare pentru poet: „Aşa că mă duc la *slujbă* [cuvânt original în text],/ liturghie frumoasă, duminicală./ Nu voi gusta din *coliva* dulce,/ dar voi bea din vinul amintirii." Poetul acordă liturghiei bucureştene darul de a-i fi alinat zbuciumul interior, de a-l fi îndreptat spre o cale a măsurii şi a reconcilierii cu sine, departe de intoleranţa unor categorii religioase, încât îi soarbe, de-a dreptul, muzica revigorantă: „Vreau să beau pe-ndelete/ silabele litaniilor". Chemarea sa, adresată adolescentului generic, porneşte din convingerea că omul îşi poate afla trainicul echilibru numai legând palierele existenţei, unind esenţa disjunctelor epoci temporale, vechimea cu actualitatea, laicul cu sacrul, banalul cu artisticul, printr-o nedezmințită încredere în Tradiţie: „Fugi, copile, aleargă degrabă,/ vezi să mai aduci în cutele timpului/ firul credinţei populare,/ lungul mesaj al lui Anton Pann, trubadur rătăcitor,/ cel care ştie de lucrurile lumeşti şi de-ale Domnului!" Memorabil, portretul făcut preotului îl asimilează pe acesta unei trăiri superioare, fermă în delicateţea ei şi misterioasă, asemenea vieţii, înnobilate de hieratismul văzduhului, a înaripatelor: „Rugăciunea nu începe niciodată/ până nu vine şi *popa*,/ certitudine a glasului păsării, cârmaci al ritualului./ El ştie pe de rost pasaje din psaltire,/ meandrele prin care se-ajunge la cer..." (*Clopotele din Bucureşti*).

Ne onorează, ca popor, pasiunea sinceră a unui cărturar dintr-un spaţiu atât de îndepărtat, cum este America de Sud, pentru valorile noastre. Pentru Ático Vilas-Boas da Mota, România nu este un loc oarecare, ci însuşi sinonimul prospeţimii, al perenităţii aducând spre noi arhetipurile intacte, opulenţa restaurată a *originilor,* cum ar spune Mircea Eliade.



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Să faci din durere un mic aranjament estetic

Niculina Oprea

Niculina Oprea

Eseist și prozator talentat, scriitorul craiovean Horia Dulvac ne-a surprins într-un mod cu totul aparte prin publicarea cărții sale de poezie intitulată *Nimeni nu-mi spunea* (Ed. *Diacritic*, Timișoara, 2020). Cele 45 de poeme scrise cu atenție și pricepere alcătuiesc un volum unitar în care Horia Dulvac își pune în valoare talentul aducând în fața cititorului un volum în care originalitatea poetului constă în explorarea, dar și exploatarea teritoriului lăuntric. Această carte m-a surprins în așa măsură încât am citit-o și recitit-o întru descoperirea resorturilor gândirii poetului vis-a-vis de rezultatul pe care îl avem sub priviri: textul poetic. Fiind obișnuit cu scriere de eseu, nu mă îndoiesc de faptul că în procesul de scriere a poemelor (poeme care se pot citi și ca unul singur) poetul s-a folosit de *gândirea critică*. Pe parcursul lecturii sunt evidente câteva din calitățile asociate gândirii critice; atenția, obișnuința de a cerceta, încrederea în sine, încrederea în rațiune și nu în cele din urmă curajul. La un moment dat, și poezia poate fi „o activitate care mănâncă/ timpul/ și pe voi cei agățați acolo în cer// bine fixați în biografie/ cu piroanele publice/ de păcatele curente ale zilei" (*păcatele curente ale zilei*). Ce poate fi mai frumos și mai util decât adevărul cunoscut de poet, adevăr rostit cu voce tare atunci când alții își ascund urechile de temeri presupuse ori închipuite, chiar dacă „(...)/ tinerii/ sunt neatenți cu prorocii/ care șed pe tronul lor din cărți/ fix în centrul/ cerului/ (...)" (*visam un bănuț/ iertare*).

Nimeni nu-mi spunea poate fi o carte-experiment, nu sunt foarte sigură că Horia Dulvac nu a gândit la acest lucru pe parcursul scrierii și a finalizării acestei lucrări. Fie că după perioade lungi de acumulări, autorul și-a exploatat la maximum zona lăuntrică, apoi s-a apucat de scris poezie, fie deja conștientiza în sinea lui că este un poet adevărat și a venit cu un volum care să-l plaseze în ierarhia poeților talentați, poeți peste care nu poate trece oricând, oricum și mai ales nu poate trece oricine, întrucât „soft-ul" la care poetul și-a legat „cuștile memoriei" nu dă eroare. „cică există o mașină *distrugător/ de biografii//* le taie fâșii le aruncă/ în clipboard nu știm/ unde ajung după aia/ (cert e/ că nu poți repeta aceeași greșeală)// noi rămânem jos/ cu buze umflate/ umezim seminal obrazul/ cearșafului// un fel de pânză a cortului/ cu inscripții/ le vechiului testament/ nu le mai știe nici naiba// e scris în contract/ imprimat/ în carne/ ne-am/ supt reciproc sângele// contractul nu are nicio/ eroare de *soft*/ dar sigur/ toți vor/ să tragă pe sfoară// se prefac morți și continuă/ pe furiș/ să își amintească// să elibereze cuștile memoriei/ în exilul cu miros de împerechere// cică mașina are și opționale/ diverse/ programe de vinovăție" (*distrugător de biografii*).

Cu certitudine, *Nimeni nu-mi spunea* este o carte a neliniștilor și a ipostazelor pe care poetul nu încearcă să le evite așa cum se întâmplă în general, el se așază între aceste neliniști parcă așteptând să fie devorat, ceea ce nu se întâmplă deoarece poetul însuși este soft-ul, cunoaște ieșirea din labirint, deși recunoaște: „(...)/ aveam palmele jupuite/ de chip/ îmi ținusem fața în palme// treceam pe-acolo fără memorie/ de-aia/ nu lăsam alte urme eram periculos// dar mă tăiam în prezent/ în fâșii de carne/ în panglici fără față/ în labirinturi Möbius/ (...)" (*să faci din durere un mic aranjament estetic*).

Deși este prima carte de poezie a lui Horia Dulvac, poetul a făcut un gest surprinzător, aproape sinucigaș, aruncându-se cu capul înainte în explorarea zonei lăuntrice de care era conștient de multă vreme, zonă care clocotea asemenea unui vulcan în așteptarea celei mai mici fisuri pentru a da pe din lături. Cu siguranță, Horia Dulvac a mizat atât pe experiența lui de eseist, cât și pe puterea lui de concentrare și ordonare a sistemului de gândire, în vederea luării unei decizii destul de complicate, aceea de a scoate la suprafață izvorul neliniștilor, și nu de puține ori al frustrărilor care sunt evidente în această carte, reușind să facă „din durere un mic aranjament estetic", așa cum spune însuși poetul, dar și conștientizarea că tocmai buna cunoaștere de sine îi va aduce neîndoielnic alte dezamăgiri, dezamăgiri pe care poetul le-a luat în calcul anterior, încât de data aceasta

https://biblioteca-digitala.ro

este pregătit a se naște „încă o dată nou-nouț". „(...)/ nici nu înghițisem bine bucățica/ de pâine ceilalți/ s-au pus să mă urască / așa că m-a născut încă o dată nou-nouț/ habar/ n-aveam ce fusesem// asta mi-a imprimat o accelerație/ dată naibii ceilalți/ continuau să cârtească// cum pășeam eu cu norocul/ pe frunte/ ca un luceafăr «cine mai e și ăsta// care vine pe lume/ fără bibliografie»/ «vrea să ne facă prizonieri în gânduri/ le lui de sepie»/ habar/ n-aveau că eu venisem/ să-i scot de acolo/ încă nedigerați// încă mai exista timp pentru salvare// de aici începea confuzia ei credeau/ altceva eu urma să devin/ pâine// o pâinică pe care o vor mânca bucățele/ vor deveni elocvenți și ingrați/ iar eu mă voi topi în salivă" (*nimeni nu-mi spunea*).

Structura poeziei lui Horia Dulvac din acest prim volum este determinată de forțe divergente, uneori contradictorii a căror prezență împiedică urcarea spre planul senzorial întru luminarea ființei umane, mai mult: au ca scop coborârea din adânc în tot mai mare adânc, întru amplificarea misterului. Cu toate acestea, poetul are puterea de a se ridica din hăul lăuntric și de-a redeveni martorul prezentului destul de complicat, de altfel. „pe tavanul bisericii/ viermuia privirea/ se scursese cu sângele în băltoaca de față// privirea câinelui cu abdomen extern/ și HDD capacitate de stocare/ privirea cerșetorului agățată de/ reverele mele politicoase// singura mea grijă era că toți/ mureau din neatenție// dar cel mai sigur era să-mi fie foame/ asta/ nu a dat greș niciodată// - trebuie să vă fie foame de mine/ privirea/ scrijelise porunca/ în piatră// iar noi am imprimat-o/ pe creierul eviscerat/ o armată de scribi" (*o armată de scribi*).

Această carte, în întregul ei, poate fi o „cronică de familie" care s-a tot învârtit în cercurile concentrice din apele memoriei poetului, până când acesta s-a hotărât să o scoată la vedere, ba chiar să o supună judecății mai mult sau mai puțin binevenite. Discursul poetului este construit pe ambivalența senzațiilor trăite în vertijul actului creator, mai ales în poemele în care marea familie se reunește ca sub o umbrelă ocrotitoare, deși poetul este avertizat atât din interiorul ființei sale „- nu lăsa lucrurile să devină familiare/ m-a povățuit/ creierul", cât și din exterior de către cea care i-a dat viață. „(...)// mai bine/ las totul neatins Mama// mă avertizase/ - nu te amesteca/ în lumea ăstora//(...)// așa am făcut / am lăsat/ linguriță pe chiuvetă și când nimeni/ nu va băga de seamă// mă voi propulsa/ pe planeta secretă/ unde diavoli mici/ ard gesturi// în cazanul de țuică al bunicului dotat cu/ tot felul de echipamente" (*nu lăsa lucrurile să devină familiare*). Un loc important, cu povețe și dojeni, îl ocupă atât mama, cât și tata: „//(...)// - ai grijă continua Tata să nu/ întrerupi din vorbă iarba/ e cea mai bună prietenă a noastră/ - ține minte țara noastră are doi/ prieteni iarba și Marea/ Neagră unde îi exilăm pe poeți/(...)" (*accelerația Koriolis*), dar și bunicul „//(...)// pappa-nicolau îl chema pe bunicul/ învârtea/ arcul ceasornicului/ punea lemne pe foc la cazan/ ul cu țuică/(...)". Cum mătușile au un rol important într-o familie, nici ele nu lipsesc din cartea lui Horia Dulvac. „//(...)// Mama la deget/ când cosea cu degetarul/ mic de aramă precum cercelul zilei/ sângele îi rămăsese inimii pe buze/ ca o pată mică de ruj așa/ arătam eu după ce mă săruta/ tanti Mimi" (*accelerația Koriolis*).

Nimeni nu-mi spunea este o carte de care nu te poți apropia prea ușor, cu o poezie bine scrisă dar încifrată pentru care îți trebuie cu adevărat dorință de citit, putere de înțelegere și timp. Ilustrația copertei semnată de graficiana Suzana Fântânariu și elocventa prezentare a domnului Marcel Tolcea aflată pe coperta a IV-a întregesc într-un mod fericit volumul de față. Sper ca „o armată de scribi" să aibă răbdarea de a citi cu atenția cuvenită această carte deloc întâmplătoare. Pe viitor vom vedea ce surprize ne mai rezervă poetul Horia Dulvac.

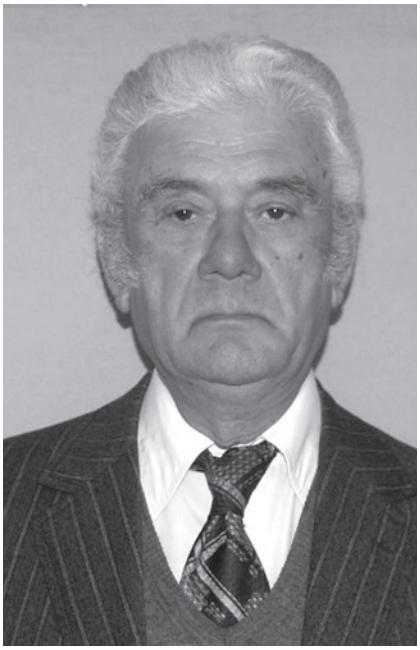
Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Istoria Bibliei

Ionel Savitescu

Biblia rămâne un bestseller în majoritatea țărilor europene, deși studierea ei amănunțită este în declin pe măsură ce interesul pentru creștinism se diminuează... Așadar, Biblia e concepută ca istoria unei nenorociri urmate de o misiune de izbăvire, perspectivă potrivită cu natura creștinismului ca religie a mântuirii. (John Barton)

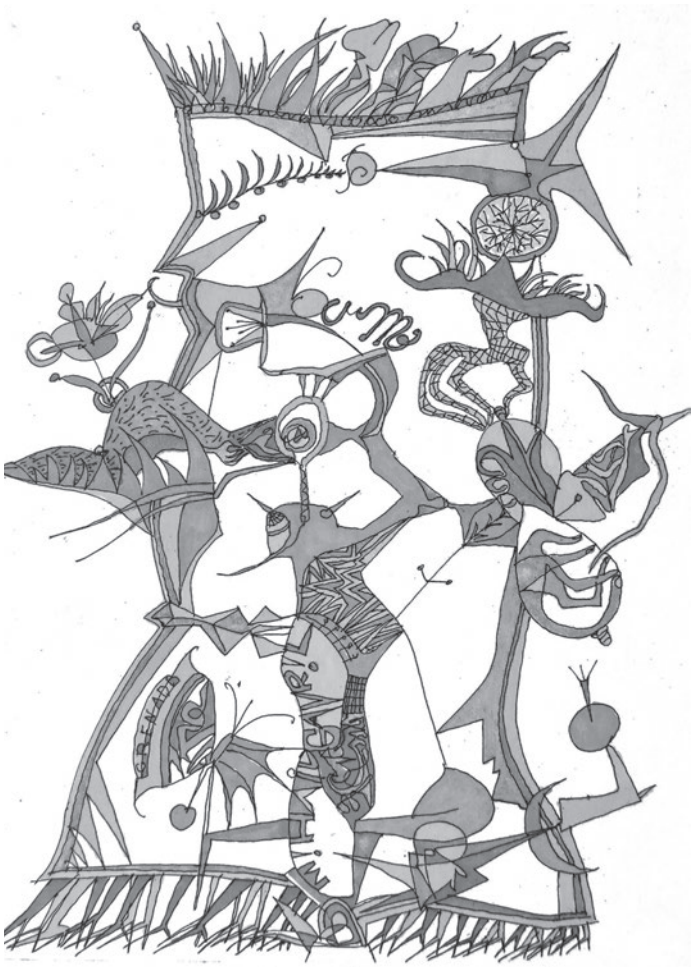


Ionel Savitescu

Într-adevăr, *Biblia* este cea mai tradusă carte a lumii, cu o existență milenară și în continuă cercetare. Alcătuită din două părți *Vechiul Testament* sau *Biblia ebraică* (A. Cărți canonice și B. Cărți și fragmente necanonice) și *Noul Testamen*t, Biblia s-a impus prin diversitatea de genuri literare abordate. Scrisă și elaborată la date diferite, Biblia a fost sistematizată în forma actuală de Părinții Bisericii și, probabil, de diferite concilii ecumenice, iar de-a lungul timpului a fost supusă diferitelor analize. O încercare de prezentare a istoriei Bibliei realizează John Barton* (n. 1948), specialist britanic în studiul Bibliei, într-un volum ce însumează peste 500 de pagini, împărțit în patru părți: *Vechiul Testament, Noul Testament, Biblia și textele ei, Înțelesurile Bibliei* și *18* capitole, precedate de *ilustrații, hărți, introducere* și urmate de *Concluzii (Biblia și credința), lecturi suplimentare, indice.* Creată și concepută de evrei, Biblia a devenit cu timpul cartea de referință a creștinilor, evreii având la îndemână *Talmudul* (babilonian și palestinian), iar musulmanii *Coranul*, alcătuit din surele emise de profetul Mahomed: *Probabil că islamul este tipul ideal de religie a cărții și, în comparație cu el, iudaismul și creștinismul se găsesc la o distanță considerabilă de principalul lor text sfânt* (p. 21). O cercetare amănunțită asupra *Iudaismului, Creștinismului* și *Islamismului* a întreprins savantul german Hans Küng (n. 1928), în românește fiind tradusă numai prima parte *Iudaismul* (2005) cu o introducere de Andrei Marga. Fiind, totuși, considerată o carte sfântă, Biblia are și o anumită importanță culturală, iar ignorarea ei este o imprudență. În toate țările civilizate se jură pe Biblie (deși, în treacăt fie zis, se observă că Decalogul nu este respectat), unii credincioși o recitesc anual și-și alcătuiesc colecții de Biblii în diferite limbi. În lumea modernă, Biblia este un simbol cultural și religios, o carte unică ce implică numeroase înțelesuri legate de scrierea și autorii ei, încât John Barton scrie: *Doresc să arăt cum s-a născut, cum s-a dezvoltat și cum a fost întrebuințată și interpretată Biblia de-a lungul anilor, atât în creștinism, cât și în iudaism... vorbim de câteva dintre cele mai profunde texte din câte a creat omenirea* (p. 32). În fine, este citat C.W. Goodwin care pe la 1865 susținea că *neamul evreiesc a avut misiunea de a pune temeliile religiei pe pământ* (p. 33), dar trebuie menționat și faraonul egiptean Amenhotep IV Ehnaton (cca. 1361 – 1340), soțul reginei Nefertiti și tatăl lui Tutankhamon, care a introdus cultul monoteist al lui Aton, iar după moartea sa egiptenii au revenit la vechile credințe. Așadar, *Vechiul Testament* sau Biblia ebraică provine din Orientul Apropiat, secolele IX – VIII î. Cr. este epoca marilor profeți existenți în cele două regate iudaice. Acum încep să prindă contur primele cărți care sunt încheiate în epoca lui Alexandru cel Mare. *Noul Testament* este elaborat după venirea lui Isus Cristos, Epistolele lui Pavel fiind cele mai timpurii texte. Evangheliile și Faptele Apostolilor provin din a doua jumătate a secolului I d.Cr. Dintre evanghelii se admite că cea a lui Marcu ar fi prima (împreună cu a lui Matei și Luca sunt evangheliile sinoptice), iar a lui Ioan este ultima. Se mai poate consulta și lucrarea lui Michel Quesnel, *Istoria Evangheliilor*, 1996, amintit la pagina 304, nota 2: *Faptul că avem o Biblie se datorează generațiilor de copiști care au transcris textele, ...Toate Bibliile ebraice tipărite derivă dintr-un singur manuscris din secolul al XI-lea, pe câtă vreme toate edițiile Noului Testament se bazează pe comparația a numeroase manuscrise diferite* (p. 35). Făcând o incursiune în istoria Vechiului Testament alcătuit din texte elaborate în locuri diferite, la date diferite, încât John Barton conchide: *Așadar, Vechiul Testament nu provine dintr-o singură perioadă din istoria lui Israel, ci de la date foarte diverse și dintr-o varietate de locuri* (p. 40). Israelul a existat ca stat independent între secolele X – VII î.Cr., apoi cunoaște subjugarea sa de către Egipt, Asiria, Babilon, regatele elenistice după moartea lui Alexandru cel Mare. Din robia egipteană sunt călăuziți de Moise, rătăcesc prin deșert timp de patru decenii, iar în Țara Făgăduită sunt conduși de Iosua. Cele două regate iudaice Israelul și Iuda sunt unite de David din Betleem, cu capitala la Ierusalim. Solomon ridică Templul din Ierusalim, un centru al cultului lui Dumnezeu. După Solomon, statul iudeu este divizat din nou în două regate: Iuda și Israel (Efraim, după numele principalului trib). Asiria distruge regatul din nord, Israel (Casa lui Omri), iar Iuda a suportat două invazii babiloniene, a doua mai pustiitoare, Templul este distrus și locuitorii, excepție cei foarte săraci, sunt duși în Babilon. Totuși, exilul babilonian se va dovedi benefic

https://biblioteca-digitala.ro

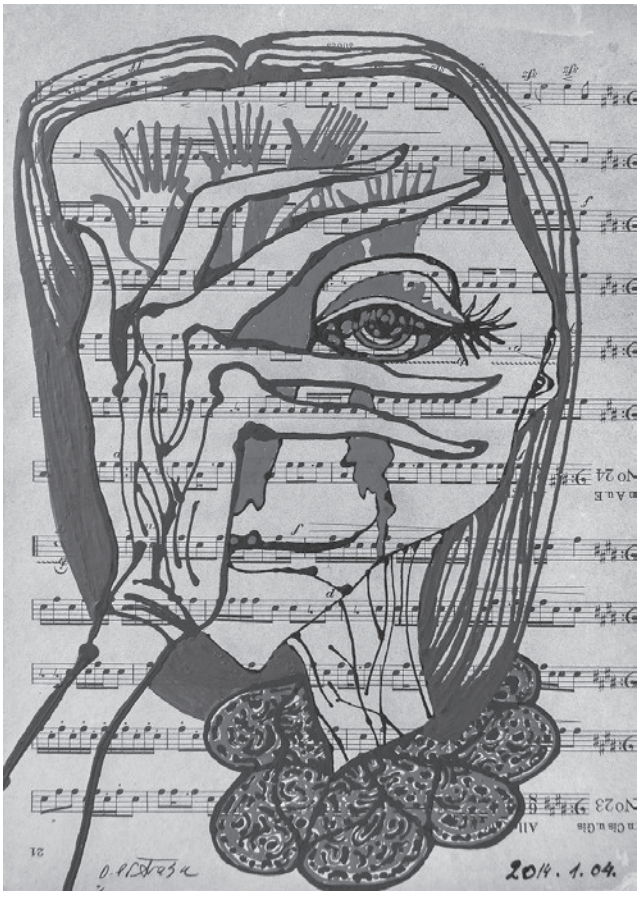
pentru evrei. Li se permite adunarea în sinagogi (loc de adunare, rugăciune, studiu), se învață limbi străine și deprind pasiunea pentru cărți. Acum, începe practic diaspora evreiască. Cirus cel Mare cucerește Babilonul condus de Nabonid și permite evreilor să revină în țara lor și să construiască al doilea templu ce va exista până la cucerirea romană din anul 70 d.Cr., an în care evreii sunt iarăși răspândiți în lume. Între secolele al IX-lea și al II-lea î.Cr. încep să fie scrise cărțile Vechiului Testament, scrieri mai vechi decât textele grecești clasice și mai recente decât acelea din Mesopotamia și Egipt. Cărțile Vechiului Testament sunt scrise în *ebraica biblică* (*ebraica clasică*), aparțin limbilor semitice neînrudite cu limbile europene. Limba dominantă a acelei epoci era akkadiana (limba Asiriei), *lingua franca* a Orientului Mijlociu până la jumătatea mileniului I î.Cr. Egiptenii și sumerienii corespondau în akkadiană. Limba sumeriană, vorbită în Irak, nu este semitică și nu se înrudește cu nicio limbă cunoscută. O altă limbă semitică, aramaica, era înrudită cu ebraica. Formată în Siria (Aram), aramaica devine și ea o *lingua franca* în Orientul Mijlociu. A fost vorbită de Isus Cristos și ucenicii Săi, iar persanii o foloseau în corespondență și administrație (*aramaica imperială*). Biblia ebraică este tradusă în aramaică (targumuri). În statele iudaice, Israel și Iuda, se folosea ebraica. Treptat, ebraica suferă transformări, iar...*originile Bibliei, și în special ale Bibliei ebraice, sunt relativ obscure. Ca orice altă culegere de cărți din lumea antică, Biblia provine din perioade și contexte diferite* (p. 58). Textele care alcătuiau Biblia ebraică (*Pentateuhul*) se citeau cu voce tare, pentru că știința de carte era limitată. Biblia era citită de scribi ca model de urmat, Egiptul și Mesopotamia aveau colecții de aforisme, iar în India *Codul lui Manu* îndeplinea aceeași misiune. Lui Solomon îi sunt atribuite mai multe cărți, între care *Proverbele* (*O teorie sugerează că cele mai vechi proverbe sunt constatări pur seculare despre viață, pe când cele mai târzii introduc un ton mai moralizator, iar stratul cel mai recent al cărții este mai teologic*, pp. 83/84), *Cântarea cântărilor, Pildele, Ecleziastul, Cartea înțelepciunii lui Solomon*. Ecleziastul, asemenea lui Iov, este un text sapiențial, un soi de scepticism ebraic, dar nu este exclusă ipoteza influenței elenistice. Dacă în Ecleziast întâlnim reflecții despre nestatornicia vieții (*totul este deșertăciune și vânare de vânt,* 1,14), folosul înțelepciunii (*Nu fii drept peste măsură și nu te arăta prea înțelept! Pentru ce vrei să te nimicești! 7,16*), în sfârșit, un sfat capital: *Și peste toate acestea, fiul meu, să fii cu luare aminte: scrisul de cărți este fără sfârșit, iar învățătura multă este osteneală pentru trup (12,12)*. A se vedea și considerațiile lui Mircea Eliade din *Istoria credințelor și ideilor religioase*, II, 1986. Deși la pagina 89, John Barton admite că Ecleziastul *Cartea e atribuită unui «*fiu al lui David»*, expresie luată de obicei în sensul că îl pretinde ca autor pe Solomon (la fel ca Proverbele), însă ar putea însemna pur și simplu că o va fi scris un rege din spița davidică.* Tot în final scrie: *Însă Iov și Ecleziastul par a fi operele unor scriitori individuali sofisticați, chiar dacă nu le cunoaștem numele. Știm frustrant de puține lucruri despre contextul lor social* (p. 90). Biblia ebraică cuprinde trei colecții de legi: *Cartea Legământului în Exod* (21,23), *Cartea Deuteronomului* (12,26) și *Leviticul* (19,26), sau *Codul Sfințeniei*, dar esențiale sunt cele 10 porunci (Decalogul). Un rol important în istoria veche a Israelului este jucat de profeți, împărțiți în mari (Isaia, Ieremia, Ezechiel) și mici (Oseia, Ioil, Amos, Obadia, Iona, Mica, Naum, Habacuc, Țefenia, Hagai, Zaharia, Maleahi). În ceea ce-l privește pe Daniel, profet mare din perspectivă creștină, este încadrat în Scrieri: ...*Cartea lui Daniel cu siguranță că n-a fost scrisă mai devreme de secolul al II-lea î.Cr., însă Daniel însuși e prezent ca trăind în epoca exilului* (p. 118), socotit contemporan cu Ieremia și Ezechiel. Toți profeții critică corupția și prevestesc distrugerea și invadarea de către asirieni și babilonieni. Biblia ebraică scrisă, în special, în proză, conține și poezie din belșug, bunăoară, *Psalmii*, utilizați în unul dintre cele două Temple sau în sinagogi, adevărate case de rugăciune și studiu, despre care John Barton scrie: *Nu știm când au luat naștere sinagogile, dar în secolul I î.Cr. instituția exista cu siguranță și în Palestina, și în Diaspora, constituind contextul de receptare și studiu al textelor devenite mai apoi biblice* (p. 142). Totuși, mai sus la paginile 78 / 79, John Barton scrie: *Probabil că în perioada persană au luat naștere sinagogile – clădiri unde se adunau evreii pentru rugăciune și studiu – și, categoric în timpurile neotestamentare, cultul includea lecturi selective din cărțile istorice. În privința Psalmilor, John Barton scrie: Nu știm nici cine, nici când a scris Psalmii* (p. 142), acceptând perioada exilului, a unui rege, *Însă majoritatea ar putea proveni din diverse perioade din istoria lui Israel și ar fi putut fi compuși de scribi, cântăreți de la Templu sau alți poeți cărora nu le cunoaștem rolul în societate* (p. 142). În Biblia Ortodoxă, 1968, din cei 151 de Psalmi, cei mai mulți sunt atribuiți lui



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

David: Psalmii au fost studiați și comentați de Hermann Gunkel și elevul său Sigmund Mowinckel. John Barton concluzionează: *Cartea completă a Psalmilor, sau Psaltirea, nu putea apărea înainte de circa 300 î.Cr., pentru că unii psalmi individuali nu datează probabil dinainte de sfârșitul perioadei persane (încheiată prin cuceririle lui Alexandru cel Mare în 330),* p.146 / 147. Mai jos, la pagina 155, John Barton precizează că Psalmul 72 este atribuit lui Solomon, în timp ce Psalmul 90 este al lui Moise, mulți dintre Psalmi *fiind întrebuințați la ceremoniile din Templul lui Solomon* (p. 155). Numărul psalmilor diferă: Biblia greacă conține Psalmul 151, iar versiunea siriacă Psalmii 152 – 155. Psalmii tratează multiple chestiuni religioase existente în Vechiul Testament. În general, Bibliile creștine conțin Vechiul Testament și Noul Testament, secțiuni inegale ca întindere, dar ambele sunt scrieri sacre. Dacă Vechiul Testament fusese scris în decurs de câteva secole, Noul Testament este scris în mai puțin de un secol. Moartea lui Isus petrecută în 30 d.Cr. (p. 163): *Isus se va fi născut în jurul anului 4 d.Cr., dacă nașterea lui s-a petrecut în timpul vieții lui Irod cel Mare, cum afirmă Matei 2,1, de vreme ce majoritatea estimărilor îi plasează răstignirea la începutul anului 30 d.Cr.* (p. 163). Însă, la pagina 165 aflăm că *din 37 până în 4 î.Cr. țara a fost condusă de Irod cel Mare, un fost guvernator al Galileii în calitate de rege clientelar - recunoscut de senatul roman ca* rege al Iudeii. Deci, Isus s-a născut în 4 î.Cr. Mișcarea creștină se răspândește în Orientul Mijlociu, însă până la Constantin cel Mare nu a fost o religie oficială. Constantin aderă la creștinism după bătălia cu Maxențiu (312 d.Cr.) și introduce ziua de duminică ca repaus săptămânal. Personal, Constantin cel Mare s-a creștinat pe patul de moarte. În secolul I d.Cr. au existat doi mari cărturari evrei Iosefus și Filon din Alexandria. Dacă Vechiul Testament este redactat în ebraică, Noul Testament este scris în greaca koiné (comună), o formă a limbii clasice. În acea epocă latina nu devenise o lingua franca, iar orice roman cultivat vorbea limba greacă. Creștinismul rămâne astfel singura sectă iudaică de succes. Literatura creștină începe cu Epistolele lui Pavel, Faptele Apostolilor și, evident, Evangheliile. În ceea ce-l privește pe Pavel (evreul Saul din Asia Mică) fusese un fariseu zelos cu studii la Ierusalim și îi persecutase pe creștini până la revelația de pe drumul Damascului, este arestat la Roma *iar tradiția creștină susține că a fost martirizat acolo, deși nu există dovezi directe în acest sens* (p. 184). În privința unor reglementări ale cultului creștin nu pot fi identificate la Pavel *Faptele Apostolilor* scrise de Luca, care l-a însoțit pe Pavel în călătoriile sale. *În cea mai mare parte a istoriei creștine s-a presupus că epistolele și relatarea din Fapte se completează reciproc, astfel încât să se poată calcula unde se găsea Pavel în momentul scrierii fiecărei epistole* (p. 195). Evangheliile sunt mărturia a patru autori diferiți, din care numai Matei și Ioan făcuseră parte din grupul celor 12 Apostoli. Considerate un fel de biografii, Evangheliile au fost scrise pentru ca tradițiile orale să nu dispară odată cu trecerea anilor, Marcu fiind considerat primul evanghelist. Evangheliile lui Marcu, Matei, Luca sunt sinoptice: *Pare limpede că Matei și Luca sunt versiuni actualizate ale lui Marcu; e mai puțin evident dacă Ioan constituie același gen de actualizare, pentru că dependența de oricare sinoptică e greu de demonstrat* (p. 232 / 233). Primul evanghelist, Marcu, fusese tălmaciul lui Petru și își redactează evanghelia pe baza mărturiilor lui Petru. Evangheliile lui Marcu, Matei, Luca dețin asemănări semnificative, Isus oferă învățături concise referitoare la viața oamenilor și iminența *Împărăției lui Dumnezeu*. În schimb, în Ioan, Isus oferă discursuri lungi și propriul statut de fiu al lui Dumnezeu. Între sinoptice și Ioan există diferențe în privința morții lui Isus. La baza celor patru Evanghelii ar fi existat o sursă primară Q, din care probabil s-au inspirat cei patru evangheliști. Evangheliile sinoptice continuă să rămână în legendă, au fost scrise în greacă, numai a lui Marcu într-o greacă întru câtva grosolană (p. 222): *Probabil că locuri de origine ale evangheliilor sunt Bisericile provenite dintre păgâni, întemeiate ori inspirate de Pavel și colaboratorii săi.* Marcu ar fi provenit din Biserica siriană, tot de origine siriană era și Matei, iar Luca și Ioan din Asia Mică (Efes): *De fapt, pur și simplu nu știm unde s-a născut nici una dintre evanghelii, iar acestea sunt doar presupuneri* (p. 223). Se crede că Marcu și Matei au fost compuse după 70, iar Luca și mai târziu. Ioan este diferit de sinoptice, continuă de la Pavel: *A patra evanghelie nu constituie o versiune nouă la Marcu, ca Matei și Luca, ci un concept de evanghelie cu totul diferit, care lămurește înțelesul tainic al vieții și învățăturii lui Isus: o* evanghelie spirituală*, în cuvintele lui Clement Alexandrinul* (p. 228). La pagina 228, nota 1 se sugerează că la origine, evangheliile au fost anonime, ulterior, atribuindu-li-se nume în Noul Testament. În final, se pune întrebarea care este scopul evangheliilor? Fiind scrise sub forma unor biografii pentru primii creștini, oameni, în genere, săraci și neștiutori de carte, evangheliile erau menite lecturilor publice, în treacăt fie zis, la fel procedase și Herodot, care citea în public frag-



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

mente din *Istoriile* sale. Treptat, cele patru evanghelii s-au impus, iar Biserica a hotărât canonizarea lor. Alcătuirea Bibliei ebraice și a celei creștine cunoaște mai multe stadii. Biblia creștină secționată în Vechiul și Noul Testament între care se intercalează Apocrifele (scrierile ascunse), cărți târzii din perioada elenistică, fiind de sorginte iudaică: *Evanghelia desemnează mesajul central al creștinismului, nu denumirea unui gen literar* (p. 267). Treptat, creștinismul adoptă alte practici față de iudaism: botezul, în locul circumciziei, duminica, în locul zilei de sâmbătă, în iudaism bărbații se rugau cu capul acoperit, în creștinism femeile. Iudaismul avea zile de post lunea și joia, în creștinism, miercuri și vineri: *Noul Testament, cum a ajuns să i se spună, a avut de la început mai multă autoritate* practică *decât Vechiul Testament în comunitățile creștine (poate îndeosebi în cele provenite dintre păgâni); în același timp, nu era definit ca un corpus de scrieri sfinte, cum era Vechiul Testament* (p. 278). Noul Testament este acceptat de Biserică abia în secolul IV d.Cr., însă multe texte au fost excluse, considerate eretice. Atanasie (296 – 373), episcop al Alexandriei, prin Scrisoarea pascală din 367 (p. 294), precizează conținutul Noului Testament din care au fost excluse multe texte, între care Evanghelia lui Toma (a se vedea *Drama religioasă a omului*, 1975 de Alexandru Babeș), Evanghelia lui Iuda, Evanghelia Mariei și alte texte considerate gnostice: *Gnosticii învățau că lumea și toate câte se găsesc în ea sunt rele și că singurul răspuns adecvat la acest fapt este ascetismul extrem... Cele mai multe scrieri zugrăvesc un Isus foarte diferit de cel descris în evangheliile canonice* (p. 304). A se vedea și considerațiile lui Mircea Eliade despre gnosticism. Alte texte canonice sunt ale Părinților Apostolici. Formarea și canonizarea Bibliei a fost un drum lung și sinuos. Biblia ebraică cuprinsă în *Codicile de la Leningrad* sau *Sankt Petersburg*, denumit *L*, scris în secolul XI și *Codicile de la Alep* (A), din Siria secolului X. Dintre autorii creștini, Origen (185 – 254) este, neîndoios, un savant și critic biblic, care cunoștea pe cei trei cărturari evrei - Aquila, Symmachus, Theodotion -, care au tradus Biblia ebraică în greacă. Peste un secol în Antiohia se dezvoltă o școală de exegeză biblică ce s-a distanțat de Origen: Ioan Gură de Aur, Teodor de Mopsuestia, Diodor de Tars. Interpretarea alegorică este respinsă în favoarea literalismului. La fel la Niceea (325), doctrina ortodoxă aflată în divergențe cu adepții lui Arie. Divizarea Imperiului Roman va contribui la scăderea unității religiei creștine. În Evul Mediu apar ordinele călugărești: benedictinii, franciscanii, dominicanii etc. În redactarea Bibliei intervin spațiile dintre cuvinte, punctuația, împărțirea pe capitole, numerotarea versetelor, iar pasajele biblice sunt interpretate: literal, alegoric, moral, anagogic. Acum este semnalată prezența unor cărturari erudiți: Grigore cel Mare, Geoacchino da Fiore, Hugo de Saint-Victor, Toma de Aquino. În sfârșit, cu Luther începe Reforma, deși fusese anticipată de valdezi, John Wyclif (Wycliffe), Jan Hus, apoi se impun Calvin, Erasmus, Zwingli. Studiul limbii ebraice renaște, Johannes Reuchlin (1455 - 1522) publică prima gramatică a limbii ebraice, iar Sebastian Münster stimulează studiul limbii ebraice. Pentru ideile reformiste, Spinoza (1632 – 1677) a fost excomunicat din sinagoga din Amsterdam. După Spinoza urmează o serie de gânditori care întreprind exegeze critice asupra Bibliei, iar în secolul XIX începe conflictul dintre Biblie și știință. Biblia ebraică sugerează că lumea a fost creată în mileniul 5 î.Cr., Arhiepiscopul James Ussher (1581 – 1656) a calculat că la 23 octombrie 4004 î.Cr. a avut loc creația lumii, evident cercetările ulterioare dovedind că este mult mai veche. Studiile moderne asupra Bibliei se înmulțesc, specialiștii oferind noi contribuții în interpretarea cărților Bibliei. De mare folos a fost studierea Bibliei ebraice începând cu Septuaginta, realizată în secolul III î. Cr. la sugestia lui Ptolemeu II Filadelful, creator al Bibliotecii din Alexandria. Cei 72 de traducători evrei au tradus *Septuaginta* în 72 de zile, iar traducerile era identice: *Așadar, pentru un vorbitor de greacă, Septuaginta era echivalentul Bibliei ebraice, chiar dacă pe alocuri mesajul devia* (p. 483). Traducerea Septuagintei fusese revizuită de Aquila, Symmachos și Theodotion. Se fac concomitent traduceri în aramaică (targumuri), în latină (Ieronim, 347 – 420, la îndemnul Papei Damasus, traduce Biblia în latină, *Vulgata*), în arabă, etiopiană, gotică (de Wulfila), în limbile europene, în limbile slave, iar prin inventarea tiparului răspândirea Bibliei este înlesnită. În 1611, în Anglia, apare Biblia *King James* (Versiunea Autorizată), iar din secolul XIX apar traducerile moderne. În limba română, Mitropolitul Transilvaniei, Simion Ștefan (decedat în 1656) dispune traducerea Noului Testament apărut la Bălgrad (Alba Iulia) în 1648. În Concluzii, John Barton discută relația dintre Biblie și credință. Semnalăm că la pagina 111 anul de naștere al Sfântului Augustin este 354, nu 345.

* John Barton, *O istorie a Bibliei. Povestea celei mai importante cărți a lumii*, Traducere din engleză de Cornelia Dumitru, Ed. *Humanitas*, 2021, 565 p.

https://biblioteca-digitala.ro

Provocări colocviale - 13 mai 2021

Spectacolul cărții: 7 scrisori cu autoaprindere

Fin cunoscător al spiritualității orientale, Gheorghe Iorga este unul dintre puținii intelectuali români care, prin relevarea rafinatului univers al literaturii persano-iraniene, a reușit – fără să-și propună acest lucru – să scoată cultura europeană din mitul (auto)cultivat al preeminenței și superiorității sale, pentru a o așeza la locul său, în rând cu celelalte mari centre de creație spirituală ale umanității. A publicat numeroase volume de studii de istorie a culturii persane („Renașterea persană – secolele IX-XIII", „Omar Khayyam și complexele mitului european"), remarcându-se drept unul dintre cei mai importanți traducători de literatură persană în limba română: Sādegh Hedāyat – „Bufnița oarbă", patru ediții, capodopera scriitorului, „Îngropat de viu", „Hadji Āghā", „S.G.L.L.",„Femeia care și-a pierdut bărbatul"; Omar Khayyām – „Rubaiate"; Forugh Farrokhzād – „Să dăm crezare începutului de anotimp rece", „Nu există culoare dincolo de negru"; Ahmad Samlu – „Teama" (antologii de proză scurtă iraniană modernă și contemporană), „Călătorii cu limba tăiată" (o antologie a poeziei mistice persane),„Un arian în umbra moscheii",„Aida în oglindă" (poezii).

Multe dintre aceste traduceri au fost pretextul unor întâlniri și evenimente culturale integrate programului „Provocări colocviale" și sublimate artistic sub forma spectacolului scenic; așa s-a întâmplat și în cazul celui mai recent volum tradus de Gheorghe Iorga – „Nu există culoare dincolo de negru. Scrisori cu autoaprindere" (de Forugh Farrokhzād, editura Tracus Arte, 2021) transpus scenic de Gheorghe Geo Popa (în calitate de regizor și scenograf) în spectacolul „7 Scrisori cu autoaprindere". „Un spectacol de o tainică frumusețe, atent elaborat, cu simțul spațiului și al compoziției, construit pe sinestezii, pentru că regizorul convoacă arta cuvântului, a muzicii și a dansului la un impresionant, bogat banchet spiritual. El a selectat din volum acele scrisori care refac, într-un dens racursi, dramatic și intens, biografia sufletului unei femei și a unei poete damnate, actrița Eliza-Noemi Judeu având extrem de dificila sarcină de a transpune scenic incandescența trăirilor acesteia, deșirarea lăuntrică, într-un fel de autodafé spiritual... Ca un *alter ego* al lui Forugh, vocea ei interioară este personajul conturat de dansatorul Gabriel Scalschi, talentat și expresiv, desenând în spațiu sugestive metafore vizuale, într-un vârtej de gesturi, de salturi dramatice, zvâcniri, torsiuni, plutiri, toate transformate în vibrante imagini scenice. Cu prezența lui puternică, stranie, compozitorul și intrepretul Ali Asghar Rahimi (din Iran), cu muzica lui mistică, misterioasă și răvășitoare, cu vocea lui profundă, guturală, cu tamburul său, a întregit, la o cotă profesională foarte înaltă, gravitatea și frumusețea unui spectacol de meditație existențială." (Carmen Mihalache)

Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi, Gheorghe Geo Popa, Ali Asghar Rahimi, Gheorghe Iorga (jos)

Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi, Ali Asghar Rahimi

https://biblioteca-digitala.ro

Forugh Farrokhzād și sfârșitul „Șāhnāmeh”

Gheorghe Iorga

Gheorghe Iorga

„Sfârșitul *Șāhnāmeh*” este titlul celui de al treilea volum de versuri al unuia dintre cei mai importanți poeți iranieni moderni, Mehdi Akhavārn Sāles (1938-1990, supranumit *Omid*, „Speranță”), reprezentant al noului poem epic și social. Iar titlul trimite, evident, la cea mai mare epopee persană, „Șāhnāmeh” (994-1020), scrisă de Abolghāsem Ferdousi Tusi (940-1020), părintele și recreatorul limbii persane, geniu necontestat al literaturii persane, care a luptat întreaga sa viață pentru păstrarea identității, limbii și moștenirii naționale a Persiei/Iranului.

Pentru a înțelege mai bine titlul și rostul acestei scurte conferințe, un cuvânt-înainte, neașteptat și poate paradoxal, la spectacolul, enigmatic și surprinzător „Nu există culoare dincolo de negru. 7 scrisori cu autoaprindere” (după volumul „Nu există culoare dincolo de negru. Scrisori cu autoaprindere”, de Forugh Farrokhzād, Editura Tracus Arte, 2021), imaginat și realizat de actorul Gheorghe Geo Popa, directorul Centrului de Cultură „George Apostu” din Bacău, e necesară o scurtă întoarcere la marea poezie clasică persană, de la care a început totul și care, până pe la mijlocul secolului al XX-lea (!), printr-un clasicism... perpetuu suficient sieși, s-a dovedit a fi mai mereu reticentă la orice formă de modernizare a discursului liric. Sintagma „orice formă de modernizare” exclude totuși modernizarea liricii persane în propriul sistem de valori, raportându-se exclusiv la evoluția sa și ignorând evoluția poeziei europene, unde au apărut toate formele modernității poetice și teoriile literare adiacente...

Se spune că, într-o zi, legendarul rege Bahrām Gur, rămas și în memoria istoriei, era la picioarele iubitei sale, preafrumoasa Del Ārām și îi mărturisea dragostea. La rândul ei, Del Ārām (în română, „inimă liniștită”), i-o mărturisea pe a sa. Iubire eternă. Cele două inimi ajunseseră să bată în același ritm, iar cuvintele pe care și le împărtășeau se armonizau în niște propoziții rimate. Așa a apărut, în mentalul persan, poezia.

Deși grațioasă, legenda e târzie. Persia veche se apropia de sfârșit: avea în urmă zece secole de literatură; poezia nu așteptase trezirea capriciului unei inimi regale. Cu șapte secole înainte de Bahrām Gur și Del Ārām, însoțitorii lui Alexandru îi ascultaseră pe poeții din Susa cântând iubirile lui Zariares și Odatis, care s-au văzut și s-au iubit în vis, singura dragoste ce nu produce decepții. Mai târziu, cântecele Persiei păgâne îi scandalizau pe creștini, înainte de bătălii, în vremea când Isus și Ormuzd se măcelăreau pe platoul Armeniei. Dar toată această poezie veche s-a pierdut aproape în întregime. Ne-au rămas faimoasele *gāthas* din „Zend Avesta”, jurăminte ritmate de o morală ireproșabilă, ce oferă interesul poetic al unui... catehism.

La mijlocul secolului al VII-lea d. H., trei bătălii au dus la cucerirea Persiei de către arabi, ca altădată de către Alexandru cel Mare. Literatura națională s-a prăbușit odată cu independența; limba Coranului a alungat limba *pahlavi* din literatură, din administrație, din religie. Muza persană cânta în arabă.

Însă tradiția națională s-a trezit repede. După un secol, imperiul arab cunoștea începutul ireparabilei decăderi. Visul celor „O mie și una de nopți” nu fusese, cum remarca inspirat cineva, decât „visul unei nopți de vară”. Fiul lui Harun al-Rașid, Mamun, ultimul dintre marii califi, fu obligat, ca să urce pe un tron disputat, să ceară sprijinul persanilor din Khorāsān. Când și-a făcut intrarea triumfală în Merv, capitala provinciei, un poet din Merv, cunoscut prin poeziile sale arabe, Abbās, l-a întâmpinat cu o odă persană compusă în onoarea lui, primul manifest al poeziei naționale.

Vraja se rupsese: limba populară își ridicase vocea; poezia persană urma să se nască/ să renască. Începuturile au fost lente și obscure. Ea se va închega două secole mai târziu, aproape de anul 1000, la Masa Rotundă al lui Mahmud Ghaznevidul; e secolul lui Ferdousi și al „Cărții Regilor” - „Șāhnāmeh”. Dar Ferdousi i-a eclipsat atât de mult pe contemporani și pe precursori, încât cele două secole care îi despart pe Abbās de Ferdousi sunt golite, în aparență, de orice conținut poetic; numele au rămas, operele au pierit.

Din fericire, pe atunci și mult după aceea, existau compilatori. Nu vorbim aici despre cât rău au făcut aceștia literaturii persane falsificând texte, unele fundamentale. În cazul de față, compilația e o adevărată comoară. Datorită unei astfel de activități, au fost recuperate, din pulberea bibliotecilor, 12 istorii poetice, com-

https://biblioteca-digitala.ro

puse fără spirit critic și fără gust estetic, dar într-o epocă în care vechii maeștri erau încă notorii. Orientalistul german Hermann Ethé a cules din ruinele împrăștiate ale trecutului 1.500-2.000 de versuri aparținând la 20 de poeți, insignifianți pentru istoria literară, dar bogați, deseori, în surprize pentru un cititor de azi. Față de glorioșii lor succesori Sa'di, Hāfez, Moulavi (Rumi), Attār, Djāmi și ceilalți, dau impresia că sunt mai aproape de noi și că soarta lor literară ar fi fost alta dacă n-ar fi fost captivi ai convențiilor literare. Convenția literară, deja puternică, necruțătoare cu abaterile, nu a „înghețat" totuși în tiparele sale eternele locuri comune ale inimii, mereu înnoite când trec prin sufletul poetului. Mai mult, angoasele gândirii și sentimentul răului universal izbucnesc și astăzi în strigăte moderne...

Eliza Noemi Judeu

„Șāhnāmeh" (aproape 60.000 de distihuri) este un miracol al poeziei epice persane clasice, o piatră de hotar în evoluția literelor persane. Ferdousi însuși mărturisește că opera fusese începută de către Daghighi din Tus, devenit ulterior panegirist al Samanizilor, ucis, nu se știe de ce, în 980, de către un sclav turc. A lăsat poemul într-o formă rudimentară, cu o mie de versuri, apropriate și incluse de Ferdousi în „Șāhnāmeh". Dacă ne întrebăm de ce Ferdousi n-a renunțat la contribuția lui Daghighi (pe care, de altfel, a comentat-o oarecum critic!), răspunsul ar putea fi acesta: credem că a vrut să-și dovedească ortodoxia, pusă la îndoială de cei care îl acuzau că favorizează zoroastrismul, vechea religie a Iranului, și de alții, care îl considerau un adept al ereziei șiite. Nimeni, în literatura universală, n-a atins performanța lui Ferdousi: o operă de anvergură eroică, începând cu o expunere a creării universului, înaintând maiestuos de-a lungul vârstelor mitice și legendare ale eroilor și încheind într-o notă realistă cu prăbușirea lui Yāzdegārd, ultimul rege al dinastiei sasanide.

În vremurile de atunci, poemul epic transmitea ceea ce ar fi trebuit să transmită cărțile de istorie. Amestec de romanesc și dramatic, de poezie și basm, marea epopee persană a devenit repede forța vie și suportul principal al sentimentului național, nestins până astăzi, și al entuziasmului patriotic. Ferdousi n-a inventat legende, ci a transmis sub formă de versuri o imensă frescă a gloriilor trecute ale Iranului, care, încă de la apariție, a jucat un rol important și în civilizația lumii.

La nivel strict literar, „Șāhnāmeh" a creat, în țara de origine, o apăsătoare și tiranică obsesie a unui trecut strălucitor, proteic și cameleonic deopotrivă, arhetipal și halucinant. A „programat", dacă putem spune așa, literatura persană pentru încă multe secole, modul de a fi al culturii și civilizației acestui spațiu profund semnificativ.

Principala consecință a influenței eposului ferdousian o resimte însăși poezia: aceasta e un sincretism de forme literare cu conținut liric, epic, didactic, etic, religios etc. Istoria unei părți a poeziei lirice e istoria desprinderii poeziei de... „Șāhnāmeh"! Exprimarea în versuri lirice devine chiar o manieră de a fi, un mod de a înfrunta cadrul tradițional-oral impus de „Cronica șahilor"/„Cartea regilor", o cale de a nu mai purta... „mantaua" lui Ferdousi!

După „Șāhnāmeh", apar tot felul de forme literare. Cele existente creează rar altele, iar când le creează, avem de a face cu formele literare consacrate care circulă cu destulă rapiditate, dar se „închid" în fața producțiilor europene, când acestea reușesc să pătrundă.

Mai târziu, începând cu secolul al XIV-lea, marii poeți clasici persani, creatori de arhetipuri lirice și ai unei mentalități literare ce nu va fi detronată, până pe la jumătatea secolului al XX-lea, de nicio tendință de modernizare (în sens european), sunt imitați de emulii lor, dar fără ca aceștia din urmă să aibă conștiința imitației; important e modelul, ca în folclor, unde nu se pune problema originalității, anonimatul e o consecință firească, iar variantele nu constituie etape întru atingerea capodoperei. E vorba despre epigoni fără conștiința epigonismului. Formele literare hibride, mai ales cele epice, se diferențiază greu, apartenența la un gen sau o specie nu creează orgolii protocroniste și, într-o astfel de evoluție literară, narațiunea și poezia lirică nu-și propun vreo estetică...

Imediat ce se consacră, modelele literare devin dogmatice, iar imitarea lor produce serii, un fel de variațiuni pe aceeași temă. A te abate de la model e cu neputință, pentru că „ieșirea" din serie nu e tolerată. Așa se ajunge la o suficiență a poeziei, care „înghite" neselectiv forme literare diferite.

Totuși sincronismul e o necesitate, lumea începe deja să se... globalizeze. Nevoia de a fi precum ceilalți e complementară ideii de a fi tu însuți. Intrarea Iranului în civilizația modernă, la începutul secolului trecut, prin Revoluția Constituțională, chiar dacă multe structuri socioeconomice încă rezistă, produce ruptura de vechiul mod de gândire. Modernizarea începe cu șocuri. În ceea ce-i privește pe scriitori, aceștia vor să se elibereze, nu toți, de obsesia trecutului literar, inclusiv de „Șāhnāmeh" și de consecințele sale stilistico-tematice, incapabil să se reproducă. La început, modernizarea literaturii e mai mult un reflex al sentimentului că lumea căreia îi aparții e mult mai largă, un lucru nou pentru un popor trăind simultan în trecut și în prezent, stăpânit de

https://biblioteca-digitala.ro

eresuri pe care secolele anterioare le-au transformat într-un veritabil cod genetic.

Se petrece, în prima jumătate a secolului al XX-lea, un fenomen curios, greu de găsit în alte literaturi, mai ales europene, în care liricul și epicul se dezvoltă paralel, având o istorie specifică: în accepția modernă, genul epic, de exemplu, apare în literatura persană printr-o reacție aproape... naturală față de marea poezie clasică! Pur și simplu, proza se „inventează"! Desprinderea de tradiție se face și prin ignorarea modelelor epopeice, inoperante în noul context. Chiar poezia modernă se va scrie altfel, pentru că, prin apariția primelor narațiuni moderne, aceeași dorință de a se îndepărta de modelele poetice clasice se va simți și în răsfățatul gen literar (ce-i drept, aici trecerea se va face lent, tradiția a mai tulburat abia închegatul strat al unei modernități încă ezitante...).

Sintagma din titlul conferinței noastre și titlul volumului și al poemului scris de Mehdi Akhavān Sāles, „Sfârșitul *Șāhnāmeh*", sunt metaforice. În stilul ei inimitabil, Forugh Farrokhzād a scris despre semnificațiile ascunse ale unui text simptomatic pentru noua poezie persană, ea însăși aflându-se în miezul lucrurilor, printre inventatorii modernității iraniene: „«Sfârșitul Șāhnāmeh-ului» e titlul celei de-a treia culegeri de poezie a lui Mehdi Akhavān Sāles (Omid), publicată vara trecută.

[...] «Sfârşitul Şāhnāmeh-ului» e un titul aluziv. E o aluzie la ceea ce s-a întâmplat [în societatea iraniană a epocii sale, n.n.], o aluzie la un gest epic ce a luat sfârşit; la un cuib ce a tremurat în vânt; la un pelerin căruia zăpada îi acoperă urmele paşilor; la un orologiu ce constituie inima unui oraş şi care a încetat să bată cu brutalitate; la un om care a fost singurul martor al rămăşiţelor pământeşti ale dorinţelor sale.

[...] Această carte povesteşte istoria rătăcirilor unei persoane care, odată, îşi striga mândria şi încrederea în fiecare colţ de stradă şi care, astăzi, îşi pune capul pe aparatul de cafea până la miezul nopţii şi îşi consolează decepţiile şi disperările în beţie. În această culegere, poetul se concentrează mai degrabă asupra problemelor societăţii şi reaminteşte cu un regret demn declinul unei frumuseţi nobile şi sacrificate şi al unui adevăr calomniat şi călcat în picioare. Cuvintele şi imaginile, ca o mulţime în doliu, se succedă pe căile cenuşii ale poeziei şi ne ating inimile.

[...] În «Sfârşitul Şāhnāmeh-ului», care e unul dintre cele mai frumoase poeme ale acestei cărţi şi, fără îndoială, unul dintre poemele cele mai emoţionante scrise după naşterea noii poezii, el cântă epopeea secolului nostru. Vorbeşte despre o lume unde zilele sunt sumbre, viaţa, zdrobită şi coruptă şi unde petele de sânge se evaporează. Povesteşte istoria singurătăţii oamenilor care, în ciuda tuturor progreselor intelectuale impresionante în diferite domenii, acceptă o spiritualitate mediocră şi meschină [...]

Oamenii care n-au nicio speranţă în privinţa viitorului, care sunt intimidaţi şi cărora le lipseşte încrederea în ei înşişi şi pentru care curbele vieţii au fost trasate pe apă. Oameni care se simt străini unii faţă de alţii, care se sfâşie în rătăcirile lor şi pe care o maladie extremă îi impinge să asiste la scene cu spânzurători.

Într-o uitare hipnotică inundându-i gândirea, cu o privire exaltată şi fascinată, poetul fixează frumuseţile trecutului, acum profanate şi denigrate [...]"

Într-adevăr, i-a fost dat doar lui Forugh Farrokhzād să strălucească intens (în persană, „forugh" înseamnă „lumină", „strălucire") într-o ţară a poeţilor, a bărbaţilor-poeţi, în care poezia a concurat şi concurează religia oficială. Viaţa ei scurtă, trăită în răspăr cu toate valorile tradiţionale, şi opera sa, ce a reinventat poezia într-o literatură anchilozată de marea poezie clasică persană, aflată în imposibilitatea funciară de a evolua, de a cuceri modernitatea, i-au adus straniul privilegiu de a fi un „poet blestemat", cu tot cortegiul de nuanţe ce identifică sintagma de provenienţă europeană.

De timpuriu, Forugh dă semne ce prefigurează femeia liberă, independentă şi modernă, imagine ce va ţâşni în mentalul viitoarei societăţi iraniene, fără a se închega vreodată. Va lupta pe două planuri: împotriva inegalităţii, nedreptăţii de orice fel şi pentru recucerirea sinelui. Lupta ei e o formă de căutare a sensului vieţii. Idealul după care aspiră se înfiripă din copilărie: să se realizeze şi să se afirme ca individ liber şi autonom. Purān, în memorii, vorbeşte despre nopţile petrecute în copilărie, când o vedea pe sora ei contemplând cerul cu stele. Erau oare tot atâtea întâlniri cu Dumnezeu? Sau probabil că această căutare devine aspiraţia către un principiu, „principiul luminos", cum l-au numit unii critici, diferit de cel al misticilor. Ascensiunea specifică unei căutări spirituale cedează, la Forugh, unei dorinţe de a se identifica doar cu forţele naturii. În timp ce poeţii sufişti

Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi, Ali Asghar Rahimi

https://biblioteca-digitala.ro

persani (Moulavi, Djāmi, Attār etc.) vor să cucerească „regatul cerurilor", Forugh Farrokhzād pleacă în căutarea grădinii vieţii pe pământ, nu în ceruri! Ca să fie mai convingătoare, sfidează unul dintre tabuurile vremii, relaţia cu trupul. Era blondă, cu ochii negri. Contemporanii spun că avea o privire profundă, strălucitoare, seducătoare. Iar despre vocea ei, din care a făcut o temă poetică, Sohrāb Sepehri afirmă că „semăna cu tristeţea perturbată a realităţii". S-a jucat cu aparenţele schimbându-şi culoarea şi pieptănătura părului. Şi chiar forma nasului, recurgând la chirurgia estetică! Gest ce n-a rămas fără urmări în societatea feminină iraniană!

Forugh a acceptat totuşi constrângerile unei tinere într-o societate ce se zbate pentru a ieşi din ruinele unui sistem sociopolitic milenar: monarhia absolută, feudalitatea, omniprezenţa religiei şi povara unei tradiţii, subordonarea femeilor faţă de autorităţile sociale. De altfel, societatea iraniană va recădea, la câţiva ani după Primul Război Mondial, sub autoritatea unui regim totalitar, tot monarhic: Rezā Şāh (1925-1941) şi Mohammad Rezā Pahlavi Aryāmehr (1941-1979).

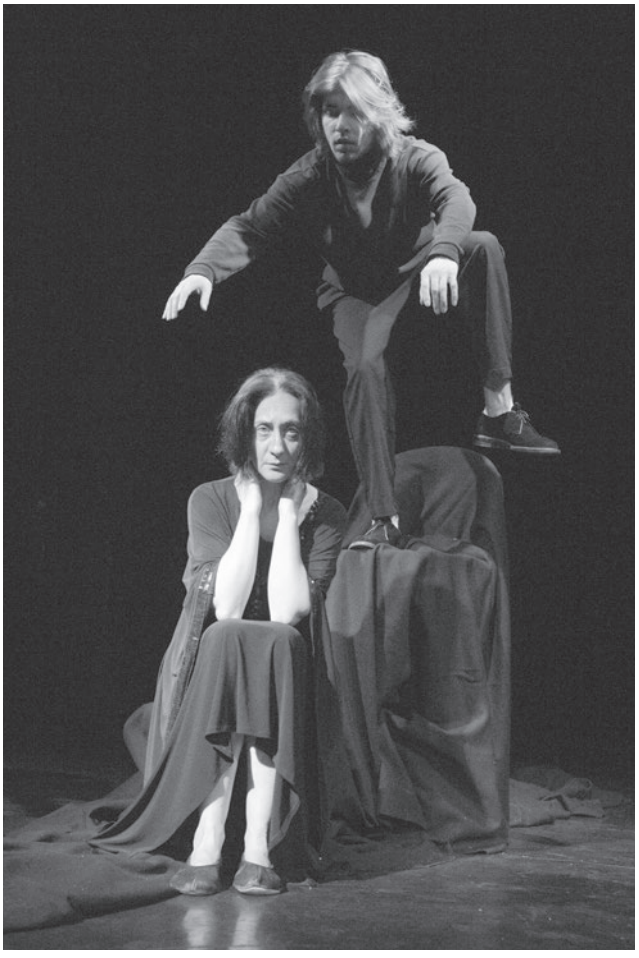
Prima poezie publicată, „Păcatul", într-un săptămânal din Teheran, aduce reacţii negative, provocând tensiuni în familie şi controverse în societate. E un poem erotic şi îndrăzneţ, o confesiune: a comis un păcat că a făcut dragoste cu un bărbat, „un păcat de plăcere". El dă măsura orizontului de aşteptare al societăţii iraniene de atunci. Aceasta nu era pregătită (şi nici nu va fi prea curând) să accepte ca o femeie, fie şi poetă, să-şi caute iubirea deschis, să celebreze plăcerile vieţii, să-şi exprime visurile , pasiunile, dorinţele: privilegiul bărbaţilor. O astfel de societate, cu o mentalitate fixată în altă lume, nu putea să tolereze ca o femeie fără inhibiţii să dea frâu liber aspiraţiei la emancipare şi înflorire. Statutul bărbatului devenea ţinta unui adevărat atentat! Pătrunderea lui Forugh în lumea poeziei persane moderne deranjează. Poezia ei interpelează conştiinţa bărbaţilor: vorbeşte despre suferinţa femeii şi despre constrângerile impuse de dominaţia masculină. Poeta e o „pasăre captivă". Primele trei volume de versuri, „Captiva", „Zidul" şi „Revolta" sunt întâmpinate cu aceeaşi reticenţă nu numai de către cititori, ci şi de către intelectualii „de stânga", aşa-zişii „progresişti", „angajaţii". Aceste volume, apărute între 1952 şi 1958 se citesc totuşi cu o mare curiozitate, cu un interes din ce în ce mai crescut. Cititorii lui Forugh sunt extrem de numeroşi şi, la un moment dat, se împart, dacă-i excludem pe cei interesaţi mai cu seamă de noutatea limbajului poetic, în două mari grupări. Tradiţionaliştii descifrau într-o astfel de operă o subminare a concepţiilor etice şi religioase despre castitate, virginitate, pudoare în a-ţi exprima dorinţele, fidelitate în căsătorie. Nu-şi credeau ochilor. Unde erau supunerea femeii, interdicţiile şi tabuurile privind sexualitatea, trupul, amorul liber? Pentru ceilalţi, aceste texte, ce aduceau o mentalitate stranie, nu erau decât expresia vieţii private a unei femei tinere provenite din clasele de mijloc de la Teheran, de un romantism vulgar, asezonat cu un sentimentalism superficial şi cu un erotism obscen. Desluşeau povestirea unor probleme familiale neinteresante, a unei revolte împotriva obligaţiilor conjugale, a căutării plăcerilor sau a unei rătăciri hedoniste. Reproşurile se ţin lanţ: Forugh Farrokhzād a creat o poezie feminină sentimentală, lipsită de reflecţie, de viziune filozofică sau ideologică. Nicio angajare socială ori politică!

În realitate, cele trei culegeri sunt expresia suferinţelor unei femei tinere în luptă cu mentalităţile tradiţionaliste. Unui cunoscător al istoriei poeziei persane i se pare firească atitudinea avangardistă a lui Forugh, de care ea însăşi era conştientă. Numai aşa ne explicăm revendicarea unei libertăţi a cuvântului, ce permite consacrarea unei vocaţii artistice. Asta ar fi trebuit să atragă simpatia şi susţinerea intelectualilor doritori de modernizarea societăţii iraniene. Nu s-a întâmplat aşa, chiar dacă demersul poetei n-a rămas fără câteva urmări.

Ca să ajungă model al femeii moderne, libere şi independente, care s-a bătut pentru emanciparea femeilor iraniene, şi-a sacrificat viaţa de familie, privându-se să-şi vadă fiul vreodată. A păstrat principiul după care şi-a organizat viaţa: să-şi apere cu orice preţ libertatea şi să-şi hotărască destinul.

Iată ce declara la maturitate: „La 14 ani scriam multe gazeluri. *Nu le-am publicat niciodată* (subl. n.). De câte ori citesc un gazel, sunt atrasă de acest gen de poezie şi nu mă pot abţine să nu mă trag de mânecă – ei bine, doamnă, aşadar complexul gazelului te-a cuprins şi pe tine!". Faptul că nu le-a publicat e simptomatic pentru evoluţia poetei, e un gest cu bătaie lungă...

Dar modernitatea e îndoielnică. Forugh Farrokhzād e prima poetă majoră din istoria poeziei persane ce înfruntă masculinitatea în literatură. E o voce nouă, expresie a bipolarităţii sexuale a societăţii umane, ce revendică aceleaşi drepturi şi îndatoriri:



Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi

https://biblioteca-digitala.ro

Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi, Ali Asghar Rahimi

individ autonom, cetăţeană liberă şi responsabilă, parteneră egală cu bărbatul.

Până acum, femeia iraniană, închisă după voaluri şi dincolo de pereţii seraiului, chiar pentru a-şi exprima dorinţele cele mai intime şi cele mai dragi, îi delegase bărbatului puterile sale. Era vremea ca ele să-şi revedince dreptul la propriul drum.

Modernitatea e prezentă mai cu seamă la nivelul reprezentării femeii. Forugh scrie o poezie intimistă, personală, chiar autobiografică, odată ce aduce în lume o experienţă trăită; e expresia generalizată a suferinţelor femeii.

Lucru mare în societatea iraniană a timpului: Forugh devine incarnarea femeii moderne care îşi *alege* soţul, care nu are complexe să ceară divorţul când căsătoria îi îngrădeşte libertatea de a decide asupra viitorului său profesional şi artistic, care caută să-şi realizeze dorinţele exercitând o profesie, să acceadă la autonomie existenţială, să îndrăznească să trăiască poveşti de dragoste în afara convenţiilor sociale.

Poezia de început a lui Forugh e generată de locul femeii în lumea contemporană. Înţelegem greu acest gând dacă nu îl raportăm la poezia persană clasică. Aceasta din urmă e produsul unei culturi şi al unei civilizaţii vizionare ce considerau că lumea în care trăim e efemeră şi dependentă, manifestare a unei realităţi eterne, invizibile, divine. Citim totuşi unele texte clasice unde această realitate divină se incarnează în femeie: atunci iubirea pentru femeie se confundă cu iubirea de Dumnezeu (Allah). Dar, cu rare excepţii (de exemplu, în câteva rubaiate neconvenţionale ale lui Omar Khayyām) e ignorată femeia ca partener al bărbatului, indiferent de natura parteneriatului.

Dar modernitatea acestei poezii nu înseamnă numai ruptura cu viziunea mistică a poeţilor clasici persani, ci şi, ceea ce e demersul esenţial al liricii lui Forugh, inversarea relaţiei dintre lumină şi tenebre în gândirea preislamică a iranienilor, mai ales în aceea a lui Mani. Dacă Mani plasează lupta dintre lumina spiritului şi tenebrele materiei sau închisoarea trupului în centrul gândirii sale, Forugh Farrokhzād doreşte să elibereze lumina din trupul spiritului tenebros al convenţiilor sociale. Altfel spus, poezia sa nu mai este, după opinia lui Christian Jambet, povestea „unui suflet care evadează din închisoarea trupului, ci a unui trup viu al spiritului poeziei evadând din închisoarea sufletului, din închisoarea spirituală făcută din valorile căsătoriei şi din tihna respectabilă pe care ele o presupun. „Vrea să-şi reabiliteze trupul prin satisfacerea sexualităţii pentru a putea, apoi, să-şi reconstruiască personalitatea şi identitatea feminină în temeiul egalităţii, libertăţii, autonomiei, activităţii profesionale, bucurându-se de plăcerile vieţii, de iubirea carnală, de înflorirea personală. De aici vine vulcanul de sentimente şi resentimente, de răni şi de aspiraţii; lava acestuia curge şi acum pe tineretul iranian...

E important să observăm că demersul marii poete nu e exclusiv estetic. Ţinta ei e lumea reală, materială sau spirituală. Limbajul poetic, aşa cum era perceput în epocă, mai ales la nivel lexical, se destructurează şi e direcţionat spre *altceva*. Ea vorbeşte despre obiecte banale, ceea ce îi permite să ne releveze aspecte anodine şi neaşteptate ale existenţei cotidiene. Dispar termenii romantici, prezenţi în primele trei volume. Iubirea, noaptea şi ferestra sunt noile arhetipuri poetice: conţinutul lor suferă mutaţii majore. Reţeaua lexicală e alta: *bucătărie, funie de rufe, străzi pustii, dilatarea iubirii, mătură, paiete, vineri plictisitoare, fum de ţigară, zmeu, vas, ceaşcă, cuvinte încrucişate, dulap, perle de sticlă, jeturi de apă*. O adevărată „domesticire poetică".

E comparată apoi cu Sapho, prin libertatea neaşteptată a expresiei dorinţelor şi pasiunilor, cu poete din America latină, prin intensitatea emoţiilor şi fervoarea sentimentelor, cu Virginia Woolf, Colette şi George Sand, pentru anvagardismul şi luptele feministe împotriva tradiţiilor şi convenţiilor sociale restrictive. Poeta iraniană aminteşte şi de Anne-Marie Scharzenbach. „Zeiţa păgână", cum a mai fost numită, câştigase pariul cu literatura şi cu nemurirea. Un monstru sacru al poeziei moderne persane, Mehdi Akhavān Sāles avea tot dreptul s-o înnobileze cu titlul de „prinţesa poeţilor persani".

În Iran, poezia e expresia lingvistică majoră a sufletului. Când enunţă esenţialul, e un joc al cuvântului. Nu e un simplu fapt de cultură. Emană o mare forţă filozofică, iar, uneori, în momente cruciale, poate deveni chiar o practică a filozofiei, desăvârşind-o metafizic.

https://biblioteca-digitala.ro

Asta e o consecinţă a partajului moral pe care l-a instituit mazdeismul şi care s-a consacrat, în islam, sub forma unei nesfârşite meditaţii asupra Unului şi multiplului, asupra lui Dumnezeu şi expresiilor sale, asupra fiinţei şi esenţei. Aşa au ajuns marii poeţii persani clasici să-i concureze dramatic pe teologi, ba chiar să-i substituie chiar în împrejurările grave ale vieţii şi ale istoriei. În timp ce ultimii înclină spre sensul aparent al Revelaţiei şi sfârşesc în faţa limitei muritoare a poruncii divine, primii se situează dincolo de Lege: cercetează sensul ei ascuns ca şi cum acesta ar răsturna sensul aparent şi sunt, hotărât lucru, adepţii unei religii în care profeţii sunt paharnici, templul e tavernă, iar imperativul divin, beţie. Poate condiţia unei astfel de expansiuni a universului poetic, în care sufletul cerne la nesfârşit durerea de a iubi, e chiar Legea, constrângând la o divizare întemeietoare între ascultare şi pasiune mistuitoare, între impunere şi uniune mistică. E adevărat că poemul e însăşi uniunea cu Dumnezeu, că efectuează, în limbă, experienţa extatică şi parcurge istoria hrănindu-se cu un viitor pururea deschis.

Marea poezie persană clasică a avut multă vreme o valoare instructivă, prin jocurile simple de limbaj, ceea ce filozofiile islamice, în diversitatea lor, de-abia ofereau cu plictisitoarea limbă a conceptului: unitatea şi multiplicitatea fiinţei, iubirea divină, eternitatea clipei. Tot ceea ce e dat să-i fie ascuns omului, realităţile lumii increatului, e accesibil privirii poetului, în lumina pură a epifaniei. Universul se naşte şi moare într-o impecabilă miniatură de ritmuri, asta îţi vine în minte când te gândeşti la ingenioasa şi imperioasa lecţie pe care Iranul a dat-o, de-a lungul istoriei, lumii islamului şi Indiei, mai întâi, apoi Occidentului „uitător, ireversibil". Măreţia acestei poezii e o măreţie metafizică, neîntâlnită nicăieri în lirica universală. Ea scrutează ceea ce s-a numit „secretul secretelor": acela al trecerii, greu observabile, de la absolut la relativitatea timpului şi spaţiului, al revelaţiei necunoscutului în trupul frumos sau tenebros, secretul imaginării divinului, al creării universurilor unde se arată sau se ascunde. Această alchimie se concentrează doar în suferinţele provocate de dorinţa umană, imagine reflectată a dorinţei divine.

Această mică incursiune în metafizica poeziei clasice persane e suficientă pentru a urmări, pe scurt, demersul poetic al lui Forugh Farrokhzād. S-o spunem de la început: nimic sau, ca să fim totuşi relativişti, aproape nimic din metafizica poeziei persane clasice nu supravieţuieşte în textele, bine articulate, ale „zeiţei păgâne". Temele clasice ale poeziei elegiace persane sunt reluate, oarecum cu stoicism, din nevoia unei provocări estetice majore, a unei confruntări cu textele ce au dat nume şi consistenţă spiritualităţii persane. Îşi „inventează" un punct de plecare în tradiţie ca să se despartă chiar de poezia nouă, spre a croi propriul drum. Cochetează, uneori, cu locurile comune şi cu simbolurile impuse de tradiţie, dar e o altă voce, o altă frazare, o stilistică punând în valoare o gândire poetică surprinzătoare.

În poezia clasică persană de dragoste, experienţa absolutului riscă să fie, dacă nu chiar mincinoasă, sigur fictivă. Repetarea şi retorica sintagmelor amoroase, devenite stereotipe, ne determină să credem că această experienţă nu era decât o confruntare a limbii persane cu ea însăşi şi că subiectul experienţei absolutului era doar spectrul unei iubiri ideale, prin urmare exemplare. Durerile separării sau bucuriile efemere ale uniunii sunt bine exprimate pentru că sunt pur şi simplu exprimate! Asta nu înseamnă că n-ar avea substanţă, ci că seriozitatea lor e de neconceput în lipsa plăcerii nesfârşite de a cânta sau de a tăcea profund.

Radicalitatea poeziei lui Forugh Farrokhzād constă tocmai din ruptura de dialectica experienței absolutului și a demersului poetic clasic. De aici vine și modernitatea acută a demersului ei estetic: poeta nu face din experiența iubirii un fapt al limbajului poetic, nici din prozodie, spațiul unde adevărul acestei experiențe se revelează. Arta îi permite, dimpotrivă, să semnifice excesul persistent al durerii, exilului, pierderii și despărțirii, ca și când textul poetic ar viza, în fiecare dintre versurile inegale, o realitate pe care Forugh o desemnează, rebel, drept secretul ei.

Pentru un cunoscător al istoriei poeziei persane, această răsturnare de perspectivă se petrece pe fondul rupturii lumii moderne de universul teologiilor. Chiar dacă unele semne ale vechii spiritualități se vor mai ivi ici-colo, în lirica nouă, ele nu vor mai constitui o perspectivă semiotico-poetică unitară. Moulavi, de exemplu, cel mai mare poetic mistic persan, a mers atât de departe în privința dispersării semnelor divinului, a dus atât de departe meditația unei separări infinite, aneantizând teofania, încât rămânea ca Iubitul dispărut să fie Unu. Citită la acest nivel, poezia lui Forugh Farrokhzād e o mărturisire despre pierderea acestui Unu sau, mai degrabă, decăderea sa. Nici n-ai senzația, uneori, că ar fi existat vreodată. Nici n-a fost sursa Ființei: Dumnezeu însuși e convocat pentru a mărturisi revolta elementelor, pentru a-i arunca pe cei aleși în infern, pentru a-l reabilita pe acesta din urmă prin simțuri și plăceri. În privința gestionării poetice a straniei relații dintre viață și moarte, Forugh se află în vecinătatea lui Mehdi Akhavān Sāles.

Iată ce spune, ca să încheiem, unul dintre cunoscătorii de seamă ai literaturii și filozofiei iraniene, Christian Jambet despre Forugh: „Nu e straniu că Forugh Farrokhzād a putut, în așa puțin timp, să filmeze o leprozerie, să facă mărturisiri despre condiția femeii în societatea iraniană și să scrie cât mai aproape despre propria viață, fără a se eclipsa în universul abstract al iubirii? Culegerile sale succesive sunt romanul exact al vieții ei. Îi urmează cursul. Nu acela al unui suflet care evadează din închisoarea trupului, ci al unui trup viu al spiritului poeziei evadând din închisoarea sufletului, din închisoarea spirituală făcută din valorile căsătoriei și ale tihnei respectabile pe care o propun. Acest trup se vrea prea aproape de trupuri, de deșeurile ascunse după ziduri înalte, e el însuși splendoare inutilă.

Abandonul e partea femeii. Asta-i tema dominantă. În fața oglinzii ce se sparge, ea nu mai e imaginea victorioasă ce reflectă luminile angelice, ci frumusețea căreia nimeni, în lumea trivială, nu-i mai acordă vreo privire. Ca să spui că Farrokhzād câștigă un loc eminent în poezia universală. Lumea epifaniilor a murit și acesteia îi supraviețuiesc doar nostalgia și particulele materiale, legea implacabilă a posesiei și a puterii temporale. Astfel, ea străpunge eternitatea, într-un cer gol, și, paradoxal, se înscrie în continentul peren al adevărului despre care ne dă lecții Iranul".

Prelegere susținută în data de 13 mai 2021, la Teatrul Municipal „Bacovia" Bacău, cu ocazia derulării programului „Provocări colocviale", parte integrantă a spectacolului „7 scrisori cu autoaprindere".

https://biblioteca-digitala.ro

Ali Asghar Rahimi: „Muzica pe care o cânt se adresează întregii lumi”

interviu realizat de Marius Manta

Marius Manta

Stimate domnule Ali Asghar Rahimi, am avut bucuria de a vă vedea de două ori în Bacău, cu un gen de muzică ce a surprins publicul prin căldura sa și atmosfera aparte pe care ați creat-o. Aș începe, așadar, prezentul dialog, cu rugămintea de a întocmi un scurt portret al muzicii tradiționale persane. Poate greșesc, însă am sentimentul că muzica pe care o interpretați e parte dintr-un sistem complex de credințe, fiind, printre altele, și rezultatul misterului. Provine sau presupune ea o matrice colectivă?

Chiar dacă muzica mea, din punct de vedere al formei și structurii, își are rădăcinile în muzica sufi, conținutul și mesajul pe care le transmite se situează dincolo de orice tradiție particulară ori ritualică. În general, muzica sufi provine din cântările sacre și practicile mai multor grupuri, reflectând, așa cum era și normal, o serie întreagă de credințe și reprezentări, conducând în timp la apariția unor forme de expresie poetică și muzicală, ritmuri și structuri muzicale, instrumente specifice fiecărui grup, toate acestea fiind interpretate în spațiile dedicate rugăciunii și practicii cunoscute drept „khanega”.

Ținând cont de diversitatea acestor comunități sufi, atât poezia cât și stilurile muzicale dau naștere unei diversități pline de originalitate.

Întrucât, în viziunea mea, aceste melodii sunt atemporale, existența lor implicând chiar rădăcinile noastre, ținând cont și de bogata activitate de cercetare / explorare în cadrul acestei zone, după ce m-am cufundat în esența manifestărilor artistice individuale, am ales - în ceea ce mă privește - o manieră care sintetizează toate aceste moduri de expresie artistică, creând implicit un stil unic, original, care nu este direct determinat de o anume paradigmă ori practică religioasă, rămânând în afara unor asemenea limitări. Sper că voi putea cu acestă ocazie să îmi fac cunoscut mesajul. Mai mult, muzica pe care o cânt nu e restrictivă, aparținând unei anume națiuni, grup etnic ori religios, ci se adresează întregii lumi, neținând cont de rasă, culoare, situându-se dincolo de granițele culturale și naționale. Trebuie să admit însă că am fost direct influențat de poezia mistică persană, în special de textele lui Rumi, ale cărui calități spirituale elevate au fost universal recunoscute. Încă din copilărie, am studiat opera poetică a lui Rumi, astfel încât, cu timpul, am reușit să surprind în profunzime conceptele sale, pe care ulterior le-am integrat în muzică.

Vorbim despre libertatea pe care o presupune muzica, tocmai de aceea mi-aș dori să aflu ceva despre raportul dintre improvizație și formele fixe.

Există o regulă esențială când vine vorba de muzică. Fiecare compozitor autentic este în stare și de a improviza. Aceste două căi provin din aceeași sursă, din viziunea si stilul caracteristic celui ce compune; apoi, ambele ar trebui să corespundă aceluiași scop, cointeresându-se de exprimarea armonică. Chiar dacă se întâmplă destul de des ca un muzician ce excelează la capitolul improvizației să nu dovedească și rigurozitate în partea clasic componistică, el totuși poate institui un exemplu. La urma urmelor, am putea considera că nu auzim aceeași melodie exact la fel. Deși artistul va cânta aceeași piesă, cu toate acestea, de fiecare dată, va avea un alt „parfum”, o altă culoare. Există și muzicieni care nu se bazează nici pe gustul personal, nici pe cunoștințele teoretice, aceștia își urmează viziunea, transformând în muzică tot ceea ce le-a fost revelat în cadrul unui moment de inspirație.

Am discutat totodată despre muzica tradițională, de aceea aș vrea să mai stăm puțin asupra legăturilor posibile dintre aceasta și muzica iraniană contemporană.

Muzica și literatura, arta în general, fie ea clasică ori modernă, poartă ceva din mireasma timpurilor

https://biblioteca-digitala.ro

în care iau ființă, influențând ulterior personalități și comportamente. Muzica iraniană veche și literatura sunt expresia unificată a unor festivități ori tradiții persane, precum și a unor evenimente cu totul neplăcute cum ar fi războaiele, atât de prezente în istorie. Muzica clasică iraniană poartă cu sine principiile de bază și miturile pe care națiunea aceasta s-a definit de-a lungul mileniilor. Astăzi, muzica modernă iraniană urmează aceleași legi și principii, fiind practic o manifestare a conștiinței colective și a caracteristicilor noilor generații, un răspuns dat așteptărilor acestora. Legăturile dintre aceste două genuri muzicale au constituit fără doar și poate motive de dezbatere, de cele mai multe ori acestea fiind conduse fără rafinamentul ori știința atât de necesare. Dar ar trebui punctat faptul că, uneori, o asemenea așezare „la un loc" dă naștere unor compoziții extrem de reușite, având toate datele estetice. Cel mai important lucru într-un asemenea proces de conviețuire îl constituie faptul că muzica tradițională rămâne legată de valori esențiale și înțelesuri adânci, în timp ce muzica contemporană poartă cu sine propria-i urbanitate, fascinând prin efecte la modă.

Mi-aș dori să aflu dacă muzica tradițională este în vreun fel susținută în Iran de către autorități și, eventual, în ce forme.

Acum, o serie întreagă de genuri muzicale sunt aprobate și chiar susținute de guvern. În prezent, vorbim despre circa 160 de posturi radio-tv în Iran, ce difuzează și promovează diferite tipuri de muzică. Dar aceasta nu înseamnă nici pe departe că ușile sunt întru totul deschise oricărui muzician, tocmai de aceea organizarea concertelor ori pur și simplu producerea albumelor cad în seama organizațiilor private.

Ne întoarcem la dumneavoastră: vă invit să ne povestiți câteva lucruri despre profesorii și școlile unde ați învățat. Mai mult, ați primit distincții din partea unor instituții de seamă. Ce semnificații poartă acestea?

Foarte precis, în ceea ce privește strict domeniul meu, muzica sufită și tanburul, rețineți că nu există nicio instituție dedicată. Urmând dorinței mele de a le studia, în adolescență am călătorit în mai multe orașe, pentru a beneficia de prezența și învățăturile unor maeștrii (Ostad), întrucât repet, în orașul meu natal nu existau asemenea posibilități. M-am bucurat de-a lungul acestui periplu de întâlnirile cu Ostad Seyed Amrollah Shah Ebrahimi - cunoscut drept părintele tanburului iranian și Ostad Taher Yarveisi - o autoritate pentru toți cei interesați de tanbur. Dar pentru a ajunge să iau parte la cursurile acestor maeștri, a trebuit în prealabil să mă pregătesc cu profesori precum Touraj Honarjou ori Seyed Ali Jaberi. Dorința mea cea mai arzătoare de a lua lecții direct de la cei doi maeștri Ostad Seyed Amrollah Shah Ebrahimi și Ostad Taher Yarveisi nu constituia o aspirație fără niciun background, ci mai degrabă a contat sub forma unei reușite spirituale cu totul aparte. Acești doi maeștri, care din păcate nu mai fac parte din ordinea firească a lucrurilor din această lume, nu erau doar în muzică extrem de cunoscători, ci aș putea afirma că excelau spiritual, precum și în plan moral. De altfel, aceasta este una dintre caracteristicile muzicii iraniene, dar și a celei sufite, cel-care-caută fiind mereu într-o competiție cu el însuși, de a-și rafina demersurile și propria existență. Există numeroși profesori care se autodenumesc maeștri, ca rezultat al performanțelor tehnice pe care le dețin. Din păcate, în asemenea cazuri studenții nu ajung să beneficieze de esența artei. De aceea, titlul de maestru (Ostad) nu este folosit în cazul acestor profesori. În muzica iraniană și sufită, un maestru este cel care poate demonstra că a atins atât cunoștințele practice, legate de instrument, dar și cunoașterea profundă, legată de viața înaltă. Diferențele dintre prima categorie și a doua se leagă de realitatea interioară conform căreia în cazul maeștrilor adevărați arta lor va avea un impact și rezultate importante, dincolo de ce poate fi explicat. Mai mult, în ceea ce privește un maestru precum cei deja menționați, se poate înțelege că ei ascultă cu „urechea inimii", lăsând sufletul și imaginația să zboare fără a le impune limite... După mai mulți ani de a lucra cu tanburul, am fost invitat de Colegiul Isfahan să pun bazele primului program dedicat acestui instrument. Fără doar și poate, când vine vorba despre calificările, distincțiile, titlurile ce mi-au fost conferite, mă simt recunoscător față de maeștrii mei - Membru al Music Rights Council din cadrul Iranian Cultural Heritage Office (aflat sub patronaj UNESCO), artistul anului 2018 în special pentru conservarea

Ali Asghar Rahimi

https://biblioteca-digitala.ro

patrimoniului cultural tradițional - oferit de Centrul Cultural „Mihai Eminescu", fondator al Centrului Tanbur din Isfahan, membru al Isfahan Music Council din postura de expert maqami.

Ce loc ocupă spectacolele live în muzica dumneavoastră? Cum realizați conexiunea dintre interpretare cu așteptările publicului?

Strict în ceea ce mă privește, pe scenă socot că pot atinge inspirația maximă, că pot întâlni energia publicului, că pot migra continuu către zonele cele mai profunde. Ajuns acolo, de obicei, paradoxal uit de cei din sală iar melodiile se întrețes din sentimentele cele mai pure. Așa că, atunci când mă uit la înregistrările video ale concertelor mele, mi se întâmplă să descopăr elemente de improvizație la care nu mă așteptam. Niciodată nu obțin aceleași efecte când le cânt cu mine însumi... iar cântecele preiau ceva din rezonanța și energia spațiilor respective.

Pentru o ureche neantrenată, muzica la care ne referim beneficiază mai degrabă de un spațiu auster unde, aproape paradoxal, apare lumina. Sunt fără doar și poate diferite tipuri de miracole, muzica însă e una...

Muzica mea este un pachet multifațetat. Conținuturile sunt în toate privințele selectate și structurate cu mare atenție, în așa fel încât să se alinieze cu mesajul general. Cu o istorie de peste 7000 ani, tanburul însuși poartă caracteristici străvechi și o doză de nostalgie. Acesta este elementul central, cel mai important din întreg „pachetul". Munca mea gravitează constant în jurul acestui instrument, atașându-i diferite forme muzicale ce poartă amprenta felului meu de a fi. Toată literatura și în special elementele poetice pe care le-am integrat în muzica mea și în concertele live aparțin poeților mistici sufiți. Secvențele ritmice, armonia și frumusețea acestor versuri plac auzului și ridică sentimentele fiecărui receptor, dincolo de naționalitate, cultură ori limbă. Mai mult, nuanțele vocii mele răsună la rândul lor dinspre strămoși. Într-o asemenea apariție, nimeni nu ar trebui să fie interesat de a înțelege limba, cât de a se conecta afectiv într-un nemediat proces de comunicare. Această stare poate fi atinsă doar de muzicianul experimentat, întrucât întreaga umanitate practic e deținătoarea aceleași limbi primordiale. Vorbim și despre o perspectivă holistică, ce în mod simultan evidențiază misterul întunecat al trecutul imemorial și în același timp scoate la suprafață și strălucirea ce coboară în timp dinspre firea noastră străveche. Către unificarea celor două contrarii, artistul poate intui resorturile întâlnirii dintre lumină și umbră.

Ali Asghar Rahimi, Eliza Noemi Judeu, Gabriel Scalschi

Care sunt instrumentele la care cântați și care este favoritul?

Evident, un interpret care s-a specializat la un anume instrument, ar trebui să fie capabil să cânte și la altele. În această situație mă aflu și eu, deși sunt specializat în tanbur. Orchestrația iraniană presupune instrumente care sunt asociate muzicii sufite, precum kamamcheh-ul, oud-ul ori ney-ul, precum și instrumente de percuție.

Nu în ultimul rând, cum ați vedea legătura dintre muzică și literatură?

Muzica și literatura ar putea părea forme distincte de artă ce nu s-ar înțelege decât în formula cel mai des întâlnită - melodia cu versuri. Dar la o analiză mai atentă, putem descoperi că nu e mereu așa. Chiar și atunci când sunt privite individual, cele două arte interacționează. Orice poet, indiferent de originea sa, este influențat la un nivel subconștient de ritmuri, cântece pe care le va fi întâlnit încă din copilărie, fie datorită mamei, fie prietenilor alături de care a cântat. Mai mult, dacă ne uităm încă și încă o dată la structurile ritmice și rima constitutive structurii poetice, putem observa cu adevărat importanța muzicii. Pe de altă parte, și reciproca e valabilă: muzica oricărei regiuni este modelată și amprentată de literatura acelei zone. Dacă, iarăși, suntem atenți la ritmurile, motivele și armoniile compuse de un muzician, vei putea găsi asemănări izbitoare...

Vă mulțumesc mult pentru această preumblare prin muzica tradițională persană.

Mulțumesc și eu pentru ocazia de a vorbi despre muzica și cultura din care fac parte. De asemenea, îi mulțumesc domnului Geo Popa și minunatei echipe de la Centrul de Cultură „George Apostu" pentru faptul că m-au invitat să fiu parte a proiectelor domniilor lor, profesorului Gheorghe Iorga pentru munca deosebită pe care o desfășoară din dorința de a promova literatura persană și nu în ultimul rând iubitorilor de cultură din Bacău care m-au primit cu căldură!

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Ciurdariu despre filosofia lui Eminescu (III)

Ștefan Munteanu

Ștefan Munteanu

c) Despre lipsa contradicţiilor eminesciene

Tot în „Revista de filozofie", dar în nr. 1/1967, Mihai Ciurdariu a publicat studiul *Contradicţii autentice?* (*Note critice pe marginea unei cărţi*). Este vorba de lucrarea *Eminescu şi Schopenhauer,* publicată de Liviu Rusu la Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.

Studiul urmăreşte clarificarea unor chestiuni privind exigenţele metodologice ale criticii literare. Mihai Ciurdariu se apleacă, de data aceasta, asupra lucrării lui Liviu Rusu, care era un ambiţios estetician. Şi consideră că premisele cărţii *Eminescu şi Schopenhauer* ar fi două întrebări. Prima, descoperită în cartea lui Liviu Rusu la pagina 8, este următoarea: „Oare marele nostru poet nu are, în fond, două feţe, una mai superficială şi alta mai adâncă, şi nu cumva aceasta din urmă, faţa lui autentică, este cea care scapă din mrejele marelui pesimist reacţionar?". A doua, descoperită în aceeaşi lucrare, la pagina 25, sună astfel: „Oare nu cumva, *teoretic*, Eminescu face schopenhauerism, pentru ca în *practica poetică* să exprime o gândire cu nuanţe ce se deosebesc de cea teoretică? Ceva mai mult: *nu cumva există în sânul poeziilor, ba uneori chiar în sânul uneia şi aceleiaşi poezii, anumite contradicţii,* care, printr-o analiză mai aprofundată, ne învederează o altă viziune asupra lumii şi a vieţii decât cea susţinută de Schopenhauer?".

Înainte de a comenta opiniile lui Mihai Ciurdariu, cred că este bine să aflăm ce crede el despre cartea lui Liviu Rusu. Şi aflăm: „Cartea prof. Liviu Rusu a pornit, fără îndoială, de la intenţia sinceră şi lăudabilă de a reconsidera «problema Eminescu» din perspectiva axiologică a epocii noastre, a tablelor de valori pe care noi le promovăm astăzi. Eminescu trebuie citit, tălmăcit, transpus în limbajul valorilor şi idealurilor noastre" (*Idem*, p. 97). Aici se impune o observaţie. Sigur că este bine să avem grijă de valorile şi idealurile noastre. Dar nu trebuie să uităm valorile şi idealurile lui Eminescu. Fără a înţelege profunzimea viziunilor sale, toate tălmăcirile noastre devin lipsite de substanţă. Ideea este că trebuie să pricepem mesajul eminescian, poetico-filosofic, în autenticitatea sa, nu aşa cum ne place nouă. Pentru aceasta însă, de cele mai multe ori, avem nevoie de piedici în calea ambiţiilor şi orgoliilor.

Revenind, ce crede M. Ciurdariu că urmăreşte Liviu Rusu? Crede, fără prejudecăţi, că „prof. Liviu Rusu ne propune o metodă exegetică nouă, o «perspectivă a profunzimii» din care personalitatea lui Eminescu «scapă din mrejele marelui pesimist reacţionar». Pentru a-l smulge însă din aceste mreje, trebuie să recunoaştem şi să dovedim că poetul a fost prins cu adevărat în ele" (*Idem*, p. 97). O asemenea încercare este dificilă, întrucât se poate transforma într-o capcană. „Majoritatea contemporanilor poetului îl considerau un adept convins al filosofiei lui Schopenhauer. Criticii mai pesimişti, unii conservatori, vedeau în aceasta un merit, cei optimişti şi progresişti o scădere. De aici discuţiile şi polemicile nesfârşite în jurul pesimismului poetului. Soluţia propusă acum de prof. Liviu Rusu nu e lipsită de ingeniozitate: e adevărat că Eminescu a fost influenţat de Schopenhauer, dar această influenţă nu reprezintă «faţa autentică» a poetului. Adevărata lui faţă, *«eul autentic»*, este cea *optimistă*, faţa neautentică, pesimistă aparţine lui Schopenhauer. S-a impus astfel, în mod logic, imaginea unui Eminescu cu «două feţe»" (*Idem*, p. 97).

Surprinderea lui M. Ciurdariu vine de la faptul că Liviu Rusu nu „are în vedere deosebirea firească, necesară dintre gândirea teoretică a lui Eminescu, exprimată discursiv, şi aceeaşi gândire exprimată adesea în versuri, în poeziile sale" (*Revista de filozofie,* nr. 1/ 1967, p. 92). Concret, ce-l nemulţumea pe M. Ciurdariu? „Ne-am înşelat însă, căci întrebarea autorului are în vedere altceva, anume o contradicţie între «theorein» şi «poiein» în însăşi creaţia poetică a lui Eminescu" (*Idem*, p. 92).

Analiza lui M. Ciurdariu porneşte de la afirmaţiile lui Liviu Rusu cu privire la mesajul poeziei *Memento mori*. Despre ce este vorba? Liviu Rusu, în cartea sa, la pagina 59, scrie că, în acest poem „poetul îşi propune să ne înfăţişeze atotputernicia răului în lume". În pagina următoare, esteticianul de la Cluj adaugă: „Eminescu de fiecare dată se entuziasmează de realităţile pe care le descrie, arătând frumuseţi care contrazic sau în orice

https://biblioteca-digitala.ro

caz atenuează mult ideea domniei exclusive a răului". Iar peste alte câteva pagini aflăm şi verdictul: „Să fim drepţi: în *Memento mori*, faţă de multele frumuseţi, am văzut prea puţine suferinţe. Se simte din plin cu ce deliciu şi încântare ne conduce Eminescu prin cele zugrăvite, încât se impune de la sine constatarea că ceea ce poetul şi-a propus teoretic să demonstreze, anume că în lume răul este atotstăpânitor, că el animă desfăşurarea vieţii fără nici o perspectivă luminoasă şi fără nici o posibilitate de îndreptare, în gândirea sa poetică este infirmat".

Concret, iată maniera de analiză critică a lui M. Ciurdariu: „Acestea sunt comentariile autorului. Vom încerca să examinăm temeiul lor, în mod inductiv. Eminescu «şi-a propus *teoretic* să demonstreze» că răul e atotstăpânitor, adică «să verifice» o teză a lui Schopenhauer. De unde a dedus autorul *această intenţie* a lui Eminescu?"... Atribuind lui Eminescu intenţii străine, şi încă subliniat teoretice, se înţelege că vom constata pe urmă «contradicţii», «infirmări» ale acestor intenţii, ba vom fi în drept să aducem poetului reproşuri de inconsecvenţă" (*Contradicţii autentice?*, p. 92).

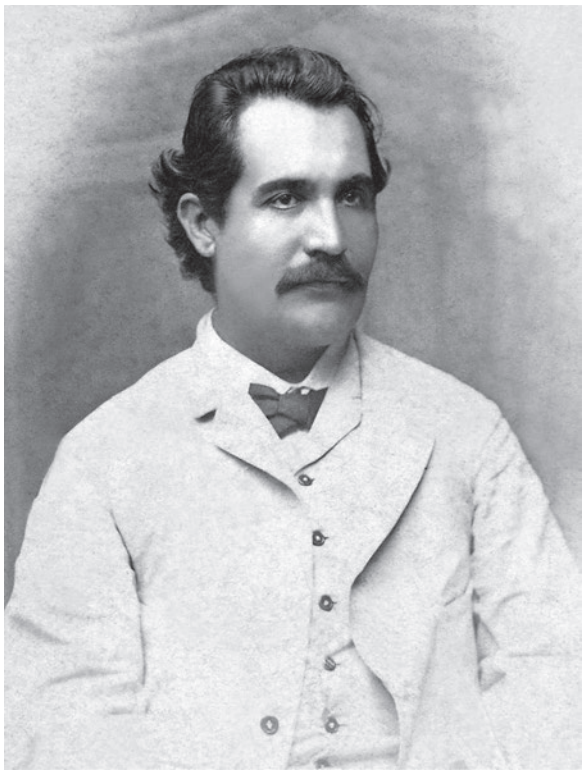
Sever criticate sunt observaţiile lui Liviu Rusu cu privire la „Sărmanul Dionis", „Împărat şi proletar", la „Venere şi Madonă" şi, mai ales, la „Luceafărul".

Iată, spre exemplu, câteva secvenţe referitoare la *„Sărmanul Dionis"*: „Nuvela *Sărmanul Dionis*, pe care G. Călinescu o socotea o «adevărată poemă», prof. Liviu Rusu o consideră deficitară sub raportul concepţiei şi realizării pentru faptul că foloseşte transcendentalismul kantian-schopenhauerian ca temă literară. «În realitate, aceste teoretizări, care sună a erudiţie rigidă, *sunt cu totul străine subiectului adecvat al nuvelei*... Demonstraţia, din punct de vedere filosofic, *nu este suficient de pătrunzătoare şi convingătoare*»" (*Idem*, p. 93). În această situaţie, după ale observaţii, M. Ciurdariu notează: „Ni se pare însă că la autor aprecierile sunt derivate, *deduse* din acel principiu general în virtutea căruia «speculaţia filosofică» în artă «strică armonia întregului şi împiedică plăcerea estetică»" (*Idem*, p. 93). Şi în apărarea lui Eminescu, el afirmă, cu îndreptăţire, că „toate «speculaţiile filosofice» din operă sunt procedee artistice conştient folosite de Eminescu pentru a caracteriza personajul, un visător metafizician (a se citi atent începutul nuvelei, care nu este decât un monolog interior, şi dialogul Dionis-Ruben" (*Idem*, p. 93).

Dar iată şi câteva aspecte referitoare la poezia „Luceafărul". „Asupra capodoperei *Luceafărul*, analizată într-un capitol special, prof. Liviu Rusu ne aduce lumini destul de personale. De la bun început, autorul ţine să se delimiteze prin «anumite rezerve» de «părerea curentă» care consideră poemul drept o culme artistică a literaturii române" (*Idem*, p. 94).

După ce se disociază de opinia curentă cu privire la valoarea artistică a poeziei *Luceafărul*, Liviu Rusu încearcă să aducă şi argumente. Porneşte de la însemnarea lui Eminescu privitoare la înţelesul alegoric al Luceafărului, pe care o pune în legătură cu un text al lui Schopenhauer. Apoi, aminteşte remarca formulată de G. Călinescu: „*Luceafărul* e un poem inegal, cu strofe pline şi strofe seci, unele tăcând, altele cântând, în acord, ca flautele unei orgi". Mai mult, în cartea sa, la pagina 85, adaugă: „La aceasta noi adăugăm că este inegal şi în privinţa concepţiei fundamentale". Sunt ţintite astfel strofele finale ale poemului, despre care consideră că exprimă „un dispreţ fără echivoc, dispreţ cu privire la fiinţa omenească şi, implicit, la însăşi existenţa pământească" (*Eminescu şi Schopenhauer*, p. 92). Mihai Ciurdariu mai sesizează un aspect esenţial: „Însă Eminescu nu a deviat numai de la «logica internă a poemului» şi de la «propria sa concepţie», ci şi de la «făgaşul autentic popular», de la modul cum «omul nostru din popor» vede lumea şi viaţa. Dacă Eminescu «s-ar fi ţinut de această linie autentică a basmelor noastre populare, putem presupune că Luceafărul ar coborât la iubita sa plină de farmec...» şi el, «întâlnind mulţimea relelor terestre, putea să găsească remedii, datorită calităţilor sale putea să ne ducă într-o lume a năzuinţelor creatoare, şi iată, am fi avut o nouă versiune, o versiune originală, a legendelor faustiene şi prometeice, a căror atmosferă grandioasă...» etc. Aşadar, dacă Eminescu s-ar fi conformat «perspectivei profunzimii», n-am mai fi avut un poem cu o «logică internă zdruncinată», ci o creaţie în care Hyperion s-ar fi coborât cu orice preţ la Cătălina (fie şi al demnităţii jignite), iar Eminescu ne-ar fi dat nu *Luceafărul* său, «inegal în privinţa concepţiei fundamentale», cu «strofe seci», izvorâte dintr-o «experienţă personală strâmtă», ci un *Luceafăr* superior, o «versiune originală» după modelele grandioase ale altor poeţi!" (*Revista de filozofie*, p. 96).

Mai reţin doar opinia justă prin care Mihai Ciurdariu dovedeşte că nu se poate vorbi despre un Eminescu contradictoriu, cu „două feţe", ci despre o creaţie poetico-filosofică armonioasă. „O concluzie se impune din toate acestea: *gândirea poetică a lui Eminescu integrează structural, tipologic, constitutiv un moment, un element, o latură de reflecţie şi cugetare*. Cine studiază atent geneza interioară a poeziilor sale nu poate să nu constate intenţia originară a poetului de a integra în operă cele două viziuni fie prin antiteză, fie prin fuzionarea lor în structuri poetice



Mihai Eminescu

https://biblioteca-digitala.ro

omogene. În chip frecvent, el aşterne pe hârtie una din cele două viziuni, pentru a elabora şi desăvârşi apoi *pe cealaltă (vezi* Împărat şi proletar, *Scrisorile*, *Luceafărul* etc.)... A susţine că în poezia lui Eminescu părţile reflexive sunt adăugiri exterioare, artificiale, un «corp străin» în structura viziunii artistice, înseamnă a tăgădui, în esenţă, unitatea şi originalitatea estetică a operei sale. *Atitudinea reflexivă*, meditativă, în poezia lui Eminescu ţine de însăşi structura intimă a *personalităţii sale*, şi suntem convinşi că, oricare ar fi fost gânditorul care l-ar fi influenţat, creaţiile sale ar fi continuat să exprime, într-o formă sau alta, această atitudine reflexivă" (*Idem*, p. 99-100).

Meritul lui Mihai Ciurdariu vine de la faptul că a sesizat greşita înţelegere a lui Liviu Rusu şi de a fi încercat să îndrepte, cât de cât, lucrurile. Din păcate, studiile sale, rămase în pagini de reviste vechi, sunt puţin valorificate.

d) Despre ediţia critică a textelor filosofice eminesciene

În „Revista de filozofie" nr. 6/ 1968, Mihai Ciurdariu a publicat un studiu-îndemn intitulat *Pentru o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene*. Ulterior, în 1983, la împlinirea unui secol de la apariţia volumului de *POESII* (1883-1983), revista „Viaţa Românească" îi dedică lui Eminescu un număr special, unde Mihai Ciurdariu publică studiul *Marginalii la tema editării critice*. Şi mai apoi, în anul 2009, prima partea a studiului apărut în „Revista de Filozofie", cel din 1968, este cuprinsă în volumul *Avatarii ale manuscriselor Eminescu*, o culegere de texte reprezentative alcătuită de Anca Silvia Bogdan şi Marin Diaconu, (Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2009). În cuvântul de deschidere al acestui volum, academicianul Eugen Simion notează: „Pentru a încheia proiectul academic de facsimilare a manuscriselor lui Eminescu, proiect care a provocat atâtea controverse, ne-am gândit că n-ar fi rău să strângem într-un volum, (un *volum-martor)* textele importante care au marcat, de-a lungul timpului, istoria acestei idei".

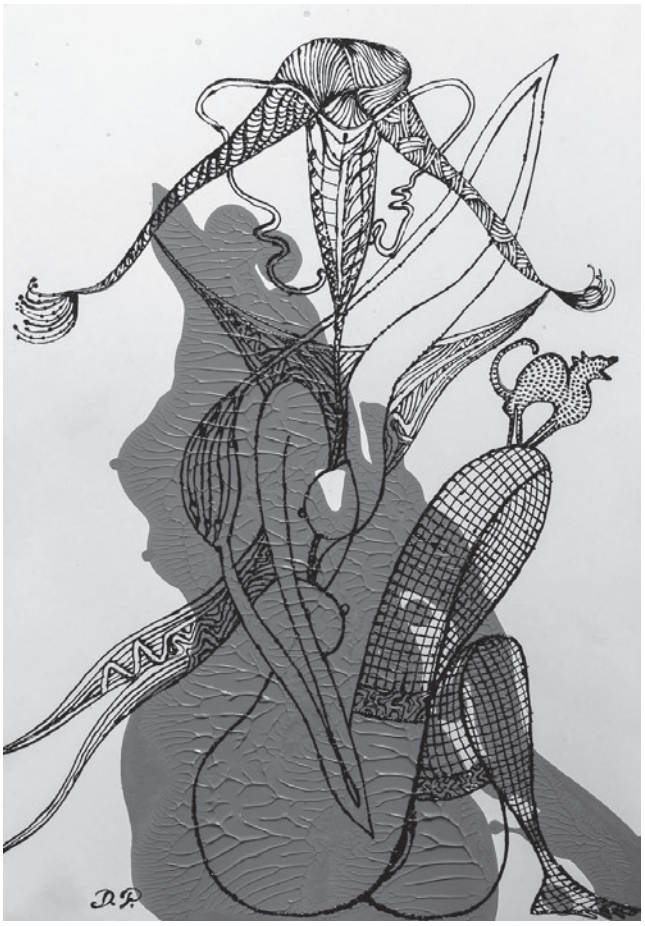
În studiul iniţial, cel din 1968, Mihai Ciurdariu, pentru a-şi justifica demersul, scrie, cu îndreptăţire: „Îndeletnicindu-ne un timp cu cercetarea gândirii lui Eminescu, am fost izbiţi de un fapt ce ni s-a părut oarecum paradoxal: cel care e considerat drept «poetul universal» al ţării noastre este încă puţin şi insuficient cunoscut în calitatea lui de *gânditor teoretic*" („Revista de filozofie", nr. 6/ 1968, p. 719). Exegetul consideră, pe de o parte, că este oarecum legitimă preferinţa pentru poezia eminesciană. Pe de altă parte însă nu ezită să sublinieze paradoxul acestei situaţii, făcând constatarea că, „deşi s-au scris până astăzi numeroase studii asupra gândirii şi filosofiei lui Eminescu, ele aveau în vedere, în majoritatea cazurilor «filosofia» din poezie şi din proza artistică şi erau întreprinse sub auspiciile prestigiului său de poet. Chiar şi studiul monografic fundamental asupra filosofiei «teoretice» şi «practice» eminesciene, întreprins de G. Călinescu, stă de fapt şi el sub aceeaşi zodie a interesului pentru Eminescu-poetul" (*Idem*, p. 719).

Autorul acceptă şi presupunerea că această situaţie poate fi pusă în legătură cu o atitudine a lui Schopenhauer: „Raţiunea mai adâncă pare să fie totuşi aceea invocată de Schopenhauer pentru a-şi scuza calitatea câtorva încercări poetice tipărite: «Nu se poate să fii poet şi filosof în acelaşi timp». Lucru foarte adevărat când avem de-a face cu un filosof *pur sang*. Dar calitatea de poet exclude ea întotdeauna pe aceea de gânditor riguros?" (*Idem*, p. 719). Desigur că această ultimă interogaţie este una doar retorică, formulată pentru a-şi crea prilejul exprimării unei convingeri clare. „Fapt este că în manuscrisele rămase de la Eminescu, în corespondenţa sa, în paginile ziarelor pe care le-a redactat în anii deplinei maturităţi de gândire există texte cu caracter filosofic care, adunate la un loc şi tipărite după criterii ştiinţifice şi cu aparatul ştiinţific necesar, ar constitui o parte firească, întregitoare a operei celui care a fost marele nostru poet, «poetul-filosof»" (*Idem*, p. 719).

Pentru a-şi face auzită vocea, Mihai Ciudariu aduce în discuţie soarta cercetătorilor, care nu se pot bucura de o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene. Situaţie în care, aceşti cercetători „continuă să facă apel la ediţii vechi lacunare, continuă să atribuie lui Eminescu ideile altora şi să ignoreze pe ale lui proprii, să folosească nediferenţiat idei din tinereţe şi din anii maturităţii, să facă aprecieri şi consideraţii conjuncturale în probleme care s-ar putea definitiv rezolva printr-o ediţie critică ştiinţifică a corpusului documentar eminescian" (*Idem*, p. 720). Deşi mi se pare de prisos, subliniez totuşi că strigătul acestui om nu este unul de paradă, ci emană din profunzimea fiinţei sale, atunci când spune: „avem convingerea formată că textele filosofice şi ştiinţifice rămase de la Eminescu, fie ele cugetări proprii, fie traduceri, prelucrări sau notiţe de lectură şi de curs universitar, prezintă interes deosebit atât *prin ele însele, ca substanţă de gândire, cât şi prin lumina ce o poate arunca asupra operei poetice eminesciene*. Aceasta ca să nu vorbim de interesul pentru care

Dragoş Pătraşcu

https://biblioteca-digitala.ro



Dragoș Pătrașcu

pledează cu atâta căldură C. Noica, anume acela de a pune sub ochii tinerelor generaţii imaginea vie a «laboratorului de gândire şi de creaţie a lui Eminescu»" (*Idem*, p. 720).

Pentru a se face auzit, chiar şi în anul 1968, Mihai Ciurdariu selectează şi câteva fragmente (nouă la număr) şi încheie această primă parte a studiului său cu observaţia: „Desigur, citatele de acest gen ar putea continua prodigios şi nu numai în probleme de epistemologie şi filosofia naturii, ci şi de logică, de filosofia limbii, a istoriei, de estetică, etică, economie etc. În faţa ineditului lor, a caracterului lor insolit şi sugestiv, te întrebi nedumerit: de ce zac asemenea mărturii de gând în manuscrisele poetului, neştiute de nimeni?" (*Idem*, p. 722).

Între timp s-au făcut paşi importanţi, respectiv finalizarea proiectului iniţiat de Perpessicius, dar şi facsimilarea manuscriselor eminesciene. Însă propunerea lui Mihai Ciurdariu nu a avut ecou, încă. Şi pentru că această propunere este din ce în ce mai actuală, preiau şi eu doar trei dintre exemplele oferite de autor.

1. „*Momentul întâi* poporul *învaţă* a cugeta, momentul al doilea cugetă asupra lui însuşi – al treilea cugetă asupra lumei întregi şi pentru lumea întreagă, Cel întâi e receptiv, cel al doilea emancipă individualitatea naţională de sub sarcina recepţiunei, făcând-o a cugeta asupra ei înşişi, al treilea în fine e floarea de aur ce luceşte lumii întregi" (ms. 2257, f. 62 v);

2. „Ideea Dumnezeirii s-au născut din negaţiune, din ceea ce nu este spiritul nostru – atotştiutor; din ceea ce nu este braţul nostru – atotputernic; din ceea ce nu este viaţa noastră – infinită; din ceea ce nu este sufletul nostru – ubiquu" (ms. 2275, f. 89);

3. „Tot ce există nu sunt decât grade de căldură? zice Robert Mayer.

Tot ce există nu sunt decât grade a unei stări supuse la modificaţiuni în infinit, zic eu" (ms. 2255, f. 353).

Am credinţa că până la urmă o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene va trebui să fie realizată. Sigur că este o operaţie dificilă, însă ea este de strictă necesitate.

Mihai Ciurdariu nu numai că a propus o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene, dar s-a gândit şi la dificultăţile unei asemenea întreprinderi. În acest sens, el continuă studiul din 1968, cel la care m-am referit până aici, cu un articol intitulat „*Paternitate sau traducere?*". Ne spune şi faptul că acest articol a fost trimis la revista „Viaţa românească", încă din 1966, unde nu a fost publicat până la momentul respectiv.

În textul intitulat „Paternitate sau traducere" este pusă în dezbatere măsura în care studiul „Cultură şi ştiinţă", rămas în manuscrisul eminescian cu nr. 2255 (filele 209-241), poate fi folosit ca document de cercetare. Prezentarea autorului este foarte interesantă, însă aduce puţine date suplimentare pentru scopul acestor însemnări. De aceea voi face doar o scurtă sinteză.

Textul „Cultură şi ştiinţă" rămâne încă o problemă eminesciană deschisă. Cu privire la acest text părerile sunt împărţite. Astfel, în 1905, Ion Scurtu nu l-a inclus în culegerea sa de *Scrieri politice şi literare*. În 1932, D. Murăraşu tipăreşte textul manuscris ca un inedit original al poetului, în „Buletinul Mihail Eminescu". Cam în aceeaşi perioadă (1932-1935), G. Călinescu a ajuns la concluzia că textul reprezintă o traducere, nu o lucrare originală a lui Eminescu. În 1942, într-un volum îngrijit de Al. Colorian, *M. Eminescu: Proză literară. Publicată. Postumă. Inedită*, textul este retipărit, ca operă originală eminesciană. Ulterior – ne spune M. Ciurdariu – alţi autori, printre care şi Al. Husar, ori Ion Iliescu, au valorizat textul fără să-şi pună problema paternităţii lui. În această situaţie, M. Ciurdariu se întreabă: „oare este corect din punct de vedere ştiinţific să facem asemenea aprecieri înainte de a lămuri chestiunea autenticităţii textului?" (*Idem*, p. 725). Şi punctează, încă un argument, în sprijinul ediţiei critice a textelor filosofice eminesciene.

În acelaşi sens, mai departe, aduce în atenţie figura lui Octav Minar, cu volumul său *„Mihai Eminescu: Probleme şi analize filosofice*, publicat în 1924. „Un examen atent al lucrării lui Minar ne dă convingerea că cele mai multe dintre pretinsele «inedite» sunt de fapt plăsmuiri abile ale editorului. Faptul e regretabil şi reprobabil când ne gândim că Tudor Vianu o citează pozitiv ca izvor în *Poezia lui Eminescu* (1930), menţinând referinţa şi în volumul recent *Studii de literatură română* (1965), în care este reprodus studiul mai vechi" (*Idem*, p. 729). Un argument în plus pentru o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene.

Pe lângă toate aceste propuneri, riguros argumentate, în continuarea studiului său vine şi cu alte sugestii, care merită să fie luate în seamă. Gândeşte, spre exemplu, la o cercetare care să ofere o „listă a cărţilor din biblioteca poetului", la „un fel de inventar al *problemelor deschise* privind viaţa şi opera lui Eminescu, stabilindu-se totodată care anume probleme se pot considera clasate", la *„o critică sistematică a izvoarelor documentare,* a tuturor *mărturiilor*

https://biblioteca-digitala.ro

contemporanilor referitoare la Eminescu, inclusiv cele provenind de la Maiorescu, Slavici, Caragiale, Mite Kremnitz etc., pentru a discrimina ştirile obiective, *veridice*, de aportul, conştient sau nu, al *subiectivităţii* martorilor" (*Idem*, p. 730-731). Toate aceste deziderate şi multe altele, amintite mai departe, recomandă o ediţie critică a textelor filosofice eminesciene.

Cu aceeaşi intenţie, Mihai Ciurdariu mai publică un studiu amplu în revista „Viaţa românească", nr. 12, decembrie 1983, intitulat „Marginalii la tema editării critice". De data aceasta are în vedere întreaga literatură, dar exemplificările sunt făcute tot cu situaţia lui Eminescu. Textul este structurat pe trei părţi: 1. „Ediţie critică – ediţie integrală"; 2. „Antume şi postume"; 3. „Semn şi semnificaţie".

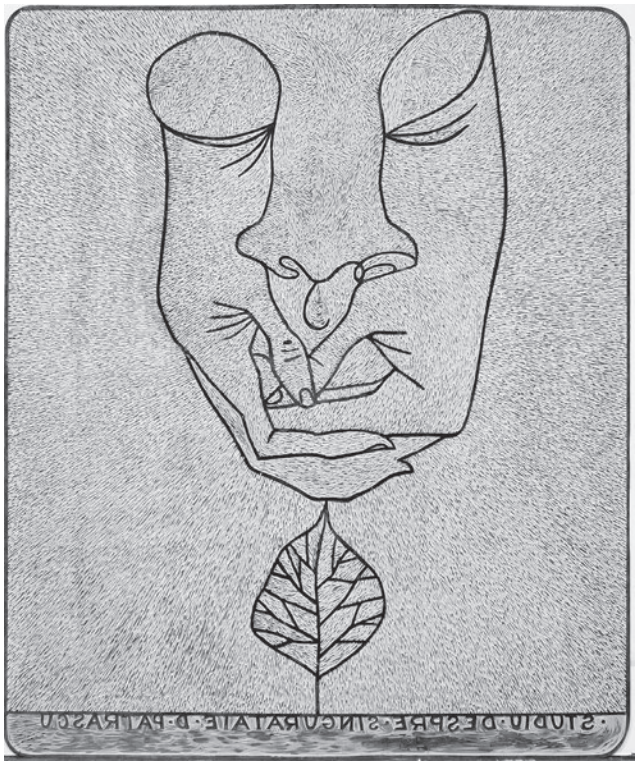
În prima parte, autorul îşi manifestă adeziunea pentru editarea critică integrală a operei eminesciene. Este o prezentare sintetică a unei dezbateri, pe această temă, găzduită de revista „Manuscriptum" nr. 2/ 1983. Mihai Ciurdariu „relevă o corelaţie şi o solidaritate internă între aspectul *critic* şi cel *integral* al editării operei" poetului-cugetător (p. 77). După cum, în partea a doua ne spune că „se cuvine observată corelaţia şi solidaritatea dintre partea *antumă* şi cea *postumă* a scrierilor eminesciene, încât cine vrea să guste şi să aprofundeze valoarea antumelor nu se poate dispensa fără pierderi de explorarea filoanelor comunicante ce duc pe tărâmul postumelor şi în genere al mărturiilor care atestă prezenţa, efervescenţa şi urmele neistovitului Archaeus" (p. 77-78). Iar în cea de-a treia parte sunt făcute observaţii foarte interesante, bazate pe exemple şi argumente, privind necesitatea corelării corecte între semn (literă, cuvânt, sintagmă, pasaj) şi semnificaţie. Studiul se încheie cu următoarea concluzie: „Pentru a încheia suita acestor marginalii la tema editării critice a operei eminesciene vom conchide că *însemnările «matematice»* (de fapt ideografice) ale poetului din ajunul îmbolnăvirii fac parte integrantă şi semnificativă din scrierile şi din biografia sa, după cum însuşi sfârşitul tragic al lucidităţii sale, «însăşi nebunia lui pare operă de protest» (G. Călinescu). Publicarea lor cu toate precauţiile de rigoare (eventual în facsimil) o reclamă atât principiul integralităţii ediţiei cât şi spiritul critic pe care Perpessicius l-a inaugurat în 1933" (p. 85).

Dragoş Pătraşcu

e) Despre problema ţărănească

Tot în „Revista de filozofie", nr. 3/1972, Mihai Ciurdariu publică şi studiul *Eminescu şi problema ţărănească*. Textul are ca subtitlu „Retrospectiva unei utopii istorice". De această dată, exegetul poposeşte asupra unor aspecte de filozofie practică eminesciană. Îşi îndreaptă analiza, altfel spus, asupra prestaţiilor de ziarist şi, implicit, de politician ale poetului-cugetător. Nu uită să interpreteze totul prin prisma contextului social-istoric. „Activitatea de ziarist a lui Eminescu se desfăşoară într-un segment de timp în care istoria ţării noastre cunoaşte cele mai spectaculoase frământări politice, tensiuni şi confruntări ideologice, cărora nu li se putea sustrage nici un intelectual cu simţ cetăţenesc" (*„Revista de filozofie"*, nr. 3/1972, p. 377).

În opinia lui M. Ciurdariu aceste momente de frământare socio-politică au constituit premise favorabile pentru formarea conştiinţei politice a tânărului Eminescu. „Sosit în clocotul vieţii-bucureştene dintr-un mediu ţărănesc şi patriarhal, cu mintea încărcată de imagini ale străvechiului ritual al muncii, tânărul poet de 17 ani este supus alternativ îndemnului de participare activă, dar şi al celui de expectativă, de alăturare entuziastă (*Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*), dar şi de opoziţie critică (*Junii corupţi*)" (*Idem*, p. 377). Mai mult, consideră filosoful născut la Şicula: „Această antitetică lăuntrică provocată de mediul agitat al capitalei va grăbi procesul spiritual al maturizării sale politice, astfel că primii ani de studenţie la Viena ni-l revelează ca un ziarist aproape format, capabil să intervină cu condeiul în dezbaterile celor mai acute probleme ale zilei: chestiuni de politică naţională, de cultură şi de teatru naţional, de



Dragoş Pătraşcu

https://biblioteca-digitala.ro

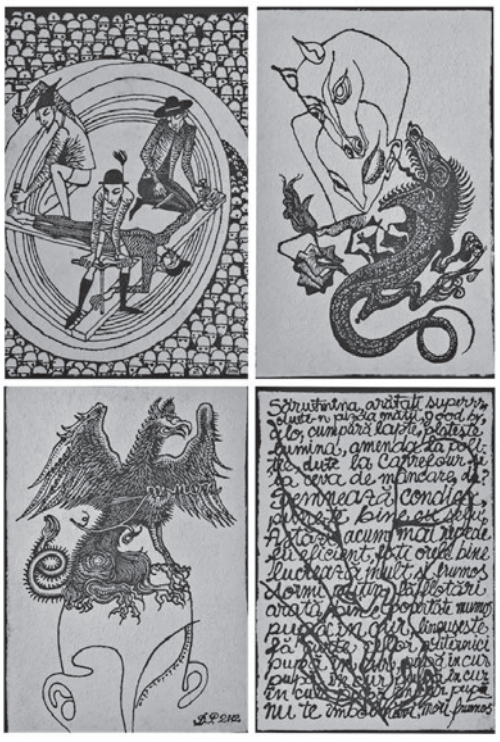
limbă şi literatură naţională" (*Idem*, p. 377). Încercând să-şi argumenteze afirmaţia, cu deplină îndreptăţire, autorul adaugă: „Din toamna şi iarna primului an de studenţie (1869-1870), manuscrisele sale păstrează ciorne şi articole politice şi lingvistice (*Prosă politică – prosă lingvistică*), în care descifrăm *în nuce* aproape toate motivele şi temele politice care-i vor defini mai târziu gândirea şi activitatea ca publicist" (*Idem*, p. 378). Autorul are în vedere capacitatea genială de a judeca starea de lucruri din ţară, dar şi din celelalte părţi ale continentului. Despre activismul şi competenţa publicistică a poetului-cugetător au vorbit şi mulţi alţi exegeţi. Cuprins în această grupare exegetică, Mihai Ciurdariu reuşeşte să sintetizeze prin următoarea exprimare: „Acesta a fost ziaristul Eminescu în primele articole de la 19 ani, acesta a rămas, în esenţă, până la ultimele publicate în «Fântâna Blanduziei» din decembrie 1888, câteva luni înainte de moarte" (*Idem*, p. 378).

În logica demersului său, Mihai Ciurdariu încearcă să evidenţieze şi principalele caracteristici filosofice ale gândirii şi publicisticii eminesciene. Întotdeauna el propune asemenea încercări pe bază de argumente, organizate după judecăţi clare. „Ceea ce caracterizează gândirea şi publicistica politică a lui Eminescu şi o distinge de toate orientările ideologice din epocă este în primul rând o extraordinară *conştiinţă istorică* («simţul istoric»), în care trecutul, prezentul şi viitorul sunt văzute – filosofic – în articulaţia lor organică, necesară, în continuitatea legică a «zecilor de secoli» şi «generaţiuni» ale naţiunii. Critica severă, necruţătoare la care a supus fenomenele «epocii de tranziţiune», cum denumea el trecerea României la capitalism, este întreprinsă din această perspectivă istorică, a cărei formulă sintetică se poate rezuma în *ideea «continuităţii organice»*" (*Idem*, p. 380). Mai mult, ne sugerează Mihai Ciurdariu, tot de la conştiinţa istorică a poetului-cugetător trebuie să pornim pentru a înţelege „antiliberalismul" lui Eminescu. „Teza fundamentală a filosofiei sale politice aplicată la istoria ţării noastre, e cuprinsă în această «cugetare sintetică» din tinereţe: «Lipsa de continuitate în dezvoltare – de aceea fragmentarism în producere»" (*Idem*, p. 380). Cugetarea poate fi descoperită în Ms. 2285, f. 118-119. În acest sens, „Viaţa generaţiilor nefiind decât verigi în «lanţul continuitiv» al dezvoltării istorice, conştiinţa şi acţiunea fiecărei generaţii trebuie să pornească de la complexul de factori şi condiţii obiective care formează premisele şi terenul real al acţiunilor ei. Şi aceste premise sunt în primul rând economice, deoarece «condiţia civilizaţiei unui stat e civilizaţia economică»" (*Idem*, p. 380). Ideea eminesciană este că pentru conducerea economiei unui popor se cere «*cunoaşterea dreptei proporţii între mijloacele întrebuinţate şi scopul urmărit*». Or, apreciază cu îndreptăţire M. Ciurdariu, „După Eminescu, liberalismul din România ar fi ignorat tocmai această «dreaptă proporţie» dintre mijloace şi scopuri" (I*dem* , p. 380). Desigur că este avută în vedere şi concepţia eminesciană organicistă asupra statului.„În contrast cu maniera de a vedea «raţionalistă şi deductivă» («liber arbitru», «drept natural», «contract social» rousseanist: «numai sistematicii îşi pun ţinte şi vor să ajungă la ceva şi fac întotdeauna faliment»), Eminescu profesează o concepţie pe care o numeşte «realistă», «inductiv deci bazată numai pe experienţa faptelor» şi care «priveşte statul ca un product, nu al raţiunii sau al unui contract sinalgamatic, ci al naturii, şi caută să stabilească atât legile după cari el se dezvoltă, cât şi elementele din cari se constituie»"(*Idem*, p. 381). Către finalul acestor observaţii bine articulate, M. Ciurdariu derivă şi o învăţătură: „În consecinţă, Eminescu nu admite «*apriorismul*» în ştiinţele sociale şi istorice (aceasta fără a contrazice acceptarea lui în metafizică)" (*Idem*, p. 381). După care urmează concluzia: „Consecinţa ignorării acestor idei în politică se traduce, după Eminescu, într-o «cumplită superficialitate» şi nepăsare în faţa realităţii concrete şi a mecanismului lor material" (Idem, p. 381).

Studiul lui Mihai Ciurdariu se continuă cu exemplificări ale modului în care Eminescu valorifică asemenea idei. Dar pentru prezentele însemnări aceste exemplificări nu aduc un plus de conţinut. Textele aduse în atenţie, pe lângă faptul că sunt foarte cunoscute, ţin mai mult de politologie.

f) Încheiere

Despre contribuţiile lui Mihai Ciurdariu la cercetarea filosofiei eminesciene am aflat, mai întâi, din studiul amplu realizat de filosoful ieşean Tudor Ghideanu, publicat în ediţia a doua a tratatului de „Istoria filosofiei româneşti", vol. I, apărut în 1985. Primele lecturi din studiile sale mi-au provocat o surpriză plăcută. Întâlneam un spirit riguros şi curajos. Fiind un foarte bun cunoscător al operei eminesciene, nu ierta nicio eroare făcută de exegeţi, indiferent de rangul lor. Sancţiona doar cu mijloace culturale, pornind de la textele făcute publice de către împricinaţi. Mi-am propus să-mi procur toată opera lui, dar nu mi-a fost uşor. Îmi lipseau în totalitate datele biografice. Din acest motiv nici nu am comentat scrierile lui M. Ciurdariu, până în anul 2019. Acum am tot ce-mi trebuie pentru a mă bucura de întâlnirea cu acest mare eminescolog.



Dragoş Pătraşcu

https://biblioteca-digitala.ro

Dan Bogdan Hanu

Unde e regele? E gol... peste tot!

străzi. goale, ca oasele pneumatice ale păsărilor. străzi gata de înălțare,
înainte de a învia. mă întreb ce le mai ține pe pământ?! poate tăcerea închegată cu viteza
luminii, îngroșată ca nisipul pe fundul mării.
o tăcere deltaică a închiriat mirosul, văzul, pipăitul, gustul...
în năvoadele ei se zbat, se cheltuie, se înăbușă simțurile!
unde sunt saltimbancii fără portofoliu, unde retorica lor stradală,
îndelung molestata, târzia mea răbdare, unde?
terasele unde șezurăm și ne clătinarăm în valuri mărunte, cum apele în resac,
sunt acum atoli scufundați. febra e aici, e cadența pasului, bastonul de care te sprijini. curți
pustii, precum cutiile poștale ale adreselor la care am locuit.
curți pustii, unde se aude doar ronțăitul minimalist al luminii printre dărăpănături, scorojind
zidurile. și câini răsăriți dintre stive de acareturi, zorind spre garduri,
câini ridicați pe picioarele îndărăt. câini care știu întotdeauna mersul norilor pe boltă.
ecce homo. le ating boturile printre uluci și merg mai departe,
lent și îngândurat. ca după un interludiu maieutic, o șuetă în fond.
ce pisici!
străzi în absența stăpânului și la capătul lor ore întregi în absența stăpânului.
străzi în așteptarea autorului și la capătul lor ore întregi în așteptarea autorului.
străzi și ore întregi harcea-parcea, pe sub cer, carapacea luminată pe dinăuntru.
soarele, o spărtură extatică. aceeași, repetabilă, eroare sintactică.
străzi și ore. aziluri dezafectate, aliniate precum planetele. tectonică zero.
străzi și ore ce-au renunțat la fața umană.
străzi înnodate una de alta, deschise mereu spre aceeași fațadă care adună
întreaga, puțina lumină a unei zile despre care nu poate fi spus nimic altceva
decât că e o vertebră între anul nașterii și acela al morții.
cu un gest de mare anvergură, cineva cosește momentele de grație.
ah, desigur!
pisici răzlețe, hieroglife indescifrabile pe un pergament aproape șters.
cineva șovăie în fața portierei unei dube, ca și cum acolo ar fi cutia pandorei.
pușchea pe limbă! dar limba e moartă deja.
și sirene îndepărtate, diacritice într-o versiune apocrifă a apocalipsei.
așa cum o scriu de peste zece mii de pagini încoace.
constelațiile răsturnate se numesc arhipelaguri. plescăitul apelor, la ore târzii,
ne vestește. lopătând, cum sporim zestrea de guru a lumii.

https://biblioteca-digitala.ro

Contra-Eretică (anii din urmă)

doar câteva ore se-ntind
între clipa nașterii și cea a morții
doar câteva ore ai trăit
totul se-adună se-ntâmplă în aceleași câteva ore
restul e odisee de funambul nomad
valsând eretic îmbrățișând vedenii în largul foii albe
chiar și când frica albește
și oglindă îi ești plutind peste nescrise întinderi.

nu tu faci pasul
plin de cicatrici și mereu în unghi mort
ești rămas mult în spate
într-un târziu vei ajunge pe urmele sale
el simte osia și știe balansul
omul e suflu și la răstimpuri își nimerește mersul
pasul îl face pe om să coboare în lume
din compasiune
aproape din pietate
pentru cel ce-a împins ezitările până la ritual.

un cer acoperit de nori ce par rufe întinse la uscat
rufe din vremuri pe care nicio istorie nu le-a dezlegat
spălate de sute de ani în clădiri posomorâte
sărace în caturi
scuturate de friguri cu logii înghesuite
prinse în zgarde de fier forjat înlănțuite ca robii
unde razele joacă în ape cianotice pe pereți
alungiți cum chipurile lui El Greco.
aici răsăritul mai poate veni doar prin ochii unei femei
dintr-o fotografie boțită
căzută pe dalele roase ale unui scuar
vânturată încoace și-ncolo între ziduri.
dar pentru asta trebuie să te uiți pe unde calci
iar tu ridici capul privind anii rămași în urmă
înșirați pe tăișul luminii
cum siluetele unor pisici ghemuite
încremenite contre-jour
în dreptul ușilor întredeschise
virgule despicând – tot mai lesne de citit –
bezna.

Despre cel care se ridică (sau cât cântărește ficțiunea)

pe dinăuntru
ceva ca bătaia de aripi a unui fluture de plumb
mă strivește lent
fără să lase amprente

când ceva ce știi de când lumea
cântărește 21 de grame
și niciun cântar nu-i spune pe nume
să-i zicem ficțiune
trece dincolo de piele
realitatea răsare prin toți porii
ca o proteză de ghips

și toate cântarele amuțesc
ca niște tipsii goale
unde se așterne lumina botezului
când 21 de grame lent se ridică la cer
precum aburii pe șesuri
în zori reci de toamnă

Asimptomatic

cărțile mele nescrise
câini scăpați în osuarele minții
în urmă
cu lesele rupte
în legitimă alergare
umbra alungită ca un deget
în stare de legitimă apăsare
mărturisitor
(mer)eu

Despre stăpânii viitorului

pentru A. B. Casares și ceea ce se apropie

când toate străzile încă vor mai purta un singur nume
VIDul COlectiv
și tăblițele adreselor același 19-l vor îngâna
vor sosi buldozerele
iar cele trei case cu pereții lor împăinjeniți
și dușumele deșelate sub arhipelaguri de moloz
înăbușite în noduroasa insomnie vegetală
își vor pierde întâia și ultima dată dreptul la număr
o floare a beznei se va deschide
un beci neștiut
un mic crater memorial
ca un dosar care nu interesează pe nimeni
trecutul meu
o grămăjoară de oase și câteva petece de blană neagră răzlețe
în prima noapte
vântul va amuși îndelung va împrăștia aburii
și va slobozi un lătrat gutural
requiemul

https://biblioteca-digitala.ro

„Muzica sferelor" între armonie & contrapunct

Daniel Ștefan Pocovnicu

Cristian Ungureanu

O expoziție de frapantă originalitate a prezentat artistul și universitarul ieșean Cristian Ungureanu pe simezele Centrului de Cultură „George Apostu" din Bacău. Sub titlul *„Muzica sferelor – Geometria secretă a picturii europene",* aceasta a oferit publicului o abordare iscoditoare și curajoasă, rezultată dintr-o căutare, deopotrivă conceptuală și practică, derulată pe parcursul a mai mult de două decenii. Concretizată anterior într-o teză de doctorat intitulată *Dialog între sferă și cub. Geometria secretă a picturii europene*, susținută la Universitatea de Artă din București în 2010.

Demersul prezent continuă etapele proiectului de artă transdisciplinară, circumscris temei și declanșat în 1999, cu ocazia unei provocări compoziționale generate de icoana „Sfânta Treime", pictată de iconarul rus Andrei Rubliov. Recunoscut în istoria artei drept ultim reprezentant de seamă al tradiției canonice bizantine în pictura bisericească rusă. Pe care *Le Grand Dictionnaire de la Peinture des origines à nos jours* îl consideră chiar un deschizător al tradiției ortodoxe spre viitor (Royal Smeets Offset, Weert, 1992, p. 639). Grație intimității, blândeții și armoniei compoziției, ca și coloritului luminos al frescelor ce reprezintă prefigurarea Sfintei Treimi în Vechiul Testament, pictate pe la 1400 în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Zvenigorod.

Cristian Ungureanu propune o „reflectare" personală a geometriei vizuale și simbolice dezvăluite într-un număr important de capodopere ale picturii europene. Metoda dedicată acestei viziuni ar putea fi calificată drept *pluridisciplinară*, fiindcă *„se referă la studierea unui obiect dintr-una și aceeași disciplină prin intermediul mai multor discipline deodată",* după definiția lui Basarab Nicolescu (*Transdisciplinaritatea*, Polirom, Iași, 1999, p. 51). Al cărei suport ilustrativ răspunde adecvat contextului de față: *„De exemplu, un tablou de Giotto poate fi studiat din perspectiva istoriei artei, intersectată cu aceea a fizicii, chimiei, istoriei religiilor, istoriei Europei și geometriei."* (*Ibidem*)

Dar putem admite și că aspirația *transdisciplinară* a demersului teoretico-artistic vizează *„ceea ce se află în același timp și între discipline, și înăuntrul diverselor discipline, și dincolo de orice disciplină. Finalitatea sa este înțelegerea lumii prezente, unul din imperativele sale fiind unitatea cunoașterii."* (*Ibidem*, p. 53). Pe care artistul ieșean o caută cu instrumente de arheolog geometrico-simbolic, mânat de nevoia transpunerii artistice personale. Pentru a reconsidera parcă o precizare a ilustrului teoretician: *„ar fi totuși extrem de periculos să se absolutizeze această distincție, deoarece într-un asemenea caz transdisciplinaritatea ar rămâne golită de întregul său conținut"* (*Ibidem*, p. 56).

De altfel, să remarcăm faptul că Basarab Nicolescu îl nominalizează pe artist în prefața traducerii românești a lucrării lui Matila C. Ghyka - *Numărul de aur* (Nemira, București, 2016): *„În România, un important continuator al operei lui Matila Ghyka este artistul transdisciplinar Cristian Ungureanu, care revizitează cele mai cunoscute capodopere din istoria artei europene pentru a le dezvălui nedezvăluitul, geometria secretă și simbolică."* (p. 19) Situându-l astfel în siajul preocupărilor românești (chiar și din exil) de estetică matematică, în posteritatea unui ilustru nume cum e cel al lui Pius Servien (Nicolae Piu Șerban Coculescu).

Realizarea expozițională reverberează profunda nostalgie a unei inițieri alchimice, tradusă de intuiția unui meșteșug străvechi, dinainte de Renaștere: *„Geometria sacră a dispărut treptat din seria preocupărilor teoretice și practice ale pictorilor, sculptorilor și arhitecților europeni, odată cu înființarea, la mijlocul Renașterii italiene, a educației artistice academice, care a înlocuit modul de predare tradițională, oferit de un maestru ucenicilor săi, în atelierul său, o învățătură care a durat de milenii și a implicat o comunicare mult mai intimă și cordială."* (Cristian Ungureanu, *Un demers de „arheologie" culturală și spirituală*, în catalogul expoziției *Muzica sferelor*, Centrul de Cultură „George Apostu", Bacău, 2021, p. 20)

Se materializează astfel tentația

https://biblioteca-digitala.ro

abordării unui seducător ritual anagogic, ce imprimă experienței artei intima îmbrățișare a vieții, cu neobositele ei tatonări. Pe care, în consecință aproape dramatică, le transfigurează desăvârșirea rezultatului artistic redefinind individual echilibrul și armonia: *„suntem înscriși pe calea unei deveniri spirituale, că este menirea noastră de a fi creatori aici, înăuntrul «templului» care este trupul uman și de a da o formă mereu mai înaltă sensului existenței, alături de ceilalți oameni, de toate ființele și alături de și prin Creator. Acesta este, de altfel, și sensul tradițional al artelor vizuale precum și al tuturor artelor în care au fost utilizate elemente constructive, geometrice și simbolice, care fac obiectul demersului meu de «arheologie» culturală și spirituală."* (*Ibidem*, p. 76)

Ni se prezintă, în consecință, eșafodajul discret al armoniei ghicite subtil din scheletul geometric preponderent circular (oarecum energetic, mai rămâne să reflectăm) al unui număr însemnat de picturi remarcabile din cultura europeană. Subliniind vigoarea riguroasă a desenului, siguranța complex elaborată a trăsăturii de maestru, confirmată de trama decriptării ce extrage din modestia mimetică a imaginii neașteptate arhitecturi de culoare, lumină și umbră.

Nu e o expoziție pentru un public foarte larg, dacă această constatare place sau nu. Specificul de cercetare, senzația acută de analiză, caracterul oarecum crud, chirugical al acesteia, așa cum i-ar putea reproșa o plauzibilă sensibilitate plenitudinară a timpului nostru, nu o recomandă privitorului interesat doar „să-și clătească ochii".

În schimb, e ocazia descoperirii faptului că o reacție estetică firească poate fi însăși amețeala, vertijul provocat de multitudinea arcelor de cerc ce se întretaie descoperind și înghițind totodată semnificații. Impresia coborârii infinitezimale în tentația fractalică joacă un rol în scenariul revenirii obligatorii la a doua, a treia, a noua privire inocentă, adresată unuia și aceluiași tablou, compus-descompus-recompus din linii de forță ce accentuează plurivalența sensului.

Organicismul unei astfel de reacții atât de postmoderne s-ar putea asocia, ce-i drept, cu o anume inflație de semnificații conținută în mișcarea ascendentă a progresiei. Generând întrebarea: are această creștere un substrat de natură istorică, cronologică, sau alt criteriu ordonator al unei gramatici vizuale la care, altădată, aspira Grupul μ în *Traité du signe visuel* (Seuil, Paris, 1992)?

Oricum, demersul semiotic al retoricienilor belgieni pare să încurajeze această interpretare prin acuitatea distincției operate odinioară între semn iconic și plastic. Pe când se întreba dacă tocmai cercul poate fi receptat în sine însuși, drept semn plastic, sau trebuie privit ca imagine, adică semn iconic (*Ibidem*, p. 116). O interogație potrivită și aici pentru rafinarea privirii dedicate exponatelor lui Cristian Ungureanu.

Însăși ezitarea aceasta repune în discuție pretenția picturii europene moderne de a asimila perspectiva centrală cu o prezumtivă reproducere fidelă a naturaleții privirii umane. Premisă mai degrabă simplistă, ce a trimis ambiția mimetică a câtorva secole de artă europeană într-o superbă rătăcire pe care, personal, o fericesc prin consolarea oferită de ritualul cercului hermeneutic.

Într-un fel, pe ceva asemănător pare să fi mizat și artistul ieșean în ambientul contextual organizat de mijloace ale expunerii și oportunități ale perspectivei caleidoscopice. Înscriind cu delicatețe spațiul disponibil în strategia de lectură ce oferă înțeles unor timpi estetici coregrafiind mișcarea deschiderii spre artă. La Bacău, într-un cadru nu foarte generos, discernământul răbdării cu care se poate citi întregul expoziției mi-a lăsat destule de gândit. Motivând extragerea dintr-o anumită rutină a receptării tradiționale și conforme.

Pe de altă parte, eclectismul conținut în diversitatea stilurilor picturale supuse dezbaterii estetice, în cheie combinată matematic, geometric, numerologic, inițiatic, alchimic, mistic, metafizic, creează ofertă largă plurivalenței de sensibilități și alegeri. Calitatea aceasta a întregului nu ocultează, totuși, preocuparea artistului spre reliefarea teoretico-aplicativă a unei armonioase muzici a sferelor dezvoltate speculativ. Ea se împlinește prin geometria florală uniform crescătoare a primelor douăsprezece numere, sublimată în viziunea întregitoare ce le suflă cu strălucirea aurului simbolic. Ceea ce nu poate fi deloc întâmplător.

În definitiv, despre ce am înțeles în această ocazie, nu-mi permit încă decât notații sporadice într-un jurnal al sondării inefabilului expresiei plastice. Totuși, expoziția m-a îmbiat să revin la o lucrare de iconografie ortodoxă, a teologului francez Jean-Claude Larchet: *Iconarul și artistul* (Sophia, București, 2012). Abordare mistico-metafizică a tehnicii artistice angajate de icoană, cu încărcătura-i spirituală mai greu accesibilă actualului hiperraționalism în mod paradoxal foarte precar (era să zic gregar).

Ce-i drept, orientat spre această convergență mai puțin așteptată

„Muzica sferelor", Cristian Ungureanu

https://biblioteca-digitala.ro

de experimentul artistic compozit, sesizez lesne o tensiune în muzica sferelor, ocazionată de trecerea de la armonie spre contrapunct. Fiindcă efectele geometriei vizuale evidențiate de Cristian Ungureanu readuc în atenția unui eventual privitor avizat dezbaterea netranșată încă despre perspectivă în pictură. Rafinament conceptual prea rapid ignorat, totuși rămas să tulbure jubilația euforică a viziunilor pripit integratoare.

Așa încât aleg să consider că „arheologia" geometrică și simbolică la lucru în expoziție invocă subtextual gândirea lui Michel Foucault, conștient că *„istoria gândirii, a cunoștințelor, a filosofiei, a literaturii pare a înmulți rupturile și a căuta orice apariție a discontinuității, în vreme ce istoria propriu-zisă, istoria, pur și simplu, pare a estompa eruperea evenimentelor în beneficiul structurilor lipsite de labilitate."* (*Arheologia cunoașterii,* Univers, București, 1999, p. 9).

Valorificarea discontinuității în favoarea unei receptări spirituale a picturii e ecoul regăsit tocmai în viziunea neașteptată a lui Jean-Claude Larchet: *„Reducerea profunzimii spațiale este și un semn clar al priorității acordate profunzimii spirituale. În timp ce perspectiva centrală exprimă, așa cum am văzut, un infinit redus la aspectul pur spațial, icoana îi dezvăluie omului adevăratul infinit, care nu e material, ci spiritual, care este un atribut al lui Dumnezeu, iar nu al lumii create. În vreme ce arta modernă ordonează compoziția începând de la un punct de fugă unic, care se presupune că reprezintă infinitul, iconarul, pentru a-l feri pe credincios de această aparență înșelătoare, se străduiește, dimpotrivă, să reducă la maximum profunzimea, tăind-o printr-un fond plat și uniform, numit «lumină» în limbajul iconografic. Toate ființele reprezentate în icoană apar scăldate în această lumină, care nu izvorăște dintr-un focar precis definit, ci e «pretutindeni prezentă și toate plinindu-le».* (*Op.cit.*, p. 88-89)

„Muzica sferelor", Cristian Ungureanu

Așa am decis că pot înțelege chiar forța elementară a obiectelor artistice create de autor. Expoziția oferă o bază de analiză profundă pentru testarea unor asemenea iscodiri și frământări. Amplul eșantion estetic supus reflecției publice cuprinde opere produse în spațiul geografic și cultural denominat, unificator și uneori uniformizant, drept european. Reprezentat aici cu precădere de limitele sale orientale și occidentale. Parcă printr-un fel de strădanie discretă a moderării complexelor europocentriste, diagnosticate de un comparatism preocupat să se alinieze la scara valorilor *internaționale ori globale. Muzica sferelor* despre care este vorba în expoziție implică și o asemenea sondare cu instrumentul oferit de contrapunct.

Argumentația estetică se amplifică astfel pe calea unei plauzibile gramatici a atenției concentrate în ochiul scrutător. Cercul ales deliberat și semnificativ de artist trasează spațiul metageometric de focalizare a centrilor de semnificație narativă, simbolică, spirituală, ai capodoperei plastice. Un teritoriu de confruntare tatonând progresiv Unu, multiplu, ierarhie și potențială semioză. Pentru a ajunge la întrebarea majoră: cum și de unde începem să citim un tablou? Conceptul de motor vizual are misiune structurantă în formularea unor posibile răspunsuri.

Ceea ce m-a îndemnat să identific chiar și o provocare demnă de subtilitatea lui Cristian Ungureanu: cum ar arăta o interpretare geometrico-simbolică de factura celor prezentate pe simeze în cazul celebrei picturi a lui Rafael, *Schimbarea la față?* „Probă materială" a unei *infracțiuni regretabile la unitatea de acțiune* semnalată de Shaftesbury, disculpată de Goethe prin preponderența singurei și unicei semnificații, reabilitată cu argumentele tehnicii compoziționale de Stendhal (Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image,* Seuil, Paris, 1993, p. 253).

Amplul inventar pictural pus la dispoziția, inclusiv comparativă, a privitorului deschide un capitol important de analiză aprofundată a presupozițiilor filosofice ce ghidează conștiința estetică a picturii europene. Raportându-se inclusiv la căile pe care, prin intermediul ochiului, mintea omului caută destinații greu accesibile, totuși adecvate exercițiilor spirituale ale teologiei:

„Am putea crede că prin subordonarea compoziției unui punct de fugă unic, perspectiva centrală modernă permite unificarea privirii; dar suntem siliți să recunoaștem că, în mod paradoxal, ea o dispersează, o îndepărtează și în cele din urmă o desființează. Icoana, în schimb, mărginindu-se la reprezentarea în prim-plan, nu lasă privirea să se îndepărteze de esențial; prin tehnica perspectivei inverse, dar și prin orientarea dinamică și convergența liniilor către centrul dogmatic al compoziției, ea împiedică privirea să se împrăștie și o silește să se concentreze. Astfel, icoana înlesnește concentrarea spirituală, contribuie la reunificarea lăuntrică a omului căzut, sfâșiat de patimi și rătăcitor cu gândul, fiind un prețios sprijin pentru rugăciune

Petru Bejan

https://biblioteca-digitala.ro

și pentru contemplație, prin care credinciosul intră în legătură cu sfântul înfățișat în ea." (Jean-Claude Larchet, *op.cit*., p.93)

Nu pot trece cu vederea aici faptul că icoana ocupă un loc privilegiat în corpusul artistic analizat de Cristian Ungureanu. Foarte conștient de resursele deopotrivă estetice și spirituale conținute în acest câmp de manifestare estetic-esoterică. Subliniind valoarea provocării conceptual-artistice lansate căutătorului pornit pe un drum al înțelegerii, împărțit între generozitate și măsură. Astfel încât, conținutul transdisciplinar al mesajului, oarecum divergent pentru partizanii *autonomiei domeniilor,* se transfigurează precum o poartă a metafizicului, dincolo de care speculația își regăsește principiul viu.

„Muzica sferelor", Cristian Ungureanu

Cristian Ungureanu (stânga), Mariana Popa, Ana Maria Negară, Gheorghe Zărnescu, Gheorghe Geo Popa, Eugen Nicolae Seghedin, Mirela Blaga, Ștefania Bejan, Petru Bejan Centrul de Cultură„George Apostu", 2021

https://biblioteca-digitala.ro

Provocări colocviale - 10 iunie 2021

Despre iubire și alte... nimicuri

Gheorghe Geo Popa (stânga), Dan Petruşcă

Rostul oricărei provocări de natură culturală trebuie căutat la intersecția nevoii specific umane de cunoaștere, cu dialectica generată de formele noastre limitate de înțelegere.

În cazul programului „Provocări colocviale", miza este una dublă, pe măsura numărului celor provocați: provocarea adresată de Centrul de Cultură „George Apostu" unei personalități din spațiul cultural românesc, dar și cea pe care acesta din urmă o lansează publicului participant, prin chiar prelegerea tematică pe care o susține. Desigur, dincolo de această „esență", de acest pretext, *Provocările* conțin un spațiu cultural-artistic deosebit de complex, în care Cuvântul, Culoarea și Sunetul se împletesc într-o formulă inedită de dialog al artelor.

Sub egida acestui program, Centrul de Cultură „George Apostu" a organizat în data de 10 iunie 2021 un eveniment cultural cu un nelimitat potențial de seducție, în deplin acord cu tematica propusă – „Despre iubire și alte nimicuri". Personalitatea care și-a asumat dificila misiune de a sonda cultural această stare-concept de care nimeni nu a putut „scăpa" până astăzi, misiunea de a explora intelectual această nevoie fundamentală a ființei umane – o nevoie „vinovată" de îmblânzirea bestiarului din noi – este nimeni altul decât veșnic tânărul eseist, poet și scriitor Dan Petruşcă, cel care pare să cunoască bine valoarea de adevăr a următoarelor cuvinte scrise de Gabriel Garcia Marquez: „Oamenii îmbătrânesc numai atunci când încetează să mai iubească". Purtând pe umeri „povara" unei provocări tematice imposibil de epuizat – „Despre iubire", Dan Petruşcă a reușit să ne convingă de faptul că lubirea este principalul ingredient al saltului umanității spre civilizație, că sensul fiecărei clipe poartă numele ei, că acolo se află tot mecanismul puterii și, totodată, al prăbușirii fiecăruia dintre noi. Balansând lin între carnal și spiritual, între ingenuitate și maculare hormonală, întreaga asistență a concluzionat că spiritul lui Eros își face încă de cap în sufletele noastre și că nimeni nu are... nimic împotrivă.

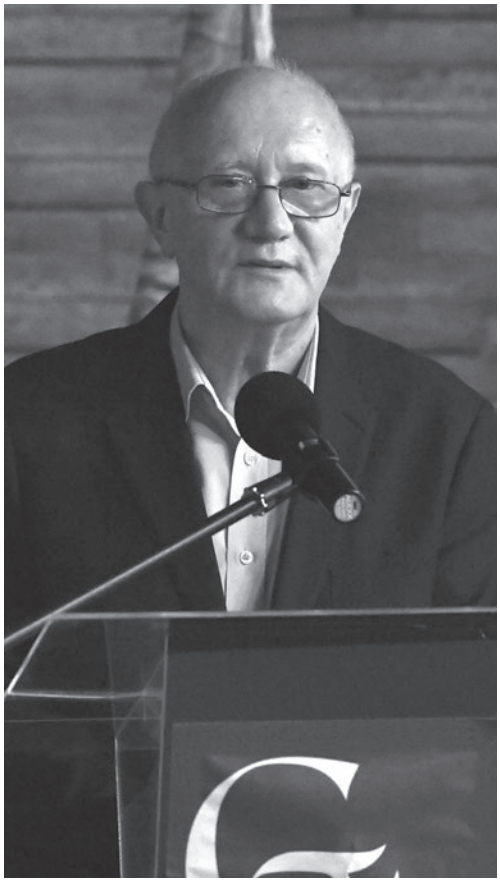
Pretextul acestei întâlniri a fost apariția celui mai recent volum semnat de autorul băcăuan, intitulat, într-un sens care temperează sacralitatea tematicii principale, *Despre iubire și alte nimicuri*, carte ce a văzut lumina tiparului la începutul anului 2021 la editura „Limes", Florești (Cluj-Napoca), în colecția „Eseuri". Survolând cronologic întreaga perioadă a istoriei scrise, trecând tematica iubirii prin filtrul creațiilor literare precreștine, creștine și postindustriale, radiografiind amorul în diferite contexte socio-culturale și raportându-l la alte concepte fundamentale („De la molime la dragoste", „Iubirea și sacrul", „Despre Eros în era computerului" ș.a.), Dan Petruşcă ne-a convins de faptul că, în cele din urmă, „omul merită să trăiască doar în măsura în care este în stare să iubească".

La eveniment au participat în calitate de invitați de onoare universitarul Adrian Jicu, scriitorul Ștefan Munteanu, violoncelistul Liviu Mera și amfitrionul evenimentului, Gheorghe Geo Popa. La finalul întâlnirii, în luarea sa de cuvânt, directorul Centrului a adresat publicului o invitație la tratarea acestei teme cu multă prudență, în spiritul abordărilor tematice realizate de Origen din Alexandria (preot care a trăit la începutul secolului al III-lea și primul teolog care a încercat sistematizarea gândirii teologice), Grigorie al Nissei, cel mai erudit teolog speculativ al timpului („Părinte al misticii") sau Bernard Clairvaux, concluzionând că „acolo unde sensurile stau încă ascunse, acestea trebuie luate cu prudență, inteligență și dreaptă măsură".

https://biblioteca-digitala.ro

Despre (ne)însemnătatea dragostei

Dan Petruşcă



Dan Petruşcă

Scriind între timp o carte cu titlul „Despre iubire şi alte nimicuri", există posibilitatea ca unii dintre cei prezenţi în sala de marmură a Centrului de Cultură şi Artă „George Apostu" să creadă că subiectul îmi este la degetul mic. De asemenea, este posibil ca alţii să mă privească, pe bună dreptate, cu îndoială, fiindcă tuturor celor care s-au îndrăgostit sau au iubit li se pare că ştiu câte ceva despre dragoste. Formula postmodernă a titlului cărţii integrează iubirea unor nimicuri, care, într-un fel sau altul, guvernează atât existenţa noastră individuală şi socială, cât şi raporturile noastre cu divinitatea şi universul. Pe de altă parte, ironia implicită, câtă este, din titlu, are legătură şi cu o realitate imediată, postmodernă, cum spuneam, aflată sub semnul luării în răspăr a valorilor la care încercăm să ne raportăm cam de pe când ne-am transformat din animal în om. De altfel, titlul preia formulări pe care anticii, precum Cicero sau Seneca, de pildă, le-au folosit în încercarea lor de a descrie un concept. Ceea ce trebuie ştiut este că nici aceia şi nici alţii din vechime nu-şi propuneau să epuizeze subiectul, convinşi fiind că nu poţi spune totul despre suflet, prietenie, bătrâneţe, despre destin sau despre natura zeilor. Şi acesta este un lucru bun, fiindcă ei ne-au lăsat şi nouă de treabă...

Vorbind sau scriind despre iubire, există posibilitatea ca oricine să alunece spre ridicol. Am constatat, fără să-mi propun, că nu oricine s-a îndrăgostit sau a iubit este capabil să spună ceva important despre dragoste. Dar tentaţia este mare... Idolatria ieftină a făcut deservicii iubirii, astfel că adesea trebuie recuperat prestigiul noţiunii diluate în timp de mulţimea truismelor. Poate că multele „dulcegării" care ocupă spaţiul gândirii comune l-au făcut pe Arthur Schopenhauer, în „Metafizica dragostei", să afirme că iubirea este totuna cu instinctul sexual. Iar această sinonimie i-a motivat mai târziu pe unii oameni de ştiinţă să identifice aşa-numiţii hormoni ai iubirii, să-i stabilească acesteia o cauză ştiinţifică, transformând-o într-o „realitate" fiziologică, asemănătoare, să spunem, digestiei. Ortega y Gasset, în „Studii despre iubire", amenda această părere, cred eu, pe drept: „Iubirea este [...] o instituţie, o invenţie şi o disciplină omenească, nu o rudă a digestiei". În discursul meu mă voi raporta întotdeauna polemic la cei care consideră – cu intenţie, din neglijenţă sau neştiinţă – că dorinţa sexuală şi iubirea sunt sinonime. Susţin, aparent paradoxal, că iubirea „se învaţă", fiindcă, aşa cum voi încerca să „demonstrez", dragostea nu se află în programul nostru genetic. La Rochefoucauld, într-una dintre maximele sale, cu vreo câteva sute de ani în urmă, intuia o realitate simptomatică: „Există oameni care nu s-ar fi îndrăgostit niciodată dacă nu ar fi auzit vorbindu-se despre dragoste". În „Istoria Frumuseţii", Umberto Eco ne spune că un om însetat la propriu, dând de un izvor, se va repezi să bea, fără să-i admire frumuseţea: „O va face, preciza italianul, după aceea, de îndată ce dorinţa i se va fi potolit". E o sinonimie în textul lui Eco, tacită, între frumuseţe şi iubire, care trebuie să-i fi venit gânditorului italian din „Banchetul" lui Platon, unde marele filozof, prin cuvintele Diotimei, susţinea că Eros este cel care ne îndeamnă să tindem către frumuseţe, ne îndeamnă la contemplaţie şi cunoaştere. Am citat adesea ideea lui Ortega y Gasset, din cartea deja amintită, în care spaniolul disociază, cu folos, cred, între dorinţă şi iubire: „dorinţa moare automat odată cu dobândirea, dispare odată cu satisfacerea. Iubirea, în schimb, este veşnic nesatisfăcută".

Înclin să cred că, într-o emisiune televizată, a cărei temă era iubirea, Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu aveau dreptate doar atunci când spuneau că, pentru cel care iubeşte, tavanul devine cer; dar nu aveau dreptate, în acelaşi context, atunci când socoteau că, după ce se produce „dezvrăjirea", cerul devine iarăşi tavan. Din neatenţie, cei doi gânditori au comis o eroare de principiu. Doar dacă te-ai săturat, bând apa izvorului de care amintea Umberto Eco, intervine „dezvrăjirea". Se satură doar acela care doreşte, nu cel ce iubeşte. Omul se poate îndrăgosti adesea, dar iubeşte arareori. Sau niciodată. De altfel, iubirea e o „conlocuire de tip ontologic" cu fiinţa iubită, cum zice acelaşi Ortega y Gasset... Problema „dezvrăjirii" o expediază în câteva rânduri şi Octavio Paz, în „Dubla flacără. Dragoste şi erotism", afirmând că „o dată reveniţi din extaz, suntem din nou în faţa unui trup". Dar romancierul şi eseistul mexican nu ne lămureşte în ce măsură extazul erotic are legătură cu plăcerea sexuală sau propensiunea celui care iubeşte către frumuseţe. E, de altfel, singurul loc în care Paz este ambiguu în cartea sa. Tot el, în alt loc, reia o mărturisire a lui Miguel de Unamuno, din care aflăm că marele scriitor nu mai simţea, ca în tinereţe, nicio tresărire

https://biblioteca-digitala.ro

Provocări colocviale: Despre iubire și alte... nimicuri

când atingea picioarele soției sale, dar că acum, la senectute, ori de câte ori pe ea o dureau picioarele, îl dureau și pe el... Acest „amănunt" mă face să-mi amintesc de cartea a VIII-a a „Metamorfozelor" lui Ovidiu și de povestea dragostei de o viață a cuplului Filemon și a soției sale Baucis, care n-au cerut zeilor, la bătrânețe, să le înmulțească anii, ci să moară amândoi în același ceas... Dragostea fericită de care tocmai am amintit, cât și aceea din „Cântarea cântărilor" sunt cam singurele rămase în memoria oamenilor. De obicei, doar dragostea nefericită, în istorie, a făcut *rating*, fiindcă întâmplările negative sau dureroase ne atrag atenția mai mult decât celelalte. Se poate spune că iubirea fericită, de obicei, nu are istorie... Voi reveni la Octavio Paz și la comentariul său privitor la sex, erotism și dragoste. Diferențele, după cum se va vedea, nu sunt de grad, ci de esență.

Erosul în lumea sublunară

Miturile, ca istorii sacre, au conservat povestea unei faceri, cum spune Mircea Eliade în „Aspecte ale mitului". Fie că e vorba de o apă, un munte, un copac, o instituție etc., fie că e vorba de universul mare, orice mit conține o sumă de întâmplări, numite „invariante", unde ni se povestește despre cum ceva „a început să fie". Mitologia greacă, devenită între timp un bun cultural universal prin prestigiul culturii și civilizației eline, are „poveștile" ei privitoare la iubire, cunoscute, de altfel, de mulți. Sursa citată adesea este „Banchetul" lui Platon, mai ales discursul lui Aristofan despre androgin, cât și cel al lui Socrate, care reproduce în fața banchetiștilor dialogul său despre Eros cu preoteasa Diotima. Ambele se referă mai ales la universul mic, în care Eros este cel care atrage părțile discordante unele către altele cu un scop anume, după cum se va vedea. Mitul androginului este recognoscibil în mai toate mitologiile popoarelor, dacă ar fi să-l credem pe Mircea Eliade. De pildă, învățatul român, în „Tratat de istorie a religiilor", amintește de un comentariu rabinic, „Bereshit rabbă", din care aflăm că „Adam și Eva erau făcuți spate în spate, legați prin umeri; atunci Dumnezeu îi despărți, tăindu-i în două cu securea. Alții sunt însă de părere că primul om (Adam) era bărbat în partea dreaptă și femeie în partea stângă, dar Dumnezeu l-a spintecat în două jumătăți"... Mitul androginiei umane este comentat de Eliade în același context cu acela al androginiei divine. Amintind și eu, în alt loc, de ideile lui Platon din „Banchetul", am neglijat atunci rolul lui Eros la nivel macrocosmic, despre care vorbește Hesiod, în „Teogonia", cât și mult mai vechea mitologie a indienilor asiatici, din „Rig-veda", X, 129, secvență cunoscută sub numele de „Imnul Creațiunii", tradusă din sanscrită, prima dată, de Eminescu, apoi, mult mai nuanțat, în secolul trecut, de către Theofil Simenschy, în „Cultură și filosofie indiană în texte și studii". Merită din plin să amintesc și de mitologia românească privitoare la iubire, care este mult mai complexă dacă ne vom folosi de „Mitologie română" a lui Romulus Vulcănescu. În capitolul „Deologia", Vulcănescu prezintă un dualism cosmocratic, convergent și divergent totodată, prin cei doi poli divini ai deologiei românești, Fărtatul și Nefărtatul. Făpturi mitice supreme, cei doi frați nu seamănă între ei, dar se completează prin activitatea lor cosmică și terestră. Amândoi, spune Vulcănescu, sunt bătrâni de când lumea, însă, într-o dialectică deloc paradoxală, ceea ce creează bun Fărtatul, imită în rău Nefărtatul. În timp, odată cu creștinismul, cei doi au fost înlocuiți cu Dumnezeu și Satan. Printre multe altele, Fărtatul a creat Dragostele, între care Drăgaicele și echivalentul masculin al acestora, Dragobetele, o semidivinitate erotică benefică. Demonismul sexual este reprezentat de Zburător, care e o creație a Nefărtatului, închipuit ca o semidivinitate malefică, un fel de smeu și care se insinuează, noaptea, în visul adolescentelor sau tinerelor neveste, chinuindu-le. Ivan Evseev, în „Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale", refăcând povestea mitică, afirmă că Zburătorul dezlănțuie un erotism aprig, pătimaș, fiindcă sărută, strânge în brațe, bate, mușcă, frige și chiar ucide. Se evidențiază, fiziologic, ravagiile iubirii manifestate ca „boală", ca Lipitură, cum numește fenomenul acesta poporul român, cu repercusiuni asupra integrității biologice a individului. Mitul Zburătorului, amintit prima dată de marele Dimitrie Cantemir, în „Descrierea Moldovei", a fost transfigurat în literatură de mulți scriitori români...

Dar să revin, pe scurt, așa cum spuneam, la discursul lui Aristofan despre androgin, din „Banchetul", care amintește celor de față că „Trei genuri de oameni au ființat la început", adică bărbatul, femeia și androginul. Din motive de „moralitate", se pare, cultura lumii a scos în față mai ales mitul androginului, ființă „sferică" și ambigenă, care, punând în pericol, prin atributele sale, autoritatea zeilor, a fost despicată în două de către Zeus. Conținând, într-o singură ființă, bărbatul și femeia, cele două jumătăți ale androginului tânjeau, după despicare, căutându-se una pe alta din pricina lui Eros, al cărui rol era să le aducă iarăși împreună. Ceea ce a fost trecut adesea sub tăcere se referă la faptul că femeia și bărbatul rezultați din despicarea androginului reprezintă, e de presupus, categoria heterosexuală, majoritară. Aristofan spune o poveste cunoscută pe-atunci, probabil, de majoritatea elinilor: „Acei dintre bărbați care sunt frântură din ființa ambigenă, numită odinioară androgin, iubesc femeile [...]. La fel cu femeile iubitoare de bărbați" („Banchetul", 191d). Dar ce

https://biblioteca-digitala.ro

se întâmplă cu bărbații și femeile despre care amintește Aristofan că ar fi existat simultan cu androginul, înainte de tăierea acestora de către Zeus, fiindcă, să ne amintim, el susținea că, la început, existau „Trei genuri de oameni"... Zeus, înțelegem noi, nu a despicat doar pe androgini, ci, impetuos, și pe bărbați și pe femei: „Cât despre cele ce au rezultat din tăierea femeii, acestea nu dau nicio atenție bărbaților; înclinația lor este tot către femei [...]. De altă parte, cei ce provin din tăierea bărbatului [...] iubesc pe bărbați" (Platon, *op.cit.*, 191e). Explicația mitologică a homosexualității se observă cu ușurință, iar cei vechi o înțelegeau ca naturală. Nu interesează aici ceea ce astăzi numim „corectitudine politică" și nici discriminarea pusă pe seama majorității heterosexuale, ci doar viziunea mitică, pe de o parte, cât și modul firesc în care vechii greci se raportau la minoritățile sexuale. Restul e politică și, adesea, exagerare, când unii, astăzi, vor ca elevii, de mici, la școală, în loc să învețe mai multe poezii, de pildă, să fie „lămuriți" neapărat cu privire la heterosexualitate, homosexualitate și bisexualitate. În urma unor dezbateri, medici și psihologi de bună credință trebuie să hotărască, alături de părinți, ce și cât ar trebui să știe un copil, în funcție de vârstă, despre sexualitatea omului... Însă, de-a lungul timpului, ne-am putut bucura, desigur, de unele poeme ajunse până la noi de-ale celebrei Sappho, închinate unor femei iubite, cât și de „Colierul porumbiței", a arabului andaluz Ibn Hazm, operă închinată cu vreo zece secole în urmă unui bărbat iubit. Să amintesc, măcar în treacăt, de orientarea bisexuală, înțeleasă și ea cândva ca firească, a unui personaj din idila intitulată „Vrăjitoarele", creație a poetului antic grec Teocrit... Când e vorba de dragoste (nu de sex), heterosexualii, homosexualii și bisexualii par să se asemene până la identificare...

Dar să revin la Eros... În lumea sublunară, mică, Eros generează, după cum am văzut, tânjirea părților care au constituit cândva întregul. Și chiar mai mult. Agaton, personaj al dialogului platonician amintit, susține că Eros generează nevoia omului de a cunoaște: „oare nu știm că oricui acest zeu (Eros, subl. noastră) i-a slujit de învățător a devenit renumit și superior, pe când acela de care nu s-a atins a rămas în întuneric?" Nevoia de cunoaștere conține, se pare, un sâmbure erotic... Socrate mărturisește prietenilor în discursul său că „setea de nemurire", cum o numea Diotima, este generată în toate ființele de către Eros și că această năzuință, la om, are legătură cu aspirația către Frumos. Și că cercetând frumusețea lucrurilor „de aici", din lumea noastră, omul are posibilitatea să întrevadă frumosul absolut. În aceasta ar consta, conform cuvintelor Diotimei, rostul vieții: „Căci dacă viața merită prin ceva s-o trăiască omul, numai pentru acela merită, care ajunge să contemple frumusețea însăși" („Banchetul", 211d). Și asta în măsura în care Eros este un „daimon", adică „ceva între muritor și ființă fără de moarte", având atributul „de a tălmăci și de a împărtăși zeilor cele omenești și oamenilor cele ale zeilor". Daimonul este, în spiritul concepției filozofice platoniciene, mijlocitor între „lumea sensibilă", adică aceea percepută de noi prin simțuri, și „lumea inteligibilului", unde locuiesc „ideile", care sunt eterne, imuabile și perfecte. Și tot de la Diotima, prin gura lui Socrate („Banchetul", 203 b–c), aflăm contextul apariției lui Eros, care a fost conceput la sfârșitul petrecerii prin care zeii olimpieni sărbătoreau nașterea Afroditei. Astfel, aflăm că Poros (care în greaca veche înseamnă „belșug", cum precizează traducătorul Cezar Papacostea într-o notă de subsol), fiul zânei/ nimfei Metis, amețit de nectar (fiindcă vinul nu exista încă), a ieșit în grădina lui Zeus, unde a adormit. Lângă el s-a așezat Penia („sărăcie", în greaca veche, cum precizează același traducător), o cerșetoare, dar care își pusese în gând să facă un copil cu Poros. Ceea ce s-a și întâmplat... Și fiindcă Eros a fost conceput atunci, el a devenit însoțitorul etern al Afroditei.

Eros, principiu cosmogonic

În „Teogonia" lui Hesiod, Eros nu este un daimon, ci se află în prima dintre generațiile zeilor din panteonul grec. Iubirea, o „emoție" umană, a devenit un principiu cosmogonic în imaginarul mitic. Astfel că „mitosofia", rădăcina comună, cum afirmă unii cercetători, atât a poeziei, cât și a speculației filozofice, trebuie să-i fi inspirat și pe poeți, și pe filozofi. Hesiod ne spune, în versuri memorabile, o altă poveste a lui Eros decât aceea din „Banchetul" lui Platon. Aflăm așadar că „La început de începuturi", adică înainte de Creație, a fost Haosul, apoi Gaia (Pământul) și Tartarul (care era situat sub Infern), unde zeii i-au aruncat pe toți rivalii lor. Tot atunci a apărut Eros, ne spune Hesiod, „cel mai chipeș din rândul zeilor eterni". Ion Acsan, editorul cărții „Legende mitologice", într-o notă de subsol, precizează că Eros, zeul iubirii, „apare înaintea zeilor și oamenilor pe care nu-i putea subjuga de vreme ce nu existau încă. El era mai degrabă un principiu abstract destinat să asigure coeziunea într-o lume în care domnea dezbinarea".

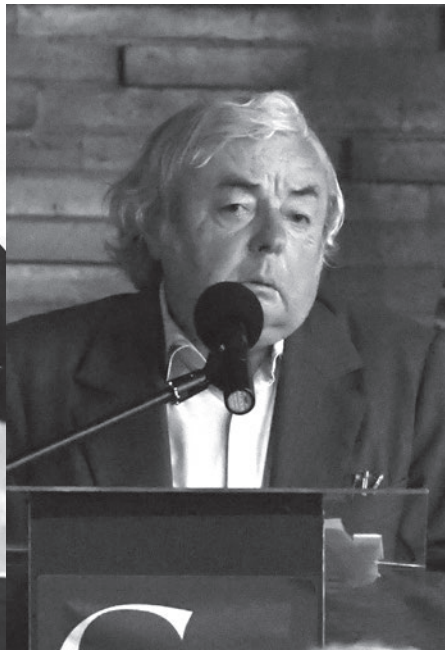
Tot despre un principiu vorbește și vocea mitică din „Imnul Creațiunii", din „Rig-Veda", X, 129, tradus, mai întâi, de Eminescu, din sanscrită, și transfigurat de poet, după cum se știe, în „Rugăciunea unui dac" și „Scrisoarea I". Eminescu avusese la îndemână cercetările marelui lingvist

Provocări colocviale: Despre iubire și alte... nimicuri

https://biblioteca-digitala.ro

Adrian Jicu

Liviu Mera



Ştefan Munteanu

Franz Bopp, adică studiul acestuia despre structurile gramaticale ale unor limbi indo-europene, precum sanscrita, greaca, latina, germana... Marele profesor și traducător Theofil Simenschy, în cartea sa „Cultură și filosofie indiană în texte și studii", a tradus și el, printre multe altele, din sanscrită, „Imnul Creațiunii". Din imnul amintit aflăm că, la început, adică înainte de Creație, nu era nici neființă, nici ființă, nici moarte, nici nemurire, nici zi, nici noapte, nu era nici dedesubt, nici deasupra... În acest imn vedic, principiul creator este numit Unul, care, mult mai târziu, în *Brahmane* și *Upanișade,* comentarii ulterioare ale *Vedelor* (care sunt patru la număr, prima fiind „Rig-Veda"), va fi numit Brahma. Acest Unul, spune vocea mitică, s-a născut „prin puterea căldurii", *tápas* în sanscrită, ceva asemănător cu clocirea, cum precizează Th. Simenschy în comentariul său. Aflăm din textul mitic al imnului că „prima emanație a spiritului", a acelui Unul, a fost Kama, adică „dorința, plăcerea sensuală", și că în acest Kama, înțelepții, în inima lor, au găsit prin meditație legătura între ființă și neființă... Într-o notă de subsol (Th. S., *op. cit.*, p. 48), Theofil Simenschi face o precizare pe care o aveam în vedere încă de la începutul acestor rânduri: „*Kama* nu e același lucru cu «voința» lui Schopenhauer, [...] ci corespunde lui Eros din mitologia greacă. Gânditorii antici înțelegeau prin *lubire* (Eros, Kama) forța misterioasă ce li se părea că atrage elementele materiale unele către altele spre a crea ființe noi". Marele profesor Cicerone Poghirc, editorul cărții lui Simenschy, într-o notă a sa, afirmă că indo-europenii au un fond mitologic comun, că lumea tracică era „înrudită ca mentalitate cu aceea a indienilor", așa cum, de pildă, se pot identifica în mitologia greacă zei de origine tracă... Iar din dialogul „Charmides", 156 d, al lui Platon, aflăm despre un medic de-ai tracului/dacului Zalmoxis, discipol al lui Pitagora (și considerat zeu, după cum se știe, de către daci), care îi sfătuia pe suferinzi să nu trateze numai partea bolnavă, ci întregul trup. Nici sufletul nu putea fi tămăduit, după Zalmoxis, fără a încerca să vindeci trupul...

Iubirea nu face parte din programul nostru genetic

Când Eminescu spunea, în primul vers din „Odă (în metru antic)", sub semnul unei stranii solemnități, „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată", cine mai știe?, poate s-a gândit că verbul la infinitiv „a muri", înlocuit cu „a iubi", ar crea un context la fel de tulburător. Însă ideea celor trei verbe dintr-un singur vers, care se armonizează și se potențează reciproc, are probabil în centrul ei problema *învățării.* E posibil ca cimitirele să reprezinte primul semn al transformării omului în om. Dacă animalul nu știe despre moarte mai mult decât să se ferească instinctiv de ea, omul a construit din străvechime o complexă cultură a morții, iar cultul strămoșilor i-a transformat pe bătrâni în „zei". Și moartea, și iubirea sunt fapte de cultură. În cele din urmă, ele se învață. Prin acestea, aproape că nu mă mai îndoiesc de faptul că omul a dezertat din animalitate...

Confuzia (din neatenție sau voită!) între dorința sexuală și iubire o face Arthur Schopenhauer, în „Metafizica dragostei", atunci când hotărăște că cele două sintagme sunt sinonime. Orice pasiune, scrie el, „oricât de pură ar părea ea, își are rădăcina în instinctul sexual sau chiar nu este altceva decât instinct sexual", pentru că atunci când credem că iubim, nevoile speciei se manifestă în individ. Ideea că ființa „metafizică" a speciei lucrează, mai mult sau mai puțin, prin indivizi erotizați, urmărind reproducerea, este adevărată până la un punct. Dar ea nu poate explica în niciun fel amintirea nostalgică a unei iubiri și nici persistența ei zeci de ani. Mi-e greu să-mi imaginez un om căruia „îi curg balele", la propriu, ca unora dintre animalele aflate în rut. Cum am putea explica tăria și constanța unor sentimente, fie că e vorba de Dante, fie de oameni obișnuiți, chiar dacă ultimii n-au reușit să-și veșnicească iubirea într-o operă. Se vorbește adesea despre misoginismul lui Schopenhauer, care afirma că femeia este un copil miop, fără memorie și lipsită de preocupări; că trăiește doar în prezent și că are minte de animal; altfel spus, are rațiune puțină, e mincinoasă prin excelență și e făcută să rămână permanent sub tutelă... În fapt, ce oferea societatea, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, femeilor ca să evolueze? Din Antichitate până la descătușarea energiilor modernității, care au legătură cu Iluminismul, locul femeii era în spațiul domestic, ca producătoare de copii. Până târziu, în Evul Mediu, chiar și condiția de iubită îi era interzisă, fiindcă era urmașă a Evei, incomplet răscumpărată prin Maria.. Iar dreptul la instrucție și educație era, pentru ea, profund limitat. A fost zdruncinată, cât de cât, această realitate prin poezia curtenească, începând cu secolul al XII-lea, atunci când femeia și-a

https://biblioteca-digitala.ro

câștigat dreptul de-a fi iubită. Pentru ea însăși... Revenind la Schopenhauer și la „Metafizica dragostei", ar fi interesant să amintesc cuvintele filozofului privitoare la „personalitatea" celor două sexe. Astfel, afirmă el, „Dragostea bărbatului scade simțitor, începând din momentul în care a fost satisfăcut; aproape toate celelalte femei îl atrag mai mult decât aceea pe care o posedă deja"... Se vede cu ochiul liber că filozoful vorbește despre dorința sexuală, nu despre iubire. Iar despre femeie, blamată pentru minciună, nestatornicie și incapacitate intelectuală, după cum am văzut, filozoful spune în același context că se atașează puternic de un singur bărbat și că fidelitatea, cu totul artificială la bărbat, este firească la femei... Și filozofii se mai contrazic, nu-i așa?

„Cel ce nu iubește n-a cunoscut pe Dumnezeu, pentru că *Dumnezeu este iubire*", aflăm din 1 *Ioan*, 4, 8. Iar dacă iubirea nu există, Dumnezeu însuși, dacă va fi fost, a murit, cum afirma impetuos Friedrich Nietzsche, care întreprinde o critică a creștinismului în „Voința de putere. Încercare de transmutare a valorilor", mai ales în *Cartea a doua*. Iisus, care, pentru Nietzsche, era o ficțiune, ar fi propus lumii un mod de viață, nu o doctrină, spre deosebire de Pavel, cel care ar fi deformat faptele Mântuitorului, instaurând o instituție, biserica creștină, și prin ea „o ordine ecleziastică bazată pe cler, teologie, cult, sacrament; pe scurt, tot ce combătuse Isus din Nazaret" (196) și pe care acesta le-ar fi atacat constant în Evanghelii... Am prezentat într-un eseu, intitulat „Despre erosul nocturn și erosul solar", pe larg, ideile lui Nietzsche despre creștinism. Ideea că nimic din ceea ce afirmă *Biblia* nu trebuie criticat a fost îmbrățișată, spunea Nietzsche, revoltat, de către „toți exclușii și stigmatizații; ea promite celor mai insignifianți și mai umili fericirea, privilegiul, superioritatea; ea fanatizează toate capetele goale, mințile obtuze și nebunii, făcând din ei niște îngâmfați care se cred sensul și sarea pământului" (172). Dintr-o astfel de acuză s-a născut convingerea lui Michel Onfray, cel din „Prigoana plăcerilor", că religia creștină îi propune și îi apără mai ales pe nevolnici, doar că eseistul francez parafrazează mult pe filozoful german fără să citeze sursa... Tot Nietzsche vorbește despre o anume realitate din perioada imperială a Romei, când valorile republicii erau caduce, epocă în care „Reinterpretarea instinctelor naturale ca vicii începuse deja" (150).

Insist pe convingerea lui Nietzsche că egalitatea oamenilor în fața lui Dumnezeu nu este o realitate *naturală*, iar creștinismul propune un „principiu opus selecției". În *Leviticul,* 19, 18, vocea biblică ne impune să-l iubim pe aproapele nostru ca pe noi înșine. Mântuitorul ne îndrumă, de asemenea, spre iubirea aproapelui și chiar mai mult în Predica de pe Munte, unde exercițiul iubirii e infinit mai complicat, fiindcă trebuie să ne iubim dușmanii și pe cei care ne prigonesc... Iubirea *nenaturală* propusă de Iisus este, pentru filozof, un „ideal castrat". La toate acestea putem adăuga aserțiunea filozofului despre altruism, care ar fi „forma cea mai ipocrită a egoismului". Deși pare un paradox, nu poți să nu te întrebi dacă nu cumva ți-a scăpat acest „adevăr". De asemenea, mai spune filozoful, „Natura este izgonită din morală atunci când ți se impune" (204). Se simte că germanul nu este mulțumit că impulsurile dionisiace ale oamenilor trebuie temperate, iar creștinismul le-a interzis în mare parte, considerându-le păcate, uneori capitale. Iar această temperare sub semnul cutumelor sau legilor morale (să le zicem *porunci*), ar fi pervertit ființa naturală a omului, transformându-l pe acesta într-un animal ipocrit. În ceea ce privește sexualitatea, de pildă, ne putem întreba însă cine ar fi fost omul fără interdicțiile pe care le impune vocea biblică din „Exodul". Setea neostoită de sex a indivizilor din specia noastră, spre deosebire de celelalte animale, este enormă, fiindcă omul face dragoste și de (mai ales de) plăcere. Acele Porunci l-au obligat pe om, de pildă, să pună între paranteze atracția sexuală pentru rudele de sânge. Și chiar mai mult. Aceste restricții încercau să țină în frâu animalitatea omului...

O „pervertire", o abatere de la natură, ar fi transformarea, de către creștinism, a instinctelor naturale în vicii. Și tot o pervertire, cum spuneam, ar fi iubirea de aproapele, pe care o propovăduise cu insistență Iisus. Iar să-ți iubești dușmanii sau prigonitorii este împotriva naturii, fiindcă, instinctiv, atât omul, cât și animalul sunt predispuși să dorească anihilarea agresorilor... Ce nu a sesizat filozoful, dar transpare generos ca sugestie în „Voința de putere", Partea a doua, din care am citat până acum (în traducerea lui Claudiu Baciu), este că iubirea creștină, cât și iubirea în general, neavând legătură cu instinctul, „pervertește" omul, reprezentând o „indisciplină" în sânul speciei. Prin iubire, omul iese din animalitatea sa, din natura sa primară. Și asta spre deosebire de sex (care e rutul la animale, manifestându-se doar în anumite momente ale anului), având ca scop perpetuarea speciei la propriu. Nici *erotismul*, susține Octavio Paz, în „Dubla flacără", nu urmărește reproducerea, ci plăcerea sexuală, însă nediferențiat. Erotismul, urmărind doar plăcerea, a generat o întreagă „industrie" prin cea mai veche meserie din lume. Dacă rutul e specific animalului, erotismul, căutarea plăcerii sexuale adică, are legătură cu omul și e un fapt de cultură, fiind rezultatul fanteziei, adică o creație a imaginarului erotic: „specia umană e mistuită de o nestinsă sete sexuală și nu cunoaște perioade de rut sau de repaus", afirmă Octavio Paz. Atât rutul, cât și erotismul acționează însă nediferențiat: primul, tutelat de instinct, ere legătură cu nevoia stringentă a oricărei specii, reproducerea; al doilea nu urmărește reproducerea, ci plăcerea, dar nediferențiat, pentru că Celălalt reprezintă doar un obiect al plăcerii. Iubirea, ne spune Octavio Paz, cere mai mult decât un trup, ea are nevoie și de sufletul celui iubit, de persoana întreagă. Dragostea nu acționează nediferențiat, ca erotismul, ci este rezultatul unei alegeri. Diferența e, după cum se poate constata, nu de grad, ci de esență... Iubirea este și ea un fapt de cultură. Pentru că nu este în programul nostru genetic, ea se învață. Prin ea, omul se emancipează în raport cu programul genetic: „Iubirea fără Eros, fără impulsul spiritual al acestuia, degenerează în *simplă senzualitate*. Senzualitate și

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

muncă aparţin aceleiaşi ordini. Sunt fără spirit", nuanţează sud-coreeanul Byung-Chul Han, în „Agonia Erosului şi alte eseuri". Hedoniştii, convinşi de milenii că scopul vieţii este numai plăcerea (sexuală), o obţin şi contracost, după cum se ştie, fiindcă efortul de a cuceri un partener presupune şi generozitatea pe care mulţi nu o au în contul lor sufletesc. De altfel, diferenţa dintre iubire şi erotismul plătit este amendată definitiv de către vocea din *Cântarea cântărilor,* 8, 7: „de-ar da cineva pentru iubire toate comorile casei sale, cu dispreţ ar fi respins acela", fiindcă nu există echivalent în aur sau bani pentru dragoste, aşa cum se întâmplă cu celelalte bunuri de pe piaţă. Iar „iubirea – cum zice aceeaşi voce şi în acelaşi context – „ca moartea e de tare", o putere adică între cele ale universului, copleşitoare, dar, în acelaşi timp, generatoare de frumuseţe lăuntrică.

Pretexte

Vorbind sau scriind despre iubire, nu poţi limpezi niciodată apele acestui subiect. Ar fi, de altfel, un semn al prostiei o astfel de pretenţie. Aşa-zisul discurs al meu despre dragoste reprezintă doar o picătură din marele discurs despre Eros la care lumea lucrează de milenii, fără un plan anume, desigur. Iar bibliografia este inepuizabilă. De mii de cărţi care au legătură cu iubirea fie nu am auzit, fie nu voi apuca să le citesc vreodată. De altele, din diverse pricini, n-am apucat să mă folosesc. Pe de altă parte, am înţeles că o carte despre iubire, dacă ai vrea s-o scrii, este cu neputinţă de terminat. Nici nu e bine să vrei s-o termini, fiindcă, o astfel de pretenţie are legătură cu ceea ce spuneam mai înainte.

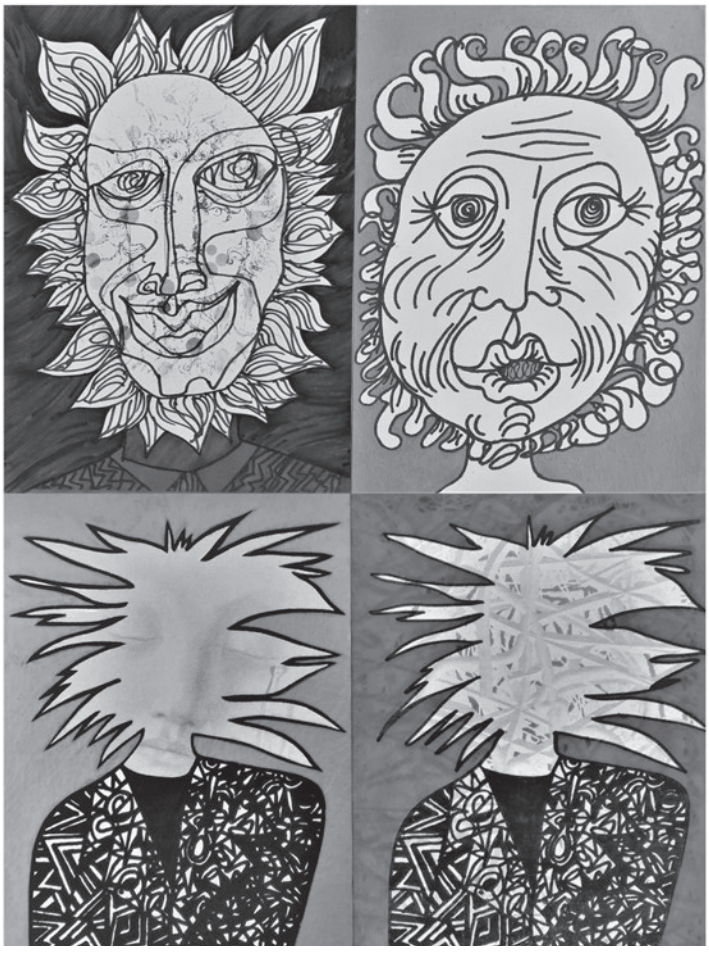
Într-o carte semnată de Alain Finkielkraut, intitulată „Înţelepciunea dragostei", filozoful francez se raportează constant la unele scrieri ale celebrului Emmanuel Lévinas în încercarea lui de a lămuri, cât de cât, problema dragostei, dar şi, mai ales, raporturile cu Celălalt, cu iubirea de aproapele. Mă voi referi, pe scurt, doar la un capitol, intitulat „Nimic, într-un anume sens, nu e mai stânjenitor decât aproapele". Finkielkraut pare a fi de acord cu Lévinas, afirmând că omul nu are vocaţie etică, pentru că, aşa cum afirma Nietzsche, pe care auorul îl şi aminteşte, etica nu e *naturală*. Şi nici ideile morale, sub semnul cărora s-a aşezat, de ceva timp, lumea, dar încălcându-le adesea. Intriga morală pe care o presupune iubirea de aproapele împinge în plan secund nevoile mele, afirmă Finkielkraut, atunci când acţionez pentru binele Celuilalt. Iubirea de Celălalt generează un divorţ între omenescul din om şi natura sa biologică, instinctuală. Fiind „obligat" de Porunci să-l iubesc pe Celălalt, eu nu mai pot acţiona în mod natural, adică să-mi urmăresc doar binele propriu, cum mă îndeamnă natura, instinctul. Odată impusă, dragostea pentru altul mă transformă în servitorul lui. Omul, aşa cum este el „programat", nu simte un imbold natural să iubească alt om; altfel spus, să renunţe la egoismul său şi să se dedice binelui celuilalt. Omul căruia i se impune, prin cutume şi legi, să-l iubească pe celălalt, nu mai este titularul unui privilegiu, ci sediul unei responsabilităţi... Aşa s-ar explica ura lui Cain faţă de Abel şi fratricidul. Cain nu vrea să fie, cum zice el, păzitorul fratelui său. De fapt, admite Finkielkraut, Cain îşi urăşte fratele fiindcă e obligat să-l iubească. De aici şi ideea lui Lévinas, a lui Finkielkraut şi, desigur, a lui Nietzsche, că morala te îndepărtează de natură când ţi se impune, iar altruismul ar fi „forma cea mai ipocrită a egoismului", cum afirmă, simptomatic, filozoful german. Există credinţa că, pentru a reflecta la toate relele lumii, ar trebui să renunţăm la ideea pioasă, dar iluzorie a dragostei de aproapele. Contrariul, mai zice Finkielkraut, e la fel de adevărat: „dacă vrem să înţelegem enigma barbariei, gândirea trebuie să se măsoare cu intriga pe care o întreţinem cu aproapele nostru şi căreia îi dăm numele uzat de dragoste". Citat de Finkielkraut în cartea şi capitolul amintite mai sus, înclin să cred că nu este adevărată ideea lui Lévinas, cum că „Doar un eu vulnerabil îşi poate iubi aproapele", cu toată nuanţarea din context, pe care nu insist. Îmi place să-l cred mai degrabă pe Nietzsche, care, într-unul dintre aforismele sale, afirmă „că la oamenii la care ego-ul slăbeşte şi se subţiază, slăbeşte şi forţa de a iubi intens – că cei care iubesc cel mai mult o fac din puterea ego-ului lor –, că dragostea este o expresie a egoismului"... Mi se pare adevărată ideea că această capacitate de a iubi se întemeiază pe o putere lăuntrică, iar nu pe o slăbiciune, tocmai pentru că această realitate profund umană presupune generozitatea, un prea-plin sufletesc, iar nu un suflet „sărac", slab, vulnerabil... uzat sau nu, iubirea este în arsenalul gândirii lui Finkielkraut, care nu-i neagă existenţa, susţinând, fără să spună lămurit, că ea ne smulge din nevoile imediate ale animalului care suntem.

Cartea lui Michel Onfray, „Prigoana plăcerilor. Edificarea unei erotici solare", a fost, în ultimii ani, pentru mine, pretextul scrierii unei suite de eseuri închinate iubirii. Eseistul francez porneşte de la convingerea că iubirea nu există, precum Schopenhauer, în „Metafizica dragostei", conferind imponderabilitate sinonimiei dintre aceasta şi dorinţă sexuală, legând iubirea de orgasm şi juisare. Aflasem despre Onfray că, nemulţumit de modul în care a „evoluat" filozofia în lume, a fondat Universitatea Populară din Caen, unde a predat filozofia, dar în răspăr cu viziunea academică atunci când susţine, cum se întâmplă în altă carte a sa, intitulată „O contraistorie a filosofiei", că lumea ar fi arătat altfel dacă Platon şi alţii asemenea lui nu ar fi ocupat locul din faţă şi nu ar fi hrănit creştinismul cu ideile lor. Eseistul se dovedeşte a fi un hedonist, un ateu şi adeptul unei vieţi „libertare", având un discurs provocator, categoric şi lipsit de nuanţe. De multe ori, demonstraţiile sale sunt întemeiate pe excepţii. Mai mult, el spune, interpretând în felul său, tendenţios, mărturisirea lui Pavel, din 2 *Corinteni*, 12, 7, despre „ghimpele" din carnea sa, că discursurile sfântului sunt piruete nevrotice, că era bolnav mintal, obsedat sexual, impotent şi că practica virtutea de nevoie. Şi, peste toate, afirmă că sfântul şi marchizul de Sade, când e vorba de femei, „sunt de aceeaşi parte a baricadei". Iar despre cei care se iubesc în „Cântarea cântărilor" afirma că sunt palavragii, voyeurişti, exhibiţionişti, iar nu nişte inşi ai faptei, altfel spus, că nu se bucură de sex. Ştim că celebra secvenţă abia amintită, din „Vechiul Testament", a pătruns acolo, cu mai bine de două milenii în urmă, graţie unei interpretări alegorice, fiind, pentru evrei, povestea de dragoste dintre Dumnezeu şi poporul ales, iar pentru creştini, aceea dintre Hristos şi „biserica" lui. Codul teologic a fost înlocuit, uneori, în perioada modernă şi contemporană, cu un cod erotic, fără ca minunatul poem să-şi piardă din frumuseţe. Se pare că Michel Onfray a interpretat tendenţios codul erotic din „Cântarea cântărilor", luând doar ce se potrivea demonstraţiei sale. Până şi atracţia lui Romeo pentru Julieta, lui Onfray nu i se pare că este iubire, „ci tropism instinctiv de reproducători".... Există o sete de notorietate a unora, oameni importanţi, de altfel, prin prestigiul conferit de cunoaştere, dar care sunt nemulţumiţi totuşi de nivelul notorietăţii lor, fiindcă vor mai mult. Şi omul comun doreşte adesea să fie remarcat, exagerând prin comportament sau postând, astăzi, inepţii pe Facebook. Când polemicile cu Autoritatea au avut ca ţintă, de pildă, schimbarea viziunii geocentriste cu aceea heliocentristă,

https://biblioteca-digitala.ro

ele au fost corecte și de bun augur. Voi lăsa la o parte, acum, faptul că reprezentanții bisericii creștine, crezându-se stăpânii adevărului, au hotărât arderea pe rug a celui care a susținut această realitate. Și mai este limpede că aceia care se cred stăpânii adevărului, oricine ar fi ei, locuiesc în curtea prostiei. Dar să arunci cu „lături" pe Autoritate doar pentru a crea perplexitate și a deveni notoriu nu mi se pare o atitudine potrivită. Însă obiceiul este vechi de când lumea... Mi-e greu să cred că Michel Onfray chiar nu știa, măcar în parte, despre cercetările și comentariile din ultimele secole și decenii ale „Cântării cântărilor". Într-o carte intitulată „Cum să înțelegem Biblia", semnată de André LaCocque și Paul Ricœur, cel dintâi, într-unul dintre studiile sale, într-o notă de subsol, preciza că în *Biblie*, dar și în alte culturi, verbul „a mânca" este folosit adesea metaforic pentru relațiile trupești. Iată un exemplu, aproape la întâmplare: „Așa este purtarea unei femei desfrânate: ea mănâncă și își șterge gura și zice: «N-am făcut nimic rău»" (*Pilde*, 9, 5). Dacă, blasfemic, ne permitem să interpretăm „Cântarea cântărilor" sub acest semn, vom avea surpriza de a constata că Michel Onfray n-a vrut sau n-a știut să descifreze codul erotic, hotărând și pentru noi că protagoniștii (Sulamita și, după tradiție, Solomon) nu știu nimic despre sex și că își consumă iubirea în numele unui extaz erotic steril. Nimic mai fals. E de ajuns să dau doar câteva exemple, în măsura în care „poemul" acesta conține un eros debordant. Iubitul spune că trupul femeii pe care o iubește este o „grădină", iar ea îl îndemnă „să intre" în grădină și „să mănânce" din roadele ei. Să încercăm să descifrăm mărturisirea femeii, dincolo de simbolistica mărului cu care ea își aseamănă iubitul: „Cum este mărul între copaci, așa este dragul meu între flăcăi. Să stau la umbra mărului îmi place, dulce este rodul lui în gura mea" (*Cântarea*, 2, 2). Numai o femeie care iubește poate spune aceste cuvinte despre „rodul" bărbatului iubit. Nu intră în sfera rușinii sau a pornografiei nicio formă de manifestare a erotismului atunci când imaginarul erotic se întâlnește cu iubirea. Și e limpede că îndrăgostiții din „Cântarea" știu mai multe despre dragoste decât crede, tendențios, Michel Onfray...

Aproape fără să-mi propun, citind cărțile lui Onfray și ale altora, m-am trezit apărător din oficiu al ideii că iubirea există și că ea nu este sinonimă cu dorința sexuală. M-am străduit, de asemenea, să nu fiu penibil atunci când merg pe acest drum, atât de bătătorit, sperând că bibliografia mă va ajuta să evit, cât de cât, ridicolul și mediocritatea. Citind și meditând la acest subiect, cât am putut eu de bine, sunt din ce în ce mai convins că iubirea este esențial umană și că, prin ea, ne-am ridicat din animalitate; că ea e o instituție inventată într-un moment de grație a istoriei speciei noaste și că este infinit superioară erotismului, care a generat o „industrie" a plăcerii și care, prin transformarea Celuilalt în obiect, duce în cele din urmă la dezmăț sexual, la o lipsă de simțire, la indiferență și dezamăgire. Am mai înțeles, cât de cât, că iubirea este o dorință metafizică, ce asigură oricui propensiunea către frumusețe; că este un triumf asupra planului vital și că reprezintă un antidot împotriva animalității; că prin ea, omul a dezertat din animalitatea sa. Și am mai putut observat cu bucurie că, oricât ai cerceta acest subiect, *despre iubire totul rămâne de spus...*



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Dan Petruşcă şi eseistica despre iubire

Ştefan Munteanu

Dragoș Pătrașcu

Poetul şi eseistul Dan Petruşcă nu se astâmpără. Ajuns la maturitate deplină, el continuă să iubească. Să se iubească pe sine, să iubească şi pe alţii, dar mai ales să iubească literatura. Iar în ultimul timp a ajuns să iubească pasional chiar şi iubirea. Vrea el să se lămurească asupra tainelor acestei experienţe magnifice. Simte că în acest fenomen se ascunde o esenţă care trebuie, pe cât posibil, destăinuită. Se foloseşte de vocaţia poetică indubitabilă, dar mai ales de elanul său filosofic bine fundamentat. Face totul pe terenul unei eseistici remarcabile. În această situaţie, eu, cititorul credincios, voi încerca să pătrund în acest labirint, cu riscul de a mă rătăci. Tentaţia este atât de irezistibilă, ca în toate aventurile amoroase, încât trebuie să sfidez orice risc. Promit însă să mă opresc, din loc în loc, pentru a aprinde câte un beculeţ. Am la îndemână doar două culori, respectiv cea verde şi cea roşie. Dacă luam şi culoarea galbenă m-aş fi transformat într-un automat, într-un robot, într-un semafor. Iar în labirintul iubirii, construit de amicul Dan Petruşcă, în lucrarea *„Despre iubire şi alte nimicuri”* (Editura Limes, Cluj, 2021), nu are sens să mergi ca un automat, ca un agent de circulaţie. În această carte nu intri pentru că eşti învăţat, ci pentru că vrei să înveţi ceva esenţial despre viaţă.

Pentru că vrem să învăţăm, trebuie să mergem cu precauţie, pornind de la structura cărţii. Aşa ne sfătuieşte şi autorul. Astfel, în primul eseu, care începe cu „dacă”, *„Dacă ar fi să încropesc o carte despre iubire”,* Dan Petruşcă, pornind de la importanţa temei, se întreabă pe sine dacă se aventurează, ori face o treabă bine aşezată. Nu se descurajează la constatarea că în istoria culturii iubirea ocupă o poziţie privilegiată, în perspectivă mitologică, religioasă, artă plastică, literară, ştiinţifică şi filosofică. Simţindu-se stăpân pe bibliografie, dar şi pe intuiţia sa poetico-filosofică, autorul îşi permite să se şi alinte puţin, încă de la început: „Dacă ar fi să încropesc o carte «despre iubire», nu cred că aş face faţă concurenţei cu marile nume. Nici nu-mi propun, de altfel, vreuna...” (p. 7).

Cum vom vedea, Dan Petruşcă nu numai că face faţă concurenţei, dar ne şi impune aliura unui competitor redutabil, care ştie să puncteze original, atunci când îşi creează ocazii clare. Drept dovadă, observăm că, încă din această parte introductivă ţinteşte o confuzie în multitudinea abordărilor asupra temei: „Confundată adesea cu dorinţa (sexuală), iubirea a suscitat interesul omului încă din zorii civilizaţiei. Cu «dorinţa» ne naştem, fiindcă ea are legătură cu instinctul (de reproducere) înscris în programul genetic al speciei. Iubirea, în schimb, e foarte posibil, se învaţă” (p. 7). Aduce argumente apelând la aforismele lui La Rochefoucauld, ori din opera lui Ortega Y Gasset. Dar, mai ales, punând problema corelaţiei dintre iubire şi frumuseţe, face trimitere la „Banchetul” lui Platon. Aici, prin vocea lui Socrate, ajungem la învăţătura Diotimei din Mantineia, cea care credea că „iubirea este aspiraţia omului către frumos”. Această învăţătură, exprimată în viziunea lui Platon, sună astfel: „Să începem prin a iubi frumuseţile de aici, după care să ne ridicăm până la iubirea frumosului suprem” („Banchetul” 211c). Pornind de aici, dar şi de la o aserţiune a lui Umberto Eco, Dan Petruşcă ne anticipează perspectiva cărţii sale: „Conchid aşadar spunând că omul se poate bucura de frumuseţe nu când este dominat de instinct, ci atunci când a reuşit să se scuture de el, adică după ce necesitatea a fost satisfăcută” (p. 10). Oricum, partea lămuritoare asupra cărţii se încheie cu alte două declaraţii ale autorului. Prima: „Dar m-am situat întotdeauna polemic în raport cu cei care consideră (cu intenţie, din neglijenţă sau neştiinţă) că dorinţa sexuală şi iubirea sunt sinonime” (p. 11). Şi a doua declaraţie: „Nu mi-am propus să «rezolv» problema iubirii, dar nici să fac mai multă dezordine decât era” (p. 12). Către partea de încheiere a acestor însemnări, adică la capătul lecturii, vom vedea rezultatul.

Deocamdată să reţinem că Dan

https://biblioteca-digitala.ro

Petruşcă, înarmat cu aceste harnaşamente axiologice, metodologice şi teleologice, atacă problematica iubirii urmărind corelarea conceptuală. Cum observăm, din titlul următorului eseu *Iubirea şi ura. Akedia*, abordarea capătă un caracter sistematic. Sigur că cele două noţiuni nu sunt asumate ca antonime. Tocmai de aceea autorul vine cu nuanţe: „Destul de rar, cei care vorbesc despre iubire amintesc şi de ură. Nu ştiu în ce măsură cele două noţiuni pot fi considerate antonime şi se pot defini una prin alta. Nu cred că absenţa iubirii duce la ură. Mai degrabă spre *indiferenţă*, realitate mult mai perfidă, care e una dintre multele feţe ale «alkediei», unul dintre cele «opt gânduri ale răutăţii» identificate cândva de Origene, despre care au scris şi câţiva dintre Sfinţii Părinţi" (p. 13). Autorul porneşte discuţia privind relaţia dintre iubire şi ură de la observaţiile făcute de Ortega Y Gasset în lucrarea „Studii despre iubire" şi o continuă invocând pe Nicholas Saharov (cu „Iubesc, deci exist") şi pe André Glucksmann (cu „Urăsc, deci exist"), după care notează: „aş sugera faptul că cele două ziceri antinomice («Iubesc, deci exist» şi «Urăsc, deci exist») sunt virtualităţi care pot oricând să se actualizeze şi să ne determine existenţa" (p. 15). Cât despre „akedia", cu punct de plecare în *Evanghelia după Matei* şi *Evanghelia după Luca*, Dan Petruşcă află multe informaţii dintr-o lucrare a lui Gabriel Bunge şi din alta a lui Jean-Claude Larchet, ambii prelaţi contemporani. Sintetizând, poetul şi eseistul băcăuan notează: „akedia însumează sensurile unor posibile sinonime: plictiseală, melancolie, splin, lehamite, dezgust, nemulţumire, lipsă de răbdare, abandon, indiferenţă tâmpă faţă de esenţial, instabilitate şi apatie, momente chinuitoare de vid existenţial etc." (p. 16). Ideea este că din plictiseală nu poate să crească iubire, ci mai degrabă indiferenţă sau ură.

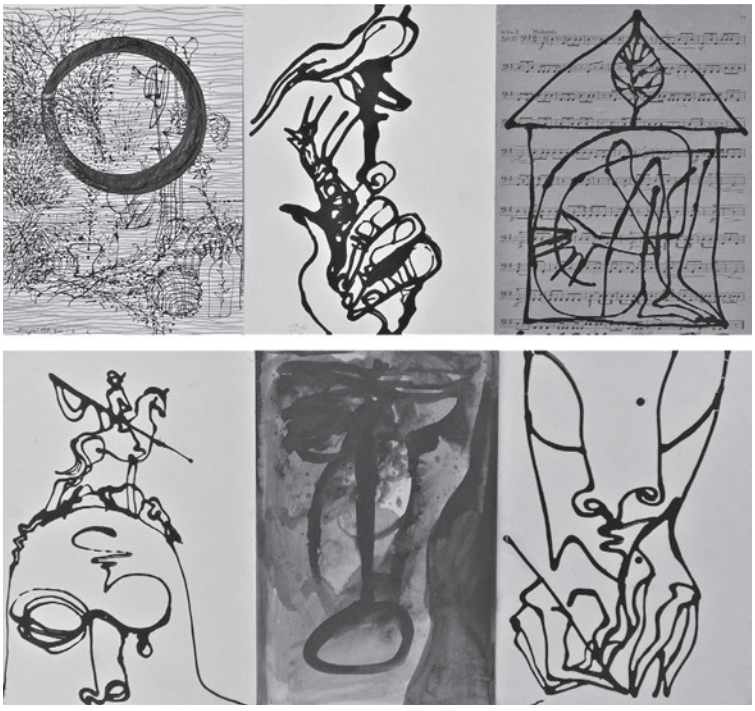
Tangenţial, în eseul următor, „*Moralismul în viaţa de toate zilele*", Dan Petruşcă pune şi problema relaţiei dintre iubire şi amorul propriu, precum şi relaţia dintre iubire şi prietenie. Demersul eseistului este destul de critic la adresa celor care nu înţeleg transformările societăţii din ultimul timp, dar şi la adresa celor care le înţeleg parţial şi încearcă să le folosească în interes personal. Astfel este şfichiuită poziţia moraliştilor de ocazie, a politicienilor şi a falşilor înţelepţi. Nu este cruţată nici condiţia pedagogilor de cabinet, care fac legi strâmbe şi, deci, ineficiente.

Pentru sancţionarea „amorului propriu exagerat", Dan Petruşcă, aşa cum ne-a obişnuit, pleacă tot de la învăţătura lui Platon, de la textul dialogului *Legile*, care-l ajută să conchidă: „Aşadar, acest «amor propriu», sinonim cu «mândria» (şi oarecum, cu orgoliul, vanitatea, îngânfarea, iubirea de sine) îl fac pe om să judece greşit, preferând, cum afirma Platon, «interesul său înaintea adevărului»" (p. 21). După care continuă: „Aşadar, susţine Platon, datoria fiecărui om ar fi «să se ferească de iubirea aceasta *excesivă* de sine, şi să nu-i fie ruşine a se alipi de cei mai buni ca el»" (p. 21).

În ce priveşte relaţia dintre iubire şi prietenie, eseistul se raportează, cu îndreptăţire, la „*Etica Nicomahică*" a lui Aristotel, cel care „aşază iubirea în sfera moralei şi eticii, iar nu în cea a instinctului, ca Platon, care transformă această «emoţie» umană într-o forţă cosmică" (p. 22). Şi în comentariile care urmează, Dan Petruşcă cheamă filosofia la judecată, ba chiar este acuzată, pentru ruptura ce există între frumoasele teorii şi realitatea paradoxală în care trăim. Ceea ce, trebuie să recunoaştem, este un câştig; aflăm astfel noi date despre curajul şi priceperea autorului.

Dan Petruşcă ne dovedeşte că se poate (trebuie) să se scrie despre iubire şi pe timpuri de pandemie. Eseul „*De la molimă la dragoste*" este o foarte bună demonstraţie în acest sens. Textul unifică, într-o clară simbioză artistică, stilul poetic inconfundabil, disponibilitatea eseistică şi deschiderea bibliografică, profunzimea caracterului, romantismul spiritului şi ironia. Evocând panica provocată de Covid-19, autorul mai găseşte şi resurse de amuzament: „Dar poate că cea mai interesantă, dacă nu chiar genială luare în râs a pandemiei prezentului a fost o caricatură, aparţinând cuiva al cărui nume nu-l desluşesc, şi care tocmai circulă pe Facebook: Moartea, în costumaţia ei tradiţională, dar cu mască şi mănuşi de protecţie, îşi dezinfectează coasa cu un pulverizator...". Cu acelaşi profesionalism sunt reliefate şi nuanţele teoriei privind iubirea din „Decameronul" lui Boccaccio. Anticipând, mai trebuie spus că raportările lui Dan Petruşcă la opiniile unor mari oameni de cultură, scriitori şi filosofi, sunt foarte frecvente în întreaga lucrare. Astfel încât cititorul grăbit, care se aşteaptă la aventuri amoroase, va trebui să accepte şi unele surprize. Pentru mine, o surpriză plăcută este aceea că autorul face treceri rapide la gânditori din epoci şi culturi diferite. De la Boccaccio ajungem la romanul „Maitreyi" al lui Mircea Eliade şi, imediat, la scriitorul mexican Octavio Paz, pentru a puncta deosebirea dintre sexualitate, erotism şi iubire.

Despre lucrarea lui Octavio Paz, „Dubla flacără. Dragoste şi erotism", eseistul Dan Petruşcă scrie că „este o meditaţie superioară despre iubire... Aici se întâlnesc cititorul sagace, gânditorul şi creatorul superior de literatură. E nevoie, se pare, de complementaritatea celor trei ipostaze amintite mai sus pentru a nu deveni penibil într-un domeniu în care mai toţi se cred chemaţi să spună câte ceva". Cu această convingere şi cu această precauţie este gândită şi scrisă lucrarea „Despre iubire şi alte



Dragoş Pătraşcu

https://biblioteca-digitala.ro

nimicuri" de către scriitorul băcăuan. Din cartea lui Octavio Paz sunt aduse argumente în sprijinul ideii că există diferenţe între viziunea occidentală şi viziunea orientală cu privire la iubire. Principala diferenţă este dată de modul diferit în care se raportează la religia oficială îndrăgostitul platonic occidental şi yoghinul indian. Fără a-şi propune să descopere un răspuns categoric, Dan Petruşcă reuşeşte, cu mult farmec, să caute răspuns la întrebarea: „Iubirea este şi ea o molimă?". Investighează mitologia şi principalele momente ale culturii, de la Diotima la Eminescu, la Miguel de Unamuno şi Gabriel Garcia Márquez, pentru a lăsa problema nerezolvată. De ce? Pentru că este o problemă filosofică şi eseistul nostru ştie, foarte bine, că filosofia nu omoară niciodată problemele.

De mare interes, pentru Dan Petruşcă, este lucrarea *„Agonia Erosului şi alte eseuri",* semnată de Byung-Chul Han, un gânditor sud-coreean, şcolit în Germania, bun cunoscător al filosofiei lui M. Heidegger. Referinţele la această carte, care încep cu eseul „Despre Eros în era computerului", pot fi întâlnite în mai toate textele care urmează. Confesându-se, scriitorul băcăuan notează: „Citind cartea sud-coreeanului, cât şi atâtea altele care au ca temă Erosul, a trebuit să constat că omul, dintotdeauna, are cam aceleaşi raporturi cu iubirea". Am reţinut această mărturie întrucât ne ajută să înţelegem mai bine motivaţia eseistului. Să înţelegem că tema iubirii este considerată esenţială în formarea cărturărească. Aşa se justifică structura programatică a lecturilor. Pe lângă autorii menţionaţi deja, trebuie avute în vedere şi alţi autori şi lucrări fundamentale, precum „Cântarea cântărilor" (Povestea de iubire dintre regele Solomon şi păstoriţa Sulamita), Arthur Schopenhauer („Metafizica dragostei"), José Ortega y Gasset („Studii despre iubire"), Denis de Rougemont („Iubirea şi Occidentul"), Michel Onfray („Prigoana plăcerilor"), Alain de Botton (romanul „Eseuri de îndrăgostit"), Pascal Bruckner şi Alain Finkielkraut („Noua dezordine amoroasă"), Aurel Codoban („Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală") ş.a.m.d.

Ce se observă? Cel mai important aspect pe care eu îl observ este că Dan Petruşcă a intuit faptul că iubirea este o dimensiune esenţială a condiţiei umane. Iar el s-a angajat să înţeleagă această dimensiune nu numai ca acţiune naturală (de reproducere), ci şi ca atitudine specific umană (de creaţie spirituală). De unde rezultă că lucrarea „Despre iubire şi alte

Dragoș Pătrașcu

nimicuri" nu a apărut din întâmplare şi nici doar ca un divertisment. Nu este ceva deosebit că un scriitor citeşte multe asemenea cărţi. Deosebit este faptul că Dan Petruşcă le-a citit şi a urmărit, printre altele, să-şi clarifice aspectele umane ale iubirii. Sigur că nu este singurul în această situaţie. Dar el a scris şi această carte întrucât a simţit că are ceva de spus cu privire la particularităţile umane ale erosului. Drept dovadă, printre altele, atitudinea critică a eseistului băcăuan faţă de pragmatismul societăţii contemporane, unde totul devine marfă, inclusiv corpul uman. Cartea lui Byung-Chul Han îi întăreşte convingerile. „O societate în care se consumă informaţii şi în care totul este la vedere, o societate «a transparenţei», afirmă sud-coreeanul, este o societate pornografică, deoarece capitalismul expune totul ca marfă. Erosul, astfel profanat, devine pornografie". O realitate greu de acceptat pentru poetul care îşi aminteşte că „Poezia îmi stătea pe genunchi". Motiv pentru care sugerează să ne întoarcem la *„Banchetul"* lui Platon.

Provocat de ciudăţeniile societăţii contemporane, Dan Petruşcă întoarce privirile şi asupra istoriei şi constată că blasfemii există dintotdeauna: „blasfemia, care presupune pângărirea, are o istorie, nici mai mare, nici mai mică decât istoria lumii". Dar ce este, totuşi, blasfemia? „Blasfemia este sinonimă cu insulta, hula, sacrilegiul, împietatea, cu defăimarea lucrurilor considerate sfinte". Cu multă răbdare, eseistul nostru insistă să repereze blasfemii care au avut ecou în cultura şi civilizaţia antică, ce au avut ecou în cultura şi civilizaţia medievală, precum şi blasfemii cu ecou în cultura şi civilizaţia contemporană. Concret, eseistul alege câteva ţinte ale blasfemiei şi observă efectele acestor porniri, în perspectivă istorică. Dan Petruşcă are în vedere şi chipul celor care comit blasfemii şi în ce scop. Este adusă în discuţie aici felul în care omul înţelege notorietatea şi felul în care aleargă după ea. Şi vorbeşte, mai întâi, de blasfemii împotriva autorităţii, de orice natură. Acest gen de blasfemii este prezent în toate timpurile. Acestea conduc la polemici ale prezentului cu trecutul. Polemici care, uneori, sunt benefice (cazul lui Socrate, care n-a fost ispitit de orgoliul notorietăţii), alteori sunt ruşinoase şi păguboase. Exemplificarea autorului este de maximă plasticitate şi actualitate: „Mi s-a părut că revista «Dilema», nr. 256, din 27 februarie – 5 martie 1998, este un bun exemplu de felul în care vreo câteva nume importante ale culturii noastre lovesc în Mihai Eminescu, cel care n-a făcut altceva decât să scrie cu credinţă şi cât a putut el de bine. Sunt sigur că poetul, prozatorul, traducătorul, filosoful şi publicistul Eminescu a lăsat şi altora posibilitatea de a fi geniali... Şi, orice s-ar spune, el nu e vinovat de notorietatea sa". Mai adaug eu că gestul acelor teribilişti,

https://biblioteca-digitala.ro

dintre care unii simpli măscărici, nu numai că nu este unul de înţelegere şi iubire, ci de prostie şi duşmănie. Nu mai insist asupra celor trei eseuri despre blasfemii, pentru a nu limita curiozitatea cititorilor acestei cărţi. Însă pentru înţelegerea atitudinii lui Dan Petruşcă faţă de blasfemiatori, mai reţin următorul pasaj: „Am scris despre *Cântarea cântărilor* şi în alte eseuri («De la Cântarea cântărilor la Republica lui Platon»; «Câte ceva despre creatorul *Cântării cântărilor*»; «Cod teologic şi cod etic în *Cântarea cântărilor*»), încercând să ameliorez şi chiar să corectez viziunea denigratoare a lui Michel Onfray, din «Prigoana plăcerilor», despre acest fragment al «Vechiului Testament». Atacul filosofului şi eseistului francez împotriva iudeocreştinismului are legătură, desigur, cu existenţa noastră modernă şi postmodernă, care se hrăneşte cu mare bucurie, printre altele, din dărâmarea idolilor/valorilor, cât şi din ideea, nu chiar nouă, că în această lume poţi deveni «celebru» în funcţie de personalităţile pe care le ataci, pe drept sau pe nedrept".

Din loc în loc, pe parcursul cărţii sale, Dan Petruşcă revine cu strategii de precauţie. Aparent, el se vulnerabilizează. În realitate, se încurajează, pentru a continua. Şi bine face. Iată cum debutează eseul „Nu voi scrie (încă) despre cartea lui Michel Onfray": „Ca să vorbeşti despre iubire trebuie să ai curaj? Tema pare serioasă, deşi, în egală măsură, e desuetă, plicticoasă şi chiar penibilă. Până la urmă, toată lumea se pricepe la iubire, nu-i aşa? Şi totuşi, nu oricine s-a îndrăgostit sau a iubit ar putea spune ceva esenţial despre dragoste. Acest aspect este valabil şi pentru cel care scrie aici". Şi totuşi, aventura continuă. Continuă, deşi trebuie să avem în vedere credinţa aventurierului: „Cred însă că lumea ar deveni teribil de plicticoasă dacă am reuşi să descriem iubirea în detaliu şi să o definim. Oamenii, tot cercetând-o n-au reuşit să spună cu limpezime nici ce este, nici ce nu este ea...".

Dar portretul lui Dan Petruşcă, în ipostaza de apărător al iubirii cu „chip" uman, nu poate fi încheiat fără un popas atent asupra textului intitulat „Amintiri despre Oedip", dedicat latinistului Traian Diaconescu. Cititorul poate descoperi aici aspecte importante (de natură culturală şi psihologică), care explică şi justifică, o dată în plus, disponibilitatea şi curajul de a scrie o carte despre iubire. Iată ce declară poetul şi eseistul nostru: „La sfârşitul studiilor universitare am fost tentat, pentru lucrarea de licenţă, de un subiect care să aducă la un loc mitul şi literatura; altfel spus, mă interesa transfigurarea mitului în creaţie literară. Şi asta în măsura în care, aşa cum susţine Mircea Eliade, literatura ar fi o «fiică a mitologiei». Începusem să înţeleg deja faptul că marea artă fie se întemeiază pe mituri, fie le (re)creează. Mă gândeam că profesorul meu, marele latinist Traian Diaconescu, ar fi cel mai potrivit ca îndrumător de lucrare, fiindcă tocmai tradusese tragediile lui Seneca, între care şi «Oedipus». Eram convins deja de valoarea profesorului meu, de cultura sa enciclopedică, de talentul său poetic, de acribia cercetătorului capabil de analize şi sinteze cu totul remarcabile, preocupat să umple golurile din cultura română prin traduceri şi comentarii ale unor opere din cultura şi literatura greco-latină, cât şi din aceea a Evului Mediu european... La sfârşitul muncii mele, profesorul mi-a spus că am ceva talent de cercetător şi că ar fi bine să nu-l risipesc. Recunosc faptul că mi-au trebuit zece-cincisprezece ani ca să pun sugestia sa, cât de cât, în practică...". Mărturiile eseistului sunt continuate cu aceeaşi sinceritate şi onestitate. Cunoscându-l de câteva decenii, ştiu cum se raportează Dan Petruşcă la oameni şi la cultură. Ştiu cum se raportează şi la propria persoană. Întâlnindu-se cu mari personalităţi, precum Traian Diaconescu, cu literatura autentică, dar şi cu marea filosofie (în primul rând Platon, dar şi Kant, ori Nietzsche), a reuşit să-şi dăltuiască un stil inconfundabil. Pe parcursul acestor însemnări l-am numit fie scriitor, fie poet, fie eseist. În realitate, el este şi un filosof, chiar dacă nu are orgoliu să-şi impună o operă. Filosofia lui este despre literatură şi despre viaţă. Şi, întrucât iubirea musteşte şi în literatură şi în viaţă, ne putem explica mai uşor cum a fost scrisă această carte. O carte care nu prea poate fi povestită, însă în mod necesar trebuie citită. Este o carte care îi va aduce autorului multă iubire, chiar şi de la mine. O carte care mie îmi explică de ce Dan Petruşcă este neastâmpărat. Pentru că este un scriitor-filosof.

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Terapia conspirației

Daniel Ștefan Pocovnicu

„Bacovia", Ilie Boca

Până aproape de ultima fază a redactării, m-am luptat cu tentația intitulării acestui text T*eoria conspirației*. Intenția construcției, nu a diluării în diatribă și resentiment, a ales varianta de față. Semn de voință a demontării clișeelor gândirii comune. De preocupare pentru cumpănirea atentă, în locul obsesiei zgomotoase, al blocării în sindromul suferinței colective. Cât de mare e distanța, cercetez acum și aici, prin cuvinte ce tatonează dreapta măsură a adecvării la realitate.

Schimbarea de ultim moment datorează mult scrupulului indus de sintagma horațiană *aurea mediocritas. Sfânta cale de mijloc*, într-o traducere ce privilegiază spiritul literei. Necesară a contrabalansa o evidență a actualității, că teoria conspirației, perspectivă tot mai uzată de opinia publică, e strâns atașată unei imediate *culturi a mediocrității*. Sindrom al unei rațiuni colective prea vulnerabile la retrogradarea culturii în registrul propagandei, estompată sau nu.

Neîmplinirile epocii s-ar putea rezuma la acest neajuns semnificativ: prea multe victorii s-au obținut sub stindardul minciunii atent ambalate. Deși, nici înfrângerea nu garantează necondiționat apartenența la tabăra adevărului și a binelui.

Într-o bună măsură, filosofia *bushido* subliniază această sinuoasă frontieră mentală ce pune la grea încercare *arta războiului*. Problema îndreptățirii morale, măiestria subtilă prin care autenticul războinic luptă cu sine, înainte de orice alt adversar, pentru a nu rata momentul decisiv: când doar înfruntarea se mai poate alege.

Poate că așa se conturează antinomia definitorie a unei eventuale filosofii preocupate de *intelligence*: căutarea adevărului nu poate, nu știe, nu vrea să fie un război! Cum supraviețuirea și teritoriul nu primează în absolut asupra conștiinței afiliate la transcedent.

Așadar, o *terapie a conspirației* vrea să exerseze modul în care înțelegerea realității, fie și întortocheată în retortele alambicate ale *teoriilor conspiraționiste*, impune căutarea mai multor explicații, fără garanția infailibilității vreuneia. Doar întocmind un filtru de sensuri și semnificații destinat perspectivei translucide. Ce ajută, adică, trecerii dincolo de povestea prea simplă și coerentă, sau, altfel spus, prea *transparentă* să mai fie adevărată. Asemenea disconfort al interpretării nu frizează defel laşitatea ori trădarea. Despre care vom vorbi altcândva cu temei.

Instrumentarul acesta, odată asumat, autorizează un principiu declanșator: la limită, cea mai primejdioasă *teorie a conspirației* lucrează la bagatelizarea, discreditarea și refuzul oricărei conspirații. Oarecum în pofida istoriei. Din interese ce ar putea apărea suspecte că încearcă să încurce voit discreție cu secret.

În atari condiții, cine să se mire că firme de lobby, plătite altădată de producătorii de tutun să discrediteze efectele devastatoare ale fumatului, se ocupă acum cu decredibilizarea impactului negativ major al încălzirii globale? Doar finanțatorii s-au schimbat: companiile petroliere de anvergură mondială. Relativ șocantă apărând, totuși, în context, o recentă dezvăluire publică, potrivit căreia ambele campanii de disuadare au fost susținute în paralel și de mari actori ai industriei farmaceutice mondiale.

Actualitatea subiectului

Ce-i drept, *teoria conspirației* e un subiect de maxim impact în momentul acesta. 2020 ne-a pus în față două amenințări majore, de anvergură globală. Îndreptate asupra celor două imunități fundamentale: biologică și spirituală. Posibilă atragere aminte că trupul și mintea înfruntă tot împreună vâltoarea primejdiilor prezentului. Virusul și falsul s-au conturat limpede în pericole fundamentale. Iminența cvasi-simultană a agresivității trebuia să ne dea de gândit!

Întâi de toate, *pandemie* înseamnă ridicarea problemelor sanitare și medicale la putere globală. Ea vine să rememoreze, spre pildă, că succesul fulminant al cuceririi Americii s-a datorat, într-o măsură, și decimării infecțioase a populației aborigene, cu molime venite, prin mijlocirea conchistadorilor, direct din Europa. Și pentru care s-au dovedit a nu fi pregătiți. Un război al imunității s-a purtat, într-un fel, atunci și acolo. O confruntare discretă dar nemiloasă despre care doar trecerea secolelor a făcut posibil să se vorbească deschis. Irelevant și fără consecințe în planul conștiinței globale.

Gripa spaniolă, de acum mai bine de o sută de ani, s-a asociat intim în mentalul colectiv cu Primul Război Mondial. Ca și tifosul exantematic. Oare actuala pandemie să se fi conectat, prin automatismul reflex al unei anxietăți planetare, cu o așteptare înfricoșată, bănuiala unui iminent conflict major, oarecum *de la sine înțeles*?

https://biblioteca-digitala.ro

Apoi, *infodemia* ar reprezenta un atac informațional de anvergură planetară, orientat împotriva echilibrului mental și comunicațional colectiv al populației lumii. Nu neapărat escaladând abrupt panta acutizării, totuși fulminant propulsat de miza supraviețuirii biologice în centrul atenției lumii.

Pentru cei mai mulți, 2020 a fost ocazia de a afla pe propria piele că *globalizarea* e un concept mai degrabă ierarhic, hegemonic, structurat pe etaje, potrivit unui principiu al decalării vitezelor dezvoltării. Despre care, iarăși, nu e foarte agreabil a se vorbi.

Întrebarea explicită în fața căreia lumea întreagă s-a opintit rămâne deschisă încă: virusul acesta vine pur și simplu din natură sau a fost scăpat din laborator în mod accidental ori deliberat? Soluția ei este indisolubil atașată de înțelegerea amenințării informaționale.

Iar războiul răspunsurilor e în plină desfășurare și dezvăluie, chiar și atunci când încearcă a trece sub tăcere, cât de aprigă e tensiunea hegemonică a *globalizării*. Care, altcumva, e vânturată cu zel pe firmamentul unei strategii conceptuale pronunțat democratice, egalitare, solidare, a împărtășirii valorilor comune și reciproc avantajoase.

Fără ca nimeni să aibă curajul a recunoaște că un sistem cât de cât democratic (temperat adică de aproximația aplicării practice a oricărei ideologii) nu se împacă defel cu anvergura imperială. Ca într-o lecție veche de-a istoriei, datând cel puțin din vremea romanilor, pe care, astăzi, mai toată lumea se face a o uita.

Originalitatea formulelor alese a fi afișate acum pe eticheta *globalizării* camuflează, măcar parțial, apetitul imperial ce, la rândul lui, șubrezește, pe de altă parte, fermitate convingerilor democratice solemn declamate în public. Nu poți fi egal cu cei de acasă, dar stăpân, fie și ocult, asupra celor străini.

Iar când gândesc acestea, nu mă refer la America, la Rusia sau la China. Ci la toate imperiile ce și-au mutat supremația în profunzimea strategică mascată dibaci de subtilități politice, economice, tehnologice, prin care acționează aceleași interese deja cunoscute ale hegemoniilor îmbălsămate cultural. Ar trebui să-l citim pe Cioran cu mai multă atenție când vine vorba de înțelegerea neostoitului orgoliu imperial mascat sub rafinamente propagandistice justificând *corect politic* conștiința superiorității culturale și de civilizație.

În mod clar însă, spiritul epocii se reflectă în grija temeinică de a nu rata nicio oportunitate. Iar criza sanitară mondială declanșată de pandemie a creat cel puțin la fel de multe oportunități pe cât a distrus. Speculatorii cei mai pricepuți (sau norocoși sau și una și alta) au transformat-o în sursă de profit. Și de alte beneficii: politice, (de rapide ajustări) economico-sociale, de răspuns (oricât de firav) la alte crize, cum ar fi cea a încălzirii globale.

În loc să văd aici o forță a voinței înainte mergătoare, ce ar fi planificat asemenea lovitură mondială, aș zice mai degrabă că am asistat la o competiție fulminantă a adaptărilor din mers la circumstanțe extraordinare. Ce nu pot escamota problema informației privilegiate și, implicit, a secretului.

Iată de ce, într-un anume fel, *teoria conspirației* dă seamă de o doză crescătoare de *frustrare socială*, în curs de acumulare, în primul rând și mai ales în societățile de consum cu pretenții hiperliberale. O tensiune amplificată de senzația accesului limitat și discreționar la materia primă industrială de prim ordin a momentului, care e *informația*.

Cum?, veți întreba. Într-o societate atât de deschisă? În care e tot mai greu să pui stavilă măcar și unui singur bit? Da, voi răspunde, fiindcă *big data, cuantumul imens al informației procesate,* e o barieră nu foarte simplu de depășit. Vreau să spun fără resursele nelimitate ale unora, nu foarte mulți sau, mai corect, extrem de puțini.

Cantitățile mari de date sunt materiile prime, dar deopotrivă și deșeurile din ce în ce mai sufocante ale epocii noastre. E nevoie de o educație serioasă dedicată acestei tehnici de acomodare a reacției interpretative individuale la enorma cantitate de informație cu care suntem din ce în ce mai obligați să operăm în fiecare zi. Ca orice entitate informațională, omul trebuie să deprindă arta fabricării de produse acționabile. Încă o dată, valoarea de întrebuințare primează.

De aici îndeletnicirea noului minerit, *extragere și selecție a valorii informaționale* dintr-un munte de date, a căror irelevanță crasă le transformă foarte rapid, prea repede chiar, în monstruos compost. Asta viza altădată educația, furniza site ori filtre destinate autoorganizării, autonomiei față de mediu a individului supus permanent asaltului incertitudinii, entropiei calificate prin grad de risc. Acele instrumente elementare, însă esențiale, n-au dispărut, doar apar precare, subminate de improvizații amatoristice și subiective, afectând șocant, traumatic înțelegerea lumii și vieții.

Dar semnificația privilegiată a informației nu devalorizează automat celelalte resurse. Cum ar fi materialele de construcție. Sau resursele umane, atât de necesare economiei românești.

Dictatură, propagandă sau farsă medicală?

Pandemia a scos din sertarele frustrării sociale fantoma amenințătoare a *dictaturii medicale*. Pe care, să nu ignorăm, a favorizat-o în bună măsură și inaptitudinea accentuată a autorităților pentru comunicarea deschisă și clară. Ce-i

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

drept, adesea e și greu de explicat de ce numai vaccinul e benefic, pe când schemele de tratament parcă ar fi de-a dreptul nocive. E chiar așa de mare decalajul de preț? Sau ce garanții avem că boala transmisă de o persoană vaccinată e mai puțin gravă decât cea dobândită de la un nevaccinat?

Mai mult de atât, la mai bine de un an și jumătate de la declanșarea crizei, omul obișnuit, profan, amator și nepriceput, nu a primit informații certe cu privire la identitatea microbiologică explicită a acestui virus. De parcă n-am avea voie să știm mai nimic despre el. A fost prea puțin timp la dispoziție? E o informație mult prea strategică pentru ca oamenii de știință să-și riște pielea? Sau e acuta lipsă de autoritate generată de inflația informațională?

Dar nu cumva de aici provine îndepărtarea omului simplu de autoritatea științei, în primul rând a celei umaniste, dar nu numai? Disciplinele reale, pragmatice au de partea lor tehnologia, ce îndreaptă lumea spre un anume progres concretizat în obiecte de utilitate practică, relativ palpabile.

Mult mai dificilă este, în asemenea condiții, explicația de pus la dispoziția simțului comun când vine vorba de medicină. Destul de reală, de pragmatică (cu referire la beneficiile practicanților ei, chiar foarte!), ancorată într-un atât de sensibil și dureros concret.

Ori poate e vorba aici de simptomul unei foarte grave rupturi în comunicarea socială dintre elite și mase? Cu efectul pervers al imposibilității adoptării unei căi *de mijloc*. De care responsabile în egală măsură se fac ambele tabere. Una din explicațiile plauzibile pentru această înstrăinare între omul obișnuit și intelectual privește distanța tot mai greu de stabilit între cultură și propagandă/publicitate.

Până și așa-numita spiritualitate *new age*, a nealinierii și inclasabililor, s-a dovedit a ascunde prea adesea interese comerciale ale pieții medicamentelor homeopate. Când nu a fost vorba de-a dreptul de industria drogurilor, ca în cazul unor inițiați de prin preajma Cotrocenilor, mari cunoscători ai beneficiilor spirituale ale ierbii de *ayahuasca*.

Un răspuns echilibrat și complex la dilema *dictaturii medicale* nu poate ignora o dezbatere intensă din opinia publică occidentală, cu care noi abia acum ne familiarizăm. Este vorba de problema limitelor deontologice foarte elastice ale industriei Big Pharma. Într-un articol publicat în 2009, Cecilia Stroe trecea în revistă câteva dintre surprizele pe care această mare industrie le oferă publicului larg, căruia îi bricolează, cu sârguință interesată, noi și neașteptate nevoi medicale:

„În prezent, o bună parte din cercetarea medicală la nivel mondial nu ar putea supraviețui dacă nu ar exista finanțările industriei farmaceutice. Aflată în solda marilor concerne, știința acuză însă toate simptomele unei boli incurabile, îngrijindu-se mai mult de exigențele comerciale ale finanțatorului decât de soarta bolnavilor aflați în așteptarea unor tratamente salvatoare. O situație devenită «monedă curentă» mai ales în Statele Unite și în Europa, unde enormele interese ale industriei farmaceutice (primul sector industrial în SUA) fac inevitabil scurt-circuitul dintre știință și profit. (...)

În ultimii ani, marile concerne farmaceutice și-au perfecționat o nouă și extrem de eficientă metodă de a-și extinde piețele de desfacere. În loc să promoveze medicamentele ca tratamente pentru boli au început să promoveze boli menite a se «mula» pe produsele din portofoliu. În consecință, noile afecțiuni au nume răsunătoare și abrevieri pe cât de indescifrabile pe atât de amenințătoare. Astfel, o banală arsură este fără doar și poate «*gastro-esophageal reflux disease*» (boală de reflux gastroesofagian) sau GERD; impotența este «*erectile dysfunction*» (disfuncție erectilă) sau ED; durerile premenstruale sunt «*premenstrual dysphoric disorder*» (tulburare disforică premenstruală) sau PMMD; până și timiditatea a devenit «*social anxiety disorder*» (dereglare de anxietate socială). Toate, chestii lesne de identificat la oameni în cele din urmă sănătoși, adică o piață cu un potențial imens de creștere." (*Inventatorii de boli*, DESCOPERĂ.RO, 13.01.2009, accesat în 07.11.2020)

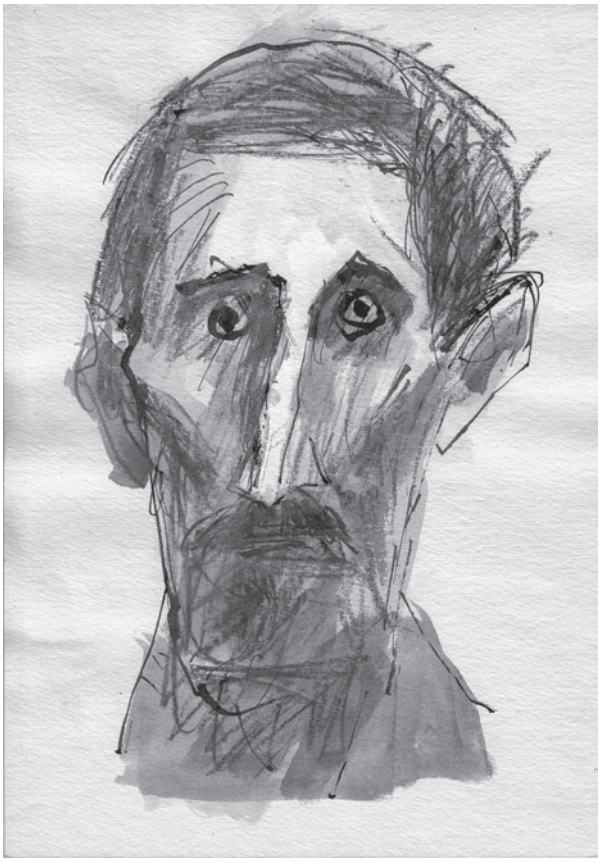
Să zicem că ar fi oarecum amuzant faptul că până și lenii i s-a găsit un *titlu maladiv*: se numește „deficiență motivațională". Colegii mei de generație, cu o experiență nu foarte vastă de clienți ai sistemului sanitar, își pot aminti, totuși, că parametrii definitorii pentru sănătatea omului de odinioară erau mai puțin *exigenți* decât cei ai zilelor noastre. Limitele normale de glicemie, colesterol, trigliceride, ba chiar și cele de greutate erau mai puțin ambițioase. Vi se par semenii zilelor noastre mai sănătoși decât erau părinții lor? Că de bunici nici nu îndrăznesc să amintesc.

Ce să înțelegem de aici? În timp ce standardele vieții bune se perimează, decompensăm printr-o psihoză a ștachetelor tot mai înalte, care să ne țină uniți într-un ideal de sănătate utopică? Ca într-un front comun al *robomilor* în curs de programare mentală?

Nici aici nu citesc situația în cheia unei *teorii a conspirației.* Doar observ cum oportunități economice se fabrică aproape „științific", cu un

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro



„Bacovia", Ilie Boca

fel de pricepere (nu de cel mai bun augur) și determinare.

În contrapartidă, ar fi interesant de prezentat publicului larg o statistică completă și detaliată a medicilor noștri care s-au plimbat prin lume, la congrese, întâlniri, croaziere de relaxare pe banii industriei farmaceutice. Deși s-ar putea ca asemenea dezvoltări să ne îngrozească. Provocându-ne o maximă pierdere de încredere. Poate chiar să ne influențeze ca să greșim în judecarea unor profesioniști, rămași încă oameni, care, altcumva, au fost, sunt și vor rămâne de toată isprava. Aceasta este marea dilemă ce trebuie să continue a frământa omul amenințat de mușcătura veninoasă a *mentalității conspiraționiste*. Izvorâtă din observația de bun simț că postura de victimă în curs de absolutizare și radicalizare e cea mai scurtă cale de acces furibund în armura atitudinii rigide și găunoase de călău.

În loc de spirit critic, „fakenewsologie"?

Dar despre falsul ce ne-a asaltat galopant exact în aceeași ocazie și cu aceeași amplitudine pandemică, ce ar fi de spus aici?

Pretutindeni întâlnesc persoane foarte dornice să citească dincolo de țesătura amorfă și greu inteligibilă a realității. Ele îmi par a fi pornit în căutarea „schemei de interpretare" identificată de sociologul american Erwing Goffman, „adică un cadru folosit pentru a transforma informația fără sens într-o construcție cu înțeles." (*Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience,* Harper&Row, New York, 1974, p. 21)

Dar cum să facem, oare, ca să nu ne îmbolnăvim de schematismul unui algoritm mecanic, rigid și speculant? Unde e calea regală dintre știința de carte și arta dezvelind subtilitatea vieții? Dar, mai ales, cum selectăm maeștrii dintre maiștri, în lumea improvizatorilor gălăgioși ce-și meșteresc succesul mai degrabă din tenacitate butaforică?

Accesul la *teoria conspirației* e un indiciu de „deșteptăciune", cine nu vede dedesubturile tulburi pare „fraier", dacă nu de-a dreptul prost. E un criteriu predilect al șmecheriei.

Nevoia aceasta de culise s-a adresat de multă vreme unei instituții vitale a societății omenești, care a fost și trebuie să fie încă presa. În volumul *Ești ceea ce citești* (Baroque Books&Arts, București, 2020), Jodie Jackson echivalează mass-media modernă cu ipostaza actuală a iscoadei tribului de odinioară.

Cu un amendament decisiv, acela că întâiul dușman s-ar putea găsi de astă dată în interior, reprezentat de chiar complexitatea organizării societății și a statului. Cum s-ar zice, presa caută azi breșele produse întâi de toate în mecanismul însuși al funcționării societății. Tocmai de cei de la care ne-am aștepta mai mult să servească interesul comun, să susțină din punct de vedere tehnic binele colectiv.

Mai grav încă, iar Jodie Jackson a surprins convingător fenomenul, neîncrederea noastră începe prin legitimarea suspiciunii față de cei ce se propun de bunăvoie și de unii singuri să ne fie iscoade. Un proces al autoinstituirii ce deja ridică primele semne de întrebare, pentru care, altădată, aveam aproape o viață întreagă la dispoziție spre a le testa, verifica, confirma.

Dar acum nu mai este timp. Sau cel puțin noi nu-l mai avem la dispoziție. Într-un fel sau altul, pauperitatea afectează marea majoritate a umanității, măcar prin aceea că, orice s-ar zice, nu mai are timp de pierdut. Dacă ne luăm după atitudini și declarații.

Continuând pe linia acestei analogii, cine sunt adevărații beneficiari ai efortului acestor iscoade, înzestrate cu instrumente și tehnici din ce în ce mai sofisticate? Au ajuns aceștia în triburi prea importante și puternice spre a mai împărtăși aceleași nevoi cu muritorii de rând? Cât de des se asociază în mintea noastră noțiunea de *politician* cu o atitudine tipică de parvenit foarte distant? Dar cea de *jurnalist* cu imaginea unui *mercenar*?

Deontologia, că e a mediilor politice sau a jurnalismului, ar trebui să aibă un cuvânt greu de spus. În paralel cu beneficiile mult clamate ale climatului concurențial, ce se dovedește incapabil să elimine din piață manipularea sau informația de calitate și relevanță deopotrivă de îndoielnice.

Evoluând în această direcție, e posibil să fi atins o ultimă consecință a principiului comunicării postulat pe vremuri de Marshal McLuhan. „Canalul e mesajul" se poate să fi ajuns la stadiul: *volumul sonor al enunțării ține loc de orice alt mesaj.* O lecție răsunătoare prin care se impune îngrozitoarea evidență flagrantă a obrăzniciei agresive a mediocrității

https://biblioteca-digitala.ro

ce înlocuiește cu fermitate orice tentativă de rațiune argumentativă.

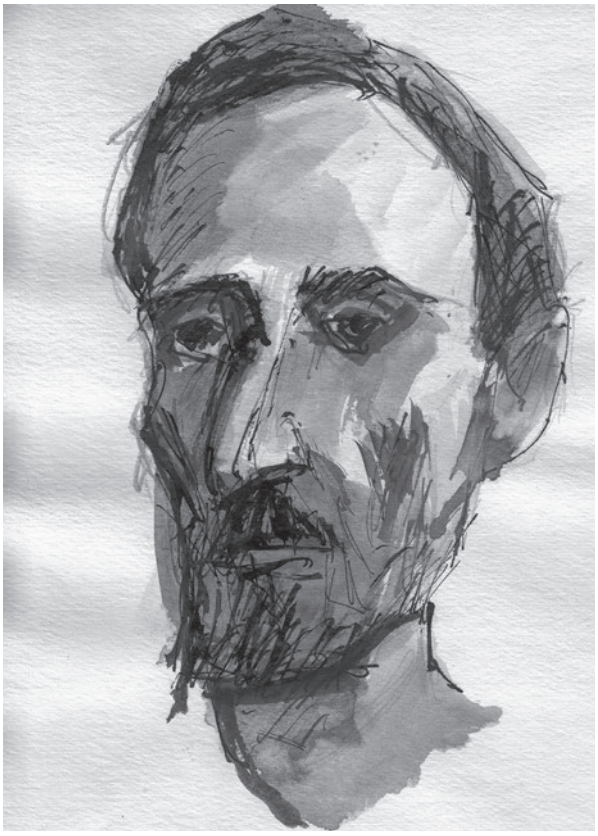
Așa încât refuzul informației la calup ne lasă senzația de marginalizare intelectuală și socială, la care ar fi bine să reflectăm fără părtinire, cu mare atenție. Jodie Jackson se exprimă cât se poate de clar și poate că scandalizează, prin opinia sa, cel puțin pe o parte dintre noi:

„Cei care evită știrile sunt deseori judecați aspru, din cauza enormei presiuni sociale de a fi bine informat. Dacă nu cunoști detaliile de politică globală, chestiunile interne și ultimele cazuri de corupție, se poate întâmpla să fii acuzat de proastă educație, naivitate, indolență, egoism sau superficialitate. Dar, după ce am stat de vorbă cu un număr de persoane extrem de inteligente, empatice, binevoitoare și creative care au ales să nu se expună cu regularitate știrilor, pot afirma că nu este întotdeauna așa." (*Op.cit.*, p. 81)

Dintr-o asemenea perspectivă, retractilitatea față de informația expusă public poate fi un semnal de igienă personală a informării: „Atât timp cât nu suntem conștienți de stilul în care consumăm hrană și informații, nu vom avea control asupra sănătății noastre, fizice sau mentale." (*Ibid*., p. 68).

E mecanismul de protecție față de agresiunea locului comun al unei mentalități, de turmă și de aprozar, prin care trebuie neapărat să fim la curent cu ultimele noutăți. Valabil deseori până și pentru fluxul cărților în librării. Ce surpriză să cauți o carte care a apărut acum zece ani! Atunci, făceam alte căutări, fundamentale și existențiale, abia acum drumul spiritual personal se întâlnește cu nevoia cărții aceleia publicate de mai multă vreme. După cum lucruri foarte importante pentru viața noastră s-ar putea să se fi petrecut în urmă cu ani, iar nouă ne rămâne la dispoziție tot restul vieții spre a limpezi sensuri și semnificații esențiale, în primul rând și cu predilecție din al nostru trecut. În loc să ne centrăm și blocăm compulsiv în depedența euforică, aproape *stupefiantă*, de un prezent spasmodic, un fel de cămașă de forță a actualității hiperacute.

Dar nu această perspectivă individuală, cât problema unei distanțări etice, neîncrederea publicului în probitatea morală a presei, a creat, în relativă simultaneitate cu ascensiunea internetului, alternativa populară de media. *Social media*. Din păcate, loc de predilecție pentru manifestarea plenară și entuziastă a *teoriei conspirației*. Spațiu imaginar colectiv de o bipolaritate extremă.



„Bacovia", Ilie Boca

Preferând, fără rest aproape, entuziasmul fanatic al bagajului ideo-emoțional împărtășit în *bulă* (corespondent eufemistic al gogoașei umflate cu euforie iute). Și disprețul absolut destinat outsiderilor respectivei enclave virtuale coagulate de consensul deseori tâmp.

Foarte interesant de subliniat că o absență *calificată de discernământ*, ce trădează relevanța informației transmise prin intermediul *social media,* este cauzată de criza educației formale la scară aproape globală. Acum nu se mai mizează pe tradiționalul învățământ ce modela spiritul critic al individului obișnuit, fără pretenții culturale speciale.

În asemenea circumstanțe, este tot mai evident că tradiția ne-a rămas mult prea mică sau e un veșmânt îngrozitor de demodat, nu știu. Cu siguranță e o povară prea obositoare pentru omul învățat să obțină orice la distanță de un buton sau un *click*. După cum tulburătoare, istovitoare și supărătoare a devenit toată istoria noastră, din care aflăm o mulțime de adevăruri neconvenabile. Ca, de exemplu, că cei mai mari avocați ai libertății, democrației și drepturilor omului sunt, totuși, urmași direcți și mândri ai cuceritorilor, piraților și jefuitorilor. Neplăcut și antieuforic, nu-i așa?

Reacția aproape industrioasă a autorităților unor state față de *fake news*, de construire rapidă a unor programe prin care cetățenii să fie iute formatați a detecta știrile false probează că învățământul sistematic și susținut a murit. Dar dacă educație sistematică nu mai e admisă, atunci măcar să trecem spre o nouă disciplină serioasă a *analizei critice de informație*. Care, în niciun caz, nu „fakenewsologie" ar trebui a se numi și, mai ales, a fi în esența ei.

Am evita astfel programarea grăbită a *robomului*, ce se luptă cu miezul umanului cel mai detestat de *ultima modernitate, finală*. Cel metafizic, tot mai greu acceptabila punte (pentru care, toleranța e zero!) a ființei umane cu Transcendentul.

În definitiv, aceasta este singura conspirație ce contează cu adevărat, fiindcă se străduiește a extrage esența din ființă și a rămâne, totuși, cu un rest convenabil, dar și manevrabil, viu. Failibilitatea unui atare raționament complotist mă face să văd că nu e vreun actor conștient în procesul acesta sinucigaș, doar unelte docile și confuze ale unui principiu pe care, oricum, nici ele nu-l pot asuma altcumva decât prin negare. NU însuși, singura entitate majoră ce s-ar putea defini tocmai prin diversiunea refuzului, a negației fanatice, sălbatice, bestiale.

Este teoria conspirației ipostaza contemporană a mitologiei?

Cea mai simplă explicație pentru rezistența în mentalitățile conspiraționiste vine din constatarea faptului că tentative de analiză lucidă și echidistantă a fenomenului nu se

https://biblioteca-digitala.ro

pot reține în onoarea vreuneia din taberele pro sau contra.

Cel puțin două lucrări importante, ce și-au propus să explice circumstanțele istorice și spirituale ale apariției și manifestării mentalităților conspiraționiste, au circulat pe piața ideilor din România. Întâi, cartea lui Pierre-André Taguieff, *Iluminații: Esoterism, teoria complotului, extremism* (RAO, București, 2006). Apoi volumul lui Juan Carlos Castillón, *Stăpânii lumii. O istorie a conspirațiilor* (Nemira, București, 2007).

Fără indicii explicite, lectura celor două cărți privilegiază totuși ipoteza partizanatului autorilor, tradus în preocuparea susținută de dezavuare a suspiciunile intense și îndelungate orientate împotriva organizațiilor inițiatice.

De exemplu, Pierre-André Taguieff se întrebuințează intens spre a demonta și iarăși demonta *Protocoalele Înțelepților Sionului,* într-un fel de arie a consensului din concertul discreditării acestui document discutabil. Ca și restul colegilor de orchestră a dezavuării, evită însă a vorbi despre nevoia unei aprofundări istoriografice a acestui subiect. Impusă măcar de faptul că falsul acesta flagrant are o calitate trecută cu mare sârg sub tăcere: *profetizează* sau *prognozează* surprinzător de exact o parte însemnată a racilelor prezentului. Aș fi interesat să citesc și alte producții ale acestui autor trecut sub tăcere, poate mercenar în slujba Ohranei țariste, fiindcă acolo s-ar putea găsi alte previziuni despre vremea noastră sau cea viitoare.

Asta nu înseamnă că nu oferă explicații convingătoare ale fenomenului, de care cunoașterea în domeniu nu s-ar putea nicidecum dispensa. Interpretarea lui Pierre-André Taguieff focalizează convingător accentul ce trebuie așezat pe o problemă de ruptură, de falie a lumilor, semnalată de manifestarea climatului mental conspiraționist:

„... cu cât lumea devine mai complexă, cu atât ea este mai opacă, iar cererea de idei simple, presupuse edificatoare, este și ea în creștere. Cu cât elitele conducătoare par mai îndepărtate, mai ciudate și mai străine de *cei de jos*, cu atât mai mult aceștia au o percepție negativă a lor ca *nefiind de pe la noi* și *nici ca noi*." (*Op.cit.*, p. 321)

Juan Carlos Castillón apare chiar mai focalizat pe aceeași misiune fundamentală a întreprinderii sale intelectuale: ca nu cumva cineva să mai aibă curajul a crede că masoneria ar fi fost artizana Revoluției Franceze. Ceea ce, însă, aduce la suprafață o reacțiune cu potențial opresiv, ce trebuie chiar acum și aici limpede lămurită: a crede într-o *teorie conspiraționistă* nu înseamnă automat că ești lipsit de inteligență, bolnav psihic sau frustrat social.

Există un inventar consistent de astfel de teorii ce au trecut din registrul ipotezelor fanteziste în cel al tezelor pe care dezvăluirile istoriei le-au confirmat fără dubiu. E mai greu de judecat un adept al conspirației presupuse de la Pearl Harbor, ce ar fi deblocat prin sacrificiu indecizia beligerantă a națiunii, când cunoști circumstanțele în care țara intrase anterior în prima conflagrație mondială. După deconspirarea Telegramei Zimmerman, orchestrată de spionajul britanic spre a transforma un document diplomatic ce afirma interesul Germaniei pentru menținerea neutralității cu SUA într-un incontestabil *casus belli.*

Cât despre analiza contemporaneității, situația pare să se fi complicat suficient încât să nu-i mai permită lui Juan Carlos Castillón luxul de a refuza din principiu eventuala relevanță a unor variante conspiraționiste:

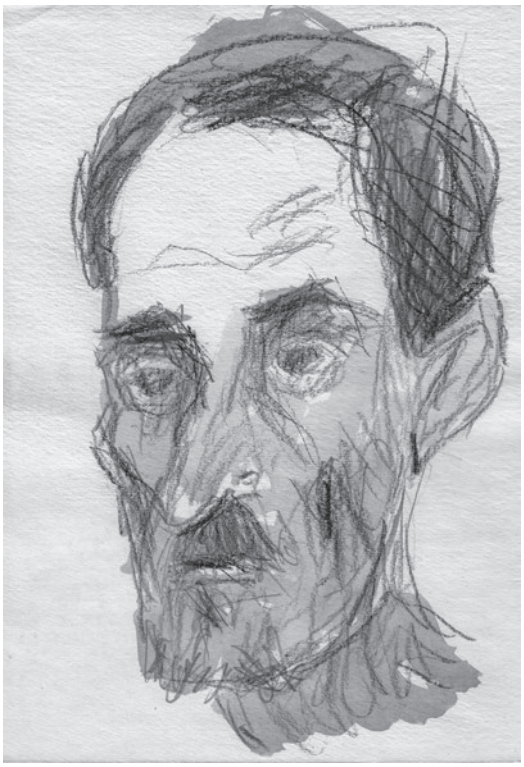
„Chiar și pentru cei sceptici, este dificil să vezi miturile conspiraționiste care ne înconjoară azi cu aceeași claritate cu care putem să le vedem pe cele care au existat cu secole în urmă." (*op.cit*., p. 388)

Nu e aici o perspectivă în mod flagrant mult prea optimistă asupra transparenței garantate de *certitudinile istoriografiei*? Calmul impus de îndepărtarea actului istoric să garanteze cu adevărat un consens? Noi, românii, am avut cel puțin ocazia unei magistrale lecții în această privință. La doar trei decenii depărtare de 1989, putem vorbi de concentrarea mesajului istoriografic într-un punct focal al convergențelor unui acord coerent? Se poate spune că e timpul prea scurt pentru limpezirea atmosferei de căutare și reflecție. De acord. Însă anii ce vin nu vor avea de confruntat aceeași moștenire contradictorie și controversată reflectată în izvoare?

Totuși, perspectiva mitologizantă a lui Juan Carlos Castillón, temeinic argumentată, salvează volumul de la căderea totală și definitivă în apologie. Poate odată îndeplinite sarcinile sale partizane, viziunea echilibrată reconsiderată ajută la descoperirea funcției de semnal a teoriei conspirației, potențând o misiune diagnostică la nivel societal:

„Tezele conspiraționiste sunt un răspuns simplu la probleme complicate, dar a nega valabilitatea lor drept răspuns nu ajunge pentru a nega existența unor astfel de probleme. Ele sunt punerea în discuție a unei probleme și răspunsul fără caracter savant la o problemă care există în societățile moderne chiar de la apariția lor: relația dintre secret și putere." (*Ibid*.)

Dar să fie, oare, întotdeauna și în orice condiții, teoria conspirației o mitologie de popularizare științifică decăzută în vulgarizare? Nu cred. Cu atât mai greu de acceptat azi, când asistăm la formularea de acuzații privind mania *conspiraționismului* la unii specialiști reputați în domenii științifice incontestabile.



„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

Iată de ce ar fi bine să ne recalibrăm echilibrul perspectivei, reamintindu-ne principiul postulat inițial: cea mai primejdioasă teorie a *conspirației* e aceea ce-și face un obiectiv major din refuzul necondiționat al oricărei conspirații. Ascunzându-și interesul ocultării după excesul deconspirării entuziaste ce tinde să devină automatism și clișeu de interpretare.

Cât despre viziunea lui Juan Carlos Castillón potrivit căreia *„pe lista marilor suspecți ai conspirațiilor se află doar albii occidentali"* (*Op.cit*., p. 326), acum putem afirma cu fermitate că și-a pierdut din relevanță. 2020 a adus în clubul conspiraționiștilor o putere emergentă, China. Ceea ce ar putea camufla indiciul unei conștiințe a eșecului hegemonic, dacă ar fi să ținem seama de opinia aceluiași autor:

„Cei care cred în conjurații aparțin în mod normal grupurilor perdante. Învingătorii nu trebuie să-și justifice victoria prin manevre secrete, planuri oculte sau conjurații. Conform ideilor lor, o atribuie de obicei fie legilor istoriei, fie legilor pieței, binecuvântării divine, avântului maselor proletare, favorurilor fortunei, dar mai ales curajului și capacităților decizionale proprii. Nicio analiză venită dinspre partea învingătorilor nu va recunoaște conjurația sau trădarea din partea învingătorilor, chiar dacă aceasta a existat." (*Ibid*., p. 335)

Astfel citind situații și circumstanțe concrete ale pre-zentului, o lectură captivantă s-ar putea deschide amatorului de spectacol al unui tot mai bogat peisaj conspiraționist. Dincolo de mesaje elaborate sau doar dominate de un detonant capital de frustrare, s-ar putea descoperi cine anume a deținut victoria globală și cine nu. Deși viteza timpului ar putea să ne dea peste cap orice garanție de statornicie a verdictului.

De la utopia moale la radicalizarea mediocrității

Teoria conspirației reprezintă, în definitiv, un exemplu, o capodoperă chiar a modului în care *negarea plauzibilă* intoxică climatul comunicării sociale. Ceea ce cu atât mai mult impune înțelegerea fundamentală a unei majorități de cauze ce au fixat-o într-o *cultură populară* tot mai *euforică*.

De aceea, fără să glumim, ar fi corect să afirmăm că accesul de conspiraționism al epocii noastre dă seamă de o anume democratizare a puterii simbolice. Să ne amintim despre monopolul deținut de puterea comunistă asupra arătării cu degetul acuzator înspre *dușmanii poporului*. Tehnica reflecta fidel modul în care guverna un regim tiranic.

A urmat întoarcerea la valorile democratice și schimbarea treptată de paradigmă a mentalității dominatoare. Dar și ocazia pentru un întreg popor de a descoperi că nu chiar tot ce se afirma anterior momentului de răsturnare a ordinii statale era fals. Să ne înțelegem, asta nu însemna că, deși controla adecvat informațiile despre amenințările reale, comunismul avea automat capacitatea de a reacționa corespunzător.

Dacă dictatura fusese instrumentalizarea terorii de stat, democrația aducea cu sine rafinarea manipulării organizate la nivel global. Deși prezentul pare a evidenția că cele două instrumente de control social rămân a fi utilizate în paralelismul unei conlucrări. Parcă prostia se guvernează mai ușor prin manipulare, iar inteligența prin teroare. Iar prosperitatea lucitoare cu care operează democrația de consum face din frică ultimul mecanism de reglaj social eficient.

Printre motivațiile ce induc mentalului colectiv tentația suspiciunii față exponenții puterii politice, de orice tip, se înscrie însăși această formulă democratică. Dacă voința politică dictatorială se impune prin presiune ideologică și teroare de stat, democrația asigură un minim control social și politic prin persuasiune, ce tinde a se rafina în artă pură a manipulării. Măiestrie exersată îndelung, tenace și temeinic, în laboratoarele marketingului, ale publicității ce suprasaturează piața cu imagini metamorfozate subtil în propagandă cu față umană, mascând dezumanizarea consumeristă.

Principiul deciziei de tip democratic, surprinsă în algoritmul *majorității simple* (complicată de discriminarea pozitivă, contrabalansând frustrări mai puțin colective) impune o bipolaritate radicală în câmpul politic, chiar social. Altfel încât, deși pare absurd, vechiul fundal ideologic din sloganul cine nu e cu noi, e *împotriva noastră* revine în scenă, unde propaganda de partid înlocuiește adevărul și nuanța.

Prin urmare, tabăra indecișilor, a absenților, a indiferenților, e îngroșată tocmai de escaladarea radicalismelor partizane din taberele politice. Altfel spus, adevărul parțial e prohibit, marginalizat, discreditat și disprețuit de un pragmatism greu suportabil

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

„Bacovia", Ilie Boca

al viziunii dominate de ecuațiile marketingului politic.

Oricum, privind înapoi, nu se poate să ratăm vechile tehnici *conspiraționiste* puse la lucru și în Piața Universității contra *intelectualilor,* dar și în campania acerbă de ură socială îndreptată împotriva bugetarilor. La fel de nocive și extrase exact din același inventar al tehnicii de luptă ideologică. Iar efectele persistă până azi.

Abia recent, am regăsit în presă o afirmație clară că între birocrația statului român și cea a corporațiilor multinaționale nu este absolut nicio diferență. Dacă-ți plătești taxele sau utilitățile, ambele resurse ce ar trebui să fie ale noastre, dar au ajuns ale lor, care decid după bunul plac când le scumpesc, ai de-a face cu două categorii distincte de *bugetari*, unii *activi*, ceilalți *acoperiți.* Aceștia din urmă adesea mai perfizi, dotați cu rafinament al manipulării, adus de stăpânii lor imperiali, astfel încât să-ți impună orice. Când îți citești contorul sau îți plătești factura de unul singur și *gratis*, să crezi că nu ești angajat cu normă redusă al unei corporații ce și-a maximizat profitul concediind angajații români care îndeplineau altădată aceleași sarcini.

Identificăm aici superba logică a manipulării de mare clasă, pe care și-a construit imperialismul subtil rezistența în timp. Veți observa că cel mai ușor se controlează un om simplu, spunându-i cât e de deștept și de bun. Astfel încât, dacă odinioară era un singur român proprietar peste un cult al personalității, acum geme strada de astfel de mici deținători ai exact aceluiași cult, numai că miniatural, adică de anvergură adaptată industrial. Adică neputincios în fața realității pe care, în momentele de tensiune și-o explică prin intermediul *teoriei conspirației*.

Așadar, e mai bun climatul social de acum decât cel de odinioară? Nicidecum, disprețul funcționarilor rezistă peste vremuri și dă seamă despre cum se acumulează *frustrarea socială* a unui popor. Care simte sau știe că abuzurile rezultă din trădarea e*litelor politice* (era să zic a *intelectualilor,* ceea ce ar fost o eroare crasă), pentru care încearcă sentimente foarte controversate. De înțeles, pe măsură ce *democratizarea vulgarizatoare* a încurajat masele a-și alege reprezentanți tot mai *după chipul și asemănarea lor,* superficiali, flecari și fără educație. Adesea oamenii înțeleg asta, am întâlnit asemenea convingere limpede exprimată de un oarecare antreprenor: *și eu aș face la fel dacă aș fi în locul lor.*

În fapt, asistăm la coagularea, din amăgire euforică și inconsistentă, a unei democrații ca utopie *moale*, ce promite oamenilor desemnați cetățeni din principiu tot ceea ce nu le poate oferi nicidecum. Este cineva din clasa politică dispus să recunoască public că democrație nu înseamnă egalitate, ci doar egalitate în fața legii? Despre cea în fața lui Dumnezeu, nu putem vorbi fiindcă cel în cauză a fost deja expediat într-o tristă contumacie.

Când ochiul liber vede altceva: polarizarea mecanismelor aderenței politice, axată pe un dublu reflex al atenuării. Solidaritatea socială specifică stângii a fost aproximată în complicitate, tradusă prin ajutor social nediscernabil. Respectul individualității caracteristic dreptei a fost simplificat într-un fel de încurajare a manifestării inițiativei sălbatice. Care, de la un timp, seamănă tot mai mult cu expresia primitivă de frustrare, agresivitate și resentiment vid de sens.

Fenomenul a fost magistral (și dureros de la obiect) surprins de Andrei Marga într-un articol relativ recent:

„Este vorba de evoluția unor societăți europene spre desconsiderarea valorilor și aducerea în prim plan a celor care sunt cel mult media din societate. Ca să preiau termenul dintr-o temeinică examinare a situației (Alain Deneault, *La mediocratie*, Lux Editeur, Montreal, 2016), este vorba de triumful opusului meritocrației, de extinderea mediocrației, care este, în fond, victoria mediocrității." (*Mediocrația și mediocritatea,* Cotidianul.ro, 14 mai 2019, accesat la 3 septembrie 2021)

Conștiința amorfă astfel rezultată se răsfrânge în sentimentul gratuit, fals, dar amețitor, euforic, că oricine se pricepe la orice, transformând, de exemplu, anonimul ultracurios din colțul străzii în *spion domestic*. Căruia lăcomia privirii îi ține chiar și de foame, fiindcă nu-i mai pasă că, azi, securitatea națională nu mai vrea *bârfa* despre *capra vecinului*, pe care odinioară se fundau excepționale cariere politice în România:

„Unul din efectele paradoxale ale *transparenței* democratice este acela că, favorizând răspândirea informației despre acțiunile serviciilor secrete, despre activitatea sectelor criminale (sau a rețelelor teroriste internaționale) și despre comploturile politico-financiare, din fericire dejucate, ea alimentează apetitul pentru invenția de conspirații. Nu numai că politica democratică a «transparenței» agravează sentimentul de neîncredere, părând a dovedi cu fapte teoria conspirației, dar îl mai și perpetuează, făcând din el un mod obișnuit de a percepe evenimentele. «Publicitatea» democratică nu este niciodată îndeajuns de lămuritoare pentru a elimina orice bănuială de manipulare. Aducând totul la lumină, chiar și ceea ce este ocult, societatea bazată pe informație și comunicare izbutește să genereze o și mai gravă neclaritate, să creeze un necunoscut și mai apăsător (fiind mai îndepărtat), să dea de înțeles, involuntar, că

https://biblioteca-digitala.ro

realitatea este cu totul alta decât se vede sau că *adevărul este altundeva*. Clarificarea așteptată ca efect al dezvăluirilor devine un mecanism de generare a neclarității." (Pierre-André Taguieff, *op.cit.*, p. 61)

Frustrarea colectivă ce rezultă asigură arhitectura unei dușmănii cvasigeneralizate. De parcă tehnica specializată de fabricare a inamicului s-a degradat în manie scăpată de sub control de un ucenic vrăjitor al *conspiraționismului suprasaturat.*

Un rol important în acumularea *frustrării sociale* provine cu certitudine dinspre zona unui învățământ ce pierde accentuat din altitudinea instituirii. Diploma de cauciuc, cumpărată în rate sau la absolvire, și tirania strict arbitrară a profesorului, ce nu mai poate miza pe autoritate profesională, au îndepărtat și mai mult masele de educație. Proces început încă înainte de 1989 și care s-a înscris într-o tendință europeană de subminare a domeniului, în beneficiul unui spirit plebeu camuflat de sloganul democratizării. Așa încât ne întrebăm: cine să mai spună cetățeanului democratic că individualitatea, educația, cultura și legea intră în gravă și crasă contradicție cu un spirit egalitar primitiv?

Persistența subtilă a energiilor fantasmatice, conținute în utopia moale care e democrația, conduce, într-o societate tot mai înclinată spre tribalism, la adâncirea tensiunii decalajelor nu doar financiare, ci și mentale, educaționale, principiale.

Însuși respectul legii se înscrie în acel bagaj mental și cultural specific privilegiatului, cel care are ce pierde, prin urmare merită să respecte ordinea social-politică. În timp ce sfidarea aceleași legi e apanajul unei marginalități tot mai cuprinzătoare și amorfe prin multitudinea energiilor resentimentare ce alimentează rezervorul frustrării colective.

Iar aversiunea e utilizată de partida răfuielii (confundată deliberat cu dreptatea socială, cum liberalismul e facil echivalat sălbăticiei individualismului insensibil la constrângere colectivă). Fiind orientată împotriva celor simbolic, simplist ideologic, plasați în partida complicității (echivalată cu solidaritatea, înțeleasă facil ca speculă politică a ajutorului social oferit drept mită electorală reflex condiționată).

Să nu ne mirăm, așadar, de ascensiunea galopantă a violenței publice, ce ajunge până la nivelul de terorism stradal al mediocrității înarmate cu uneltele unui tribalism al impunerii. Spațiul comun nu mai aparține tuturor. Dacă în comunism era proprietatea întregului popor, adică a nimănui, acum el a fost cucerit de agresivitatea sonoră, iconică și primitivă a omului dezinhibat, dar dotat cu enormele rezerve ale stimei de sine.

De aici întrebarea: este acesta *extremismul de centru*, pe seama căruia un regretat scriitor glumea săptămână de săptămână, fără a ști că viitorul avea să-i asigure formulei dureros sâmbure de adevăr? Andrei Marga confirmă bazându-se pe observații extrase dintr-o perspectivă franceză asupra aceleiași realități:

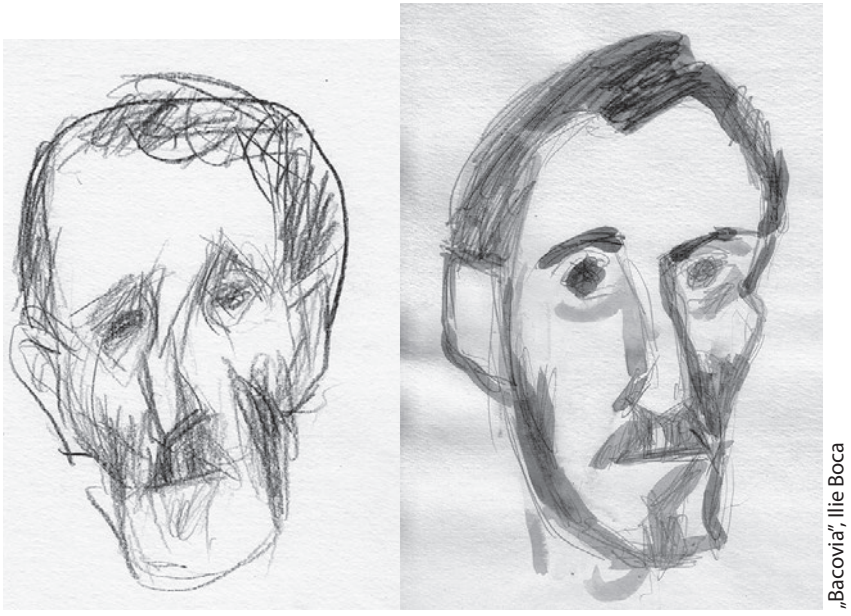
„Un aspect este însă și mai nou. Istoria a înregistrat «extremism de stânga» și «extremism de dreapta», iar, acum, ni se spune tot mai apăsat, este și «extremism de centru». După ce istorici francezi (Pierre Serna, La Republique des girouettes, 2005) au reconstituit perioade din istoria modernă în care fidelității față de convingeri i s-a prezis moartea, în favoarea adaptării la condițiile vieții, Alain Deneault vorbește de «centrul extrem». El consideră că, de pildă, alegerile prezidențiale franceze din 2012 au dat un «regim de centru extrem» – «extremismul traducându-se aici printr-o intoleranță la tot ceea ce nu cadra cu un juste milieu proclamat arbitrar. Trece astfel ca normal... tot ceea ce puterile instituite prezintă ca atare; discriminări din partea statului, brutalitatea polițienească, precarizarea muncii, suveranitatea plenipotentă a băncilor, autonomia multinaționalelor via filialele lor, disprețul culturii, trivializarea politicii, dependența de petrol și de nuclear, ca și coabitarea contrariilor deghizată în «sinteză»" (p.24). „Centrul extrem" este acea politică ce decretează drept „patologic" tot ceea ce iese din cadrul stabilit. „Aceasta îți cere să nu mai cauți să înțelegi, ci să-ți mărginești gândirea la șantierele bătătorite, stabilite de instituție, pentru a asigura funcționarea conform modurilor sale" (p.27). Rezultatul general este expansiunea „mediocrității". (Art.cit.)

Viziunea aceasta nu apare prea optimistă, nici măcar prea veselă. Dar explică în bună măsură instituirea unui climat public dominat de *conspiraționism*, în cadrul căruia se instalează chiar și un segment *corect politic,* al gândirii dominante. Așadar, imperativul supraviețuirii încurajează pe cei mai mulți a îmbrățișa varianta câștigătoare.

Totodată, atmosfera ne trimite înapoi la problema *căii de mijloc.* Care, aș zice, e mai complicată decât părea în prima instanță a textului. Ceea ce nu înseamnă nicidecum că ne descurajăm. După cum constatăm, *extremismul de centru* e o reducere a corectitudinii social-politice la un fel de algoritm, ce ajută la evitarea maxim precaută a transgresării idealului simplu al mediocrității.

Gândirea rezonabilului împotriva informației privilegiate?

Totuși, preocuparea aceasta de un înspăimântător tribalism nu ne-ar putea feri de îndoielile sănătoase cuprinse în avertismentul lansat de un mare fizician român, reputat teoretician al transdisciplinarității:



„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

„un mare decalaj între men-talitățile actorilor și necesitățile interne de dezvoltare a unui anume tip de societate însoțește întotdeauna decăderea unei civilizații. Totul se petrece ca și cum cunoștințele și învățăturile pe care o civilizație nu încetează să le acumuleze nu ar putea fi integrate în ființa interioară a celor ce formează acea civilizație." (Basarab Nicolescu, *O nouă viziune asupra lumii – transdisciplinaritatea*, în *Transdisciplinaritatea*, Polirom, Iași, 1999, p. 48)

Carevasăzică, *teoria conspirației* obligă la o dezbatere aprofundată pe tema accesului social la informația strategică/privilegiată. Secolul acesta pornit în marșul istoriei a demonstrat cum democratizarea concepției despre *intelligence* provoacă o bulversare haotică a atitudinii mentale a maselor față de informație, secret și privilegiu.

Totuși, asemenea lui Stalin, spectatorul actual de NewsShow aspiră mai degrabă la informația brută și se pierde, se rătăcește în aceasta, eliberat, zice el, de tirania specialiștilor și analiștilor, a intelectualilor în general. Ce-i drept, tendințele mercenare și mercantile ale breslei îi furnizează un consistent alibi pentru exprimarea unor asemenea preferințe.

În paralel, o manipulare politică tot mai transparentă și pronunțată a instituțiilor din zona de *intelligence* îl legitimează pe omul obișnuit să nu caute nimic altceva în gunoiul pestriț și eclectic al informațiilor. În condițiile în care, de două decenii, *intelligence*-ul primei puteri mondiale pare a se lovi de o criză după alta. De la dilema filierei privilegiate a culegerii de informații până la antrenarea în scandaluri politice de rang suprem și flagrantă ingerință externă.

Dar mesajul oficial ar fi că, odată depășită ultima manifestare istorică a tiraniei, guvernarea se exercită tot mai mult prin efectul atotprezenței amenințării rațional anticipate. Analiza de risc a devenit o dominantă a gândirii directoare, active, întreprinzătoare din epoca actuală.

Iar controlul social subtil exersat prin impunerea comandamentului evitării riscului conține și o doză pronunțată de discreditare a lui, fie și numai fiindcă risc nu presupune implicit manifestare certă a răului, ci doar iminență a prezenței lui.

Este evident că o însemnată secțiune din inventarul riscurilor fluturate, de-a lungul timpului, în atenția maselor, nu s-au concretizat și au rămas la statutul de producții fanteziste, specifice poveștii populare cu *Ionică și lupul*. Adică au produs în mod automat și relativ firesc discreditare.

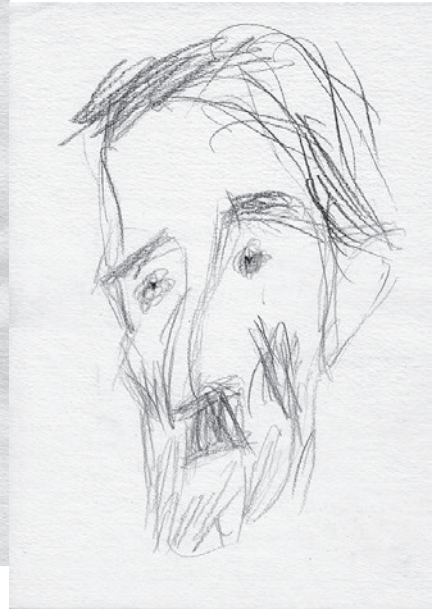
Pe de altă parte, *lebedele negre*, definite de Nassim Nicholas Taleb ca *evenimente foarte puțin probabile cu efecte negative majore* contribuie semnificativ la pierderea încrederii în forța de anticipare a rațiunii umane. Nu întâmplător, autorul va continua, în seria cărților sale, cu una dedicată *antifragilității,* singur algoritm recomandabil împotriva imprevizibilului devastator.

S-a vorbit puțin spre deloc despre eventualele caracteristici de *lebădă neagră* ale crizei sanitare din 2020. Deși documente programatice ale unor organizații nonguvernamentale de anvergură planetară luau în calcul, cu zece ani mai devreme, eventualitatea efectivă a declanșării unei pandemii. Fără ton conspirativ, însă și fără capacitatea de a antrena în reacția de răspuns la asemenea risc resursele planetare necesare. În loc să avem o *conspirație* aici, transpar limitele unei rațiuni dedicate *globalizării*. Poate și umorul destinului tragic al celor care au rătăcit în fantasmagoric conștiința Transcendentului.

Un atare climat dominat de conștiința incertitudinii ar putea determina un număr tot mai însemnat de oameni să devină mai rezervați când vine vorba de judecăți majore și de verdicte forte.

Or, realitatea oferă cu totul altceva. În stradă, pare tot mai frecvent individul dotat cu nimic altceva decât siguranță de sine. A devenit o axiomă, o dogmă chiar a „prestației publice" a aproape fiecărui „cetățean". Cred că povestea asta tristă și amăgitoare cu dreptul la vot a crescut, concomitent cu o mulțime de alte tehnici ale manipulării, stima exagerată de sine a individului. Iau cazul (real) al unuia care a „terminat" o facultate de informatică, dar habar nu are despre *regula de trei simplă*. În schimb, e gata să riposteze violent (pentru început verbal) că lacuna e irelevantă pentru nivelul pregătirii lui *practice*.

Dar nu oricine are acces la cuantumul de date și informații ce pot asigura o cunoaștere strategică fundamentată și acționabilă. Asta



„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

pierde din vedere orice chibiț de cartier ce azi se pricepe la servicii secrete și doctrină de informații. Literatura de popularizare a contribuit mult la consolidarea unei asemenea conștiințe fantasmagorice. Deși înclin să afirm că mai mult filmografia. Care, din perspectiva unui profesionist, frizează scandalos genul științifico-fantastic. Cu beneficii de imagine și efecte perverse ce se vor cuantifica pe termen scurt și mediu. Sau consolându-se că perdeaua de penumbră astfel întreținută e mai importantă decât orice altceva.

E aici o problemă psihologică a limitelor cunoașterii individuale și a rezervei cognitive ce ne amintește de Socrate, reluând discuția altcumva. Cum să ne mai păstrăm optimismul cunoașterii pornind de la premisa acestui perpetuu semnal incipient de ignoranță, ce-i drept pozitivă, polemică? Să amintim că doctrina socratică a lui *știu că nu știu nimic* încurajează eroismul omului întărit în sănătatea mentală specială asigurată de spiritul critic. Un stadiu psiho-emoțional al măsurii de sine și de ceilalți. Limpede expus într-un interviu de Mircea Miclea:

„Capacitatea noastră de prelucrare analitică, logică, reflexivă a informației este limitată. Mintea noastră a rămas cu aceiași parametri ca acum 2.000 de ani, iar cantitatea de informație a crescut exponențial. În plus, ritmul cu care informația se înnoiește a crescut foarte mult. În aceste condiții, cu această capacitate limitată de prelucrare a informației, într-o lume cu informații foarte multe și foarte rapide – la fiecare 10 minute e un *breaking news* –, noi nu mai prelucrăm analitic informația respectivă. Nu mai avem timp să analizăm sursa, credibilitatea ei, dovezile din spatele informației respective. Și atunci luăm ca default, ca de la sine înțeles, că ea este adevărată. Și rămânem contaminați de hint-urile (indiciile – n.r.) care sunt strecurate în mesajele respective. Și atunci diferența dintre o informație acurată și o informație inacurată se atenuează din cauza incapacității noastre de a o prelucra." (*Crezi în conspirații fiindcă asta te face să te simți special,* interviu cu Codruța Simina, Press One, 06.02.2017, accesat în 17.04.2020)

În definitiv, *teoria conspirației* e un sindrom ce reflectă prăpastia adâncă dintre acumularea de capital cognitiv social și limitarea drastică a capacității individuale de procesare. Inclusiv din cauza unui învățământ, a unei educații cantitative, dominate de principiul minimului efort, a acumulării informale de informații. Prin metode cât mai blajine, mai comode, mai confortabile ce încurajează doar bunul plac, împăcarea cu dogma celui mai mic numitor comun. Adică tot ce e greu de cunoscut și înțeles nu mai merită atenția maselor, fiind destinat exclusiv specialiștilor, intelectualilor. Tot mai demni de dispreț și contrazicere obraznică, pe bază de sumară documentare la luciul internetului, urmată de betonarea *rinocerească* într-o logică tiranic de stupidă a simțului comun.

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro

Învățături către fii

Livia - Liliana Sibișteanu

Vino la mine, fătul meu Theodosie, vino și te apropie către învățătura și sfatul cel bun! Că eu, fătul meu, voi să te sfătuiescu foarte bine. (Neagoe Basarab)

Livia-Liliana Sibișteanu

Descoperirea unor documente și cercetările istoricilor ne arată că a existat, din Antichitate până în prezent, preocuparea filosofilor, preoților, regilor, demnitarilor, pedagogilor de a concepe învățături pentru fiii lor, pentru supuși sau pentru elevi. Au fost scrise sute de tratate de artă militară, de politică, de înțelepciune, de etică, de educație religioasă, de pedagogie. În studiul de față nu vom analiza marile capodopere din domeniile menționate mai sus, cum sunt, de exemplu: „Arta militară" de Sun Tzu, „Învățăturile Papirusului Insinger", „Preceptele lui Confucius", „Etica nicomahică", de Aristotel,„Cartea Morților" a egiptenilor,„Despre Cetatea lui Dumnezeu", de Sfântul Augustin, „Principele", de Niccolo Machiavelli sau „Émile", de J. J. Rousseau. Ne-am oprit la câteva învățături adresate doar fiilor, având în vedere faptul că încă din Antichitate, ascultarea față de părinți, în special față de tată, era una dintre virtuți preluată de creștinism, perpetuată în Evul Mediu și valabilă, în majoritatea culturilor și civilizațiilor, până în zilele noastre. Aceste învățături trebuiau să-i facă pe tineri mai înțelepți, arătându-le calea vieții omului, rațiunea de a fi, prin respectarea unui cod al valorilor, specifice epocilor respective. În Cartea V din „Preceptele lui Confucius", întitulată „Desăvârșirea omului", în Capitolul „Sentimentele" (2. „Pietatea filială") găsim principiul „A îndeplini fără mânie ordinele părinților, a nu-i critica niciodată, a face pentru ei eforturi fără resentimente. Aceasta se poate numi Pietate filială"[1]. Tragem concluzia că pietatea filială, în viziunea filosofului, contribuia la desăvârșirea umană.

Cele mai vechi texte de învățături către fii au fost descoperite în Egipt, specialiștii încadrându-le în tratatele sapiențiale nu în literatura didactică, pentru că ele urmăreau să-i învețe pe fii înțelepciunea și virtutea. Ne-am pus întrebarea, de ce egiptenii și nu numai ei țineau atât de mult să transmită învățături fiilor și am ajuns la următoarele trei concluzii:

1. În primul rând, credem că aceste învățături nu se adresau doar fiilor, ci și părinților, prin ele, arătându-le acestora, indirect, ce ar trebui să-i învețe pe fii. Cel care a scris învățăturile considera că el poate fi exemplu nu numai pentru fiul său, ci și pentru alt părinte: „Eu am fost preot, toiag de reazăm al bătrâneții tatălui meu, atât timp cât el a vieţuit pe pământ și eu am făcut tot ce mi-a poruncit să fac. Nu am călcat eu cu nimic din tot ce mi-a poruncit"[2], scria acest preot, pe mormântul său.

2. În al doilea rând, considerăm că, datorită credinței în Judecata de Apoi, se temeau că la Marea judecată nu vor putea răspunde pozitiv la întrebarea: „cum ți-ai educat fiii?". De exemplu, din biografiile scrise de egipteni pe stele, pe morminte sau în rugăciunile pe care le puneau în statuile de lemn ale lui Osiris, în cutiile ce reprezentau soclul unei statui a lui Sokaris sau în cutele bandelor care înfășurau mumia reiese marea teamă pe care o aveau aceștia la Judecata de Apoi[3]: „Iată-mă, am venit la voi, fără păcate, fără greșeli, fără mârșăvie, fără niciunul care să mă învinovățească, fără niciunul căruia i-aș fi făcut nedreptate!", (...) nu veți face vreun raport rău față de mine"[4]. Dacă teama sau conștiința i-au îndemnat să transmită învățături, nu știm; important este că ele au fost scrise și majoritatea dintre acestea sunt valabile și astăzi.

3. În al treilea rând, suntem siguri că principiul „fiii sunt oglinda educației pe care tatăl lor le-a făcut-o" este foarte veche. L-am descoperit în „Învățăturile Papirusului Insinger": „Fiul lipsit de deșteptăciune, crescut prost de tatăl său este la fel ca o statuie de piatră"[5].

Istoricii consideră că aceste învățături își au originea în proverbe, considerate primele creații literare, care exprimau cea mai veche înțelepciune. Deocamdată, până la alte descoperiri arheologice, proverbele sumeriene sunt considerate ca fiind scrise înaintea tuturor celorlalte. La Ninive, au fost scoase la iveală 300 de tăblițe de lut cu proverbe[6]. Poveștele acestora sunt universal valabile, ele transmițând valori morale care sunt acceptate și în epoca noastră, deși aparțin altor timpuri cu mentalități total diferite de cele actuale. Înțelepciunea acestora consta în optimismul pe care-l comunicau semenilor, dându-le încrederea că, până la urmă, cineva le va face dreptate, ironizând

https://biblioteca-digitala.ro

prostia, lăcomia, depravarea și încurajând deopotrivă pe cei înstăriți și pe cei nevoiași („Cine are mulți bani poate fi fericit; cine are multe cereale poate fi fericit; cine nu are nimic poate dormi liniștit” [7]).

Ne-am propus, în studiul de față, să alegem câteva învățături din epoci și spații diferite. După ce le vom prezenta, vom arăta câteva dintre punctele comune pe care le-am identificat la acestea.

*

„Sfaturile lui Ka-Gemni”

Ka-Gemni este considerat ca fiind primul filosof din istoria umanității. El a trăit în vremea ultimului faraon al Dinastiei a II-a, Neferkare sau Khaneferre și în timpul primului faraon al Dinastiei a III-a, Sneferu sau Snefru. Unii cercetători consideră că el ar fi scris aceste învățături pentru fiii săi [8], în timp ce alții susțin că filosoful, în calitate de vizir al faraonului, le-ar fi scris pentru fiii și urmașii lui Sneferu. Acest text sapiențial este unul dintre cele mai vechi texte descoperite până în prezent[9].

„Învățătura lui Ptah-hotep”

Ptah-hotep (în limba egipteană înseamnă „zeul Ptah este mulțumit”, Ptah fiind zeul creator în orașul Memphis) a fost vizir, în vremea faraonului Djedkare, penultimul din dinastia a V-a (2715-2587 î.e.n.)[10]. Se consideră că aceste învățături sintetizează cele mai vechi înțelepciuni egiptene, reprezentând reguli de viață pe care trebuia să și le însușească nu numai fiul său, ci orice tânăr de viță nobilă care dorea să ocupe o dregătorie în administrație[11].

„Învățăturile lui Amen-em hat”

Faraonul Amen-em hat (în limba egipteană înseamnă „zeul Amon este în inima lui”) a domnit între anii 2000 și 1936 î.e.n. El și-a asociat la domnie pe fiul său, viitorul faraon Senusret I, pe care l-a trimis într-o expediție militară în Libia. În lipsa fiului, Amen-em hat a fost asasinat. Aceste învățături nu au fost scrise de faraon, ci de un scrib, care, după uciderea faraonului, a vorbit în numele lui. Ideea acestor învățături este neîncrederea pe care fiul trebuia să o aibă în dregătorii săi .

„Învățătură pentru regele Mere-Ka-re”

Această învățătură este scrisoarea pe care o adresează faraonul Akthoes (din Dinastia a X-a), care a trăit prin jurul anilor 2100 î.e.n., fiului său, Mere-Ka-re. Scrisoarea este considerată una dintre scrierile clasice ale literaturii egiptene[13], fiind în realitate un „testament politic” al faraonului, pe care l-a lăsat fiului său[14].

„Înțelepciunea lui Ani”

Ani a fost un mic slujbaș în administrația statului egiptean, care ar fi trăit în a doua jumătate a Dinastiei a XVIII-a (1580-1314 î.e.n.). Această carte sapiențială este un schimb de idei între Ani și fiul său, Kem-hotep, tatăl explicându-i rolul educației și al învățăturii în viața omului[15].

„Învățăturile lui Amen-em-ope”

Amen-em-ope a fost un mare dregător, care ar fi trăit fie în Dinastia a XXII-a, fie în Dinastia a XXVI-a, aproximativ între anii 900-650 î.e.n. Cartea acestor învățături este scrisă în versuri, are 30 de capitole și cuprinde sfaturile marelui dregător către fiul său, Hor-em-maa-Kem, prin care îl învață cum să trăiască fericit. Sfaturile sale cuprind, în general, interdicții, arătând ceea ce nu trebuie să facă[16].

„Cartea proverbelor”

Această carte face parte din „Cărțile poetice” ale „Vechiului Testament” și alături de Ecleziast, de „Cântarea cântărilor” este atribuită, de unii teologi, Înțeleptului Solomon, rege al Israelului între anii 971-931 î.e.n. Regele Solomon („pașnic”) este cunoscut și cu numele de Iedidia („iubitul lui Dumnezeu”), pe care i l-a dat prorocul Natan[17]. „Cartea proverbelor” este o „colecție a colecțiilor” (cuprinde 375 de proverbe), un îndrumar pentru trăirea unei vieți cu succes. Solomon îi arată fiului său valoarea și natura înțelepciunii, prezentându-i avantajele unei vieți înțelepte în contrast cu dezavantajele unei vieți neînțelepte[18].

„Învățăturile către fiul său, Leon cel Înțelept, Împăratul Bizanțului”, de Vasile Macedoneanul, Împăratul Bizanțului.

Această carte a fost prima pe care a tipărit-o Antim Ivireanul în anul 1691, dedicând-o Sfântului Constantin Brâncoveanu, domnitor al Țării Românești între anii 1688 și 1714, cel care a finanțat tipărirea acesteia. Învățăturile l-au inspirat pe Antim Ivireanul în scrierea cărții „Sfaturile creștino-politice către domnitorul Ioan Ștefan Cantacuzino”. Împăratul Vasile I Macedoneanul, care a domnit între anii 667 și 886, a întemeiat Dinastia Macedoneană și este inițiatorul renașterii artei bizantine. Cartea sa de învățături, având șaizeci și șase de capitole îndrumătoare, este un „codex, un ghid de orientare în lucrarea grea și complexă de a conduce imperiul”[19] pentru fiului său, Leon cel Înțelept, care i-a urmat la conducerea Imperiului Bizantin

„Carte de învățătură către fiul său Romanos”, de Constantin VII Porfirogenetul.

Cartea de învățătură este cunoscută și cu denumirea „De administrando” și, alături de celelalte texte atribuite împăratului („De thematibus”, „De ceremoniis aulae bizantinae”), au constituit pentru Romanos un îndreptar în conducerea vastului Imperiu Bizantin, fiind un tratat de geografie a imperiului, de istorie și de etnografie a popoarelor din interiorul și din vecinătatea acestuia. Împăratul Constantin VII (a domnit între anii 913 și 959) considera că numai prin cunoașterea obiceiurilor, tradițiilor și a mentalității acestor popoare, le poți stăpâni ori cuceri.

„Învățăturile tatălui către fiu” și *„Învățăturile tatălui către fiica sa”* sunt două învățături, aparținând aztecilor[20]. Ele sunt sfaturi date de cei doi tați înaintea căsătoriei fiului, respectiv fetei, prin care le arată că doar o viață morală poate duce la o căsnicie fericită.

„Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie”

Neagoe Basarab, domnitorul Țării Românești între anii 1512 și 1521, a fost un mare erudit (cunoștea limbile greacă, latină și slavonă), apărător al ortodoxiei, ctitor de biserici și mănăstiri nu numai în țară, ci și la Ierusalim, Constantinopol, Muntele Sinai și la Muntele Athos, diplomat, ducând o politică de echilibru religios și politic. Învățăturile sale reprezintă cea mai importantă operă a literaturii române în limba slavonă, este „o operă de instrucție și educație religioasă și morală, un breviar de ascetică și mistică răsăriteană, o antologie de texte pedagogice selectate și aranjate potrivit scopului general al lucrării (...), un manual original de teorie și tehnică a guvernării autoritare moderne, prin limitarea puterii feudale (...), o carte de tactică și strategie militară și una dintre cele mai autentice și mai valoroase creații literare din cultura română”[21], pe care domnitorul o scrie pentru fiul său, Theodosie. Valorile fundamentale pe care domnitorul i le transmite fiului sunt justiția și omenia.

*

În majoritatea textelor menționate mai sus, autorii le argumentează fiilor de ce au considerat că trebuiau să le transmită aceste învățături, cerându-le acestora să țină cont de ele (de exemplu, Solomon consideră că ele sunt „o cunună pe capul tău și un lanț de aur la gâtul tău”[22]), pe care unii dintre ei le-au deprins de la tatăl lor. De asemenea, aceste sfaturi au la bază puterea exemplului, tații expunându-și faptele bune pe care le-au săvârșit de-a lungul vieții, având convingerea că fiii nu-i vor dezamăgi, că vor dori să le fie urmași demni. Principalele valori și calități pe care fiii lor trebuiau să

https://biblioteca-digitala.ro

le aibă sunt: respectarea divinității și practicarea ritualurilor specifice, dreptatea, cinstea, respectul față de părinți și strămoși, modestia, cumpătarea, iar ca viitori regi trebuiau să fie buni strategi, luptători și diplomați.

Scopul învățăturilor

Ka-Gemni le arată fiilor că scopul sfaturilor sale era să-i facă „mai fericiți în inima lor", dacă le vor respecta, pentru că el le-a scris după ce a cunoscut profund firea omenească". Dacă filosoful Ka-Gemni considera că prin cunoașterea firii omenești, după o lungă experiența de viață, omul poate deveni fericit, filosoful grec Aristotel considera că prin virtute se ajungea la fericire, el scriindu-și „Etica nicomahică" pentru a-i ajuta pe discipoli și pe fiul său, Nicomahus, să fie virtuoși. Virtutea se obține prin învățare și „nu doar prin înțelepciune practică, prin propria rațiune, ci ajutați de prieteni sau de educatori, de legislatori și de cei care practică arta politică, dacă au înțelepciune de acest fel" și dacă noi „reușim să o cunoaștem"[23]. Astfel, Aristotel ajunsese la concluzia că fericirea care este „binele perfect" nu se poate obține decât prin învățare și înțelepciune. Surprinzător este faptul că la o distanță în timp de două mii de ani, doi filosofi, din spații și culturi diferite, considerau că învățătura te face fericit. Urcând în timp, ne întoarcem în Egipt și constatăm că Ptah-hotep își justifica necesitatea transmiterii învățăturii sale, tocmai pentru a-l învăța pe viitorul dregător să vorbească, pentru „a fi pildă odraslelor boierilor", „căci nimeni nu se naște învățat", sfătuindu-l, că la rândul lui, să-l învețe „pe cel neștiutor de știință/ Și regulile rațiunii bune/ Lucru de folos celui care le dă ascultare", arătându-i că necunoașterea și încălcarea regulilor este „lucru păgubitor"[24] dar prin ascultarea lor își va atinge scopurile, „Căci bogăția din ele este adevărul și dreptatea lor"[25] și „Nu se va rătăci în gândurile sale"[26], făcându-l vestit pe vecie și înțelepciunea sa „va dăinui de-a pururea". [27] De asemenea, Ani îl sfătuia pe fiul său că totul se va împlini, dacă va ține cont de sfaturile sale și de ceea ce este scris în cărți. „Pătrunde în aceste scrieri și așază-le în inima ta; atunci tot ce vei grăi va fi desăvârșit". [28]

Amen-em-ope își începea cartea, spunându-i fiului său că aceasta însemna „Începutul învățăturii de viață/ Și a sfaturilor ca să-ți fie bine",„A științei de a da răspuns cuiva care-ți vorbește", pentru că numai astfel va putea „a intra în divanul celor vârstnici".[29] Despre rolul învățăturii, care te face mai înțelept, era și convingerea lui Solomon. El arăta că a scris proverbele, pe de o parte, „pentru cunoașterea înțelepciunii și învățării, pentru înțelegerea cuvintelor minții* (1:2), iar, pe de altă parte, pentru a găsi *conștiința lui Dumnezeu*" (2.5) și astfel va „găsi cărările vieții (2:19)". Printr-un alt proverb, Solomon ne transmitea: „Sfatul este o candelă, învățătura este o lumină, iar îndemnul și mustrarea sunt calea vieții". (6:23)

Vasile I Macedoneanul îi spunea fiului său că prin cartea sa vrea să-l povățuiască despre învățătura care este folositoare atât împăraților cât și oamenilor de rând, fiind „folositoare sufletului și trupului: pentru suflet – prin studiul cuvintelor dumnezeiești, iar pentru trup – pentru deprinderea lucrurilor omenești."[30] Păstrând această învățătură, Leon va „dobândi o viață de virtuți, fiindcă numai virtutea este un lucru nemuritor și mai presus decât tot ce poate dobândi omul".[31] Vedem, în argumentele Împăratului, privind scopul învățăturilor sale, două asemănări: una cu argumentul lui Solomon și una cu cel al lui Aristotel: cunoașterea prin învățături a conștiinței/ cuvintelor lui Dumnezeu, respectiv, dobândirea virtuții. Înțelepțirea lui Romanos este și scopul cu care Împăratul Constantin VII scrie pentru acesta cartea sa de învățătură: „... însemnându-ți învățătura noastră să fii înțelept în fața celor cuminți și o să fii cuminte pentru cei înțelepți; popoarele te vor grăi de bine și mulțimea de noroade te vor ferici". Învățând și devenind înțelept el, fiul său, „... înveselește inima tatălui său și un părinte plin de iubire se umple de bucurie la vederea unui fiu înțelept".[32]

Neagoe Basarab îi spunea fiului său că învățăturile sale au „mai înainte de toate să cade să cinstești și să lauzi neîncetat pre Dumnezeu cel mare și bun și milostiv și ziditorul nostru cel înțelept, și zioua și noaptea și în tot ceasul și în tot locul"[33] și ca acestea să-i „fie de cercetare și de învățătură și de toată trezia și chibzuiala și bucuria ce va să fie, cum ți le voi arăta mai nainte pre amănântul și le vei vedea chiar".[34]

Puterea exemplului

Pe inscripțiile de pe morminte, de pe stele, din interiorul piramidelor găsim adevărate biografii ale defuncților. Nu era doar un obicei al egiptenilor. Le descoperim la majoritatea popoarelor din Antichitate și obiceiul a continuat în toate perioadele, ajungând până în Epoca Contemporană. Ele erau concepute fie din timpul vieții de cel care urma să fie înmormântat în acel loc, fie de urmașii săi. Erau un fel de mărturisire pentru că, după ce se relatau faptele pe care defunctul le-a săvârșit în timpul vieții, urmau faptele rele pe care nu le-ar fi făcut. Ele erau scrise, pe de o parte, ca mărturisire la Judecata de Apoi, iar, pe de altă parte, ca să constituie un exemplu pentru urmași sau pentru oricine trecea și citea inscripția respectivă. „Am fost onorat. Favoarea Stăpânului celor două țări a împins renumele meu mai departe"[36], scria Marele Preot al lui Amon pe mormântul său, după ce își consemnase toate faptele din timpul vieții. Oare cine nu și-ar fi dorit să fie onorat și nu ar fi vrut să fie la fel ca Marele Preot pentru a obține onoarea și favoarea Stăpânului? La Judecata lui Osiris, un defunct mărturisea: „Nu am înfometat,/ Nu am făcut pe

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

nimeni să plângă,/ Nu am ucis,/ Nu am dat poruncă să fie ucis cineva,/ Nu am pricinuit durere cuiva,/Nu am fost homosexual..." și enumeră alte fapte rele pe care nu le-ar fi făcut, încheind cu: „Sunt pur, sunt pur, sunt pur, sunt pur."[37]

Tot pe puterea exemplului mizează majoritatea celor care au scris învățături pentru fiii lor. Astfel, Ptah-hotep îi spunea fiului său că, în cei o sută zece ani de viață pe care i-a petrecut în această lume, „Nu e puțin lucru ce am făcut eu pe pământ"[38], îndemnându-l pe acesta să fie pildă copiilor săi, întărind „adevărul și drep-tatea în copiii tăi"[39], să-i învețe pe fiii lui tot ceea ce el i-a transmis, ca aceștia să fie oglinda educației pe care le-a dat-o: „Fie ca oamenii ce te privesc să spună: „Copiii (aceștia) sunt la fel ca acest om (tatăl lor)"[40], Akthoes îi spunea în scrisoarea către Meri-Ka-re: „la pe părinții tăi drept pildă".

Grămăticul Kem-hotep consemna la sfârșitul cărții „Înțelepciunea lui Ani", că ar putea fi „așezat în locul tatălui său", dacă ar fi și el un om bun", pentru că Ani este un om „cu dorințe mari", iar cuvintele lui „sunt odihnitoare și inima mea este aplecată să le primească. Ea se bucură", dar nu întotdeauna „un băiat săvârșește cele primite în cursul educației sale, chiar dacă (învățăturile) cărților se află pe limba sa".[41] Surprinzătoare ni se pare sinceritatea fiului lui Ani care, deși consideră că tatăl lui era un model de urmat, nu credea că va putea respecta în totalitate sfaturile sale, pentru că așa sunt băieții. „Tihnită" justificare! Și Amen-em-ope considera că sfaturile sale, care sunt „o visterie pentru viață"[42], trebuie urmate, pentru că el este „Un om priceput în slujba sa/ Și care se trage din sămânța unui grămătic din Țara îndrăgită"[43] (Egiptul). Așadar, Amen-em-ope socotea că el reprezinta un model, după cum tatăl său a constituit un model pentru dânsul, altfel nu ne explicăm de ce a fost necesar să sublinieze „sămânța" cui este. După aproape patru milenii, cei doi împărați ai Imperiului Bizantin, Vasile I și Constantin VII considerau, ca și Ptah-hotep, că fiii lor, după ce își vor însuși învățăturile primite de la dânșii dar și din cărți, vor putea fi exemplu pentru ceilalți. Astfel, Leon va deveni capabil să fie vrednic să „dea sfaturi altora" și să fie „om cu adevărat"[44], iar Romanos va constitui exemplu pentru toți împărații care-l vor „slăvi în veci." [45]

Neagoe Basarab îi atrăgea atenția fiului său că atunci când fiii „suntu răi" și oricât de „sfinți și de drepți" ar fi părinții lor vor sfârși rău și cu amar[46], dacă nu vor ține cont de sfaturile primite. Indirect, domnitorul ne arăta că puterea exemplului pozitiv nu are un rezultat favorabil, pentru că nu depinde numai de părinte, ci și de fii. Este ceea ce scrisese (cu oarecare regret) fiul lui Ani, cu vreo trei mii de ani înainte.

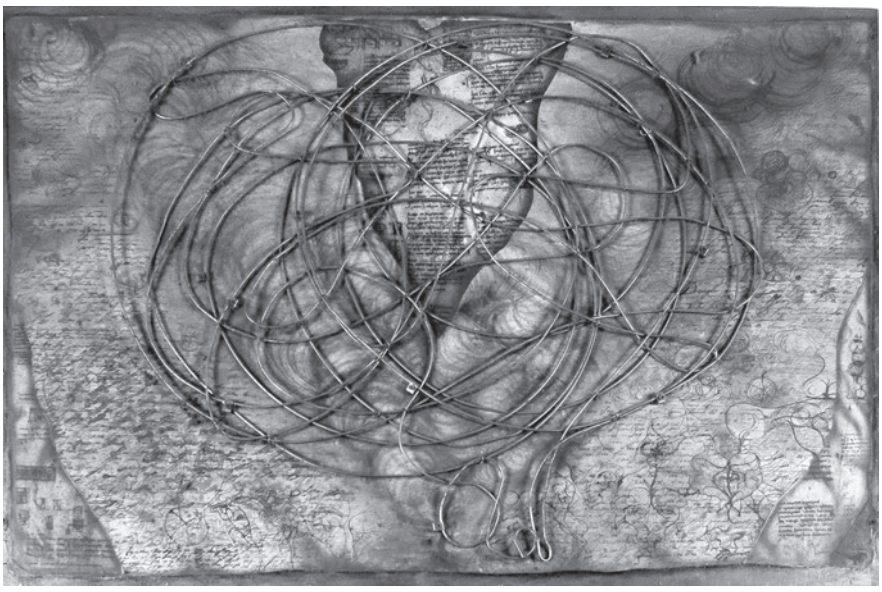
Ascultarea de divinitate

Ascultarea, respectarea și frica de divinitate constituiau un important sfat dat de către tată fiilor săi, pentru că nimeni nu era considerat ca fiind nemuritor pe acest pământ și toți știau că, mai de vreme sau mai târziu, vor trebui să dea socoteală despre faptele sale, la Judecata de Apoi. De asemenea, nu trebuiau să uite că existența lor pe pământ de datorează Divinității și aceasta este singura care hotărăște soarta fiecăruia și le dă nemurirea. Dacă vizirul Ka-Gemni transmitea fiilor faraonului teama față de divinitate care i-ar putea pedepsi, dacă aceștia nu ar fi respectat învățăturile date, spunându-le că „nimeni nu știe (dinainte) ce se poate întâmpla și ce va face zeul când va da osândă", Ptah-Hotep își îndemna fiul la ascultare, printr-o conștientizare a faptului că existența, destinul lui și al celor care-l înconjoară se datorează zeilor („Nu se poate scăpa de soarta hărăzită de zei"[48]), pe care trebuia să-i respecte, prin ascultare, așa cum au făcut-o bătrânii, pentru că „E un om iubit de zeu acela ce dă ascultare (poruncilor)"[49], Zeii îi dau „harul" să aibă un copil[50], îl îmbogățește pe cel ce este singur[51], îi apără de dușmanul pe care „zeii l-au lovit cu ura lor"[52], iar bogățiile pe care le avea i le-au dat tot zeul și de aceea, nu trebuia să se bizuie pe acestea.[53]

Meri-Ka-re îl atenționa pe fiul său că „Zeul cunoaște pe păcătoși, zeul osândește cu sânge păcatele făcute față de el"[54] și-l sfătuia să facă monumente pentru acesta și să-i aducă ofrande, pentru că „Zeul cunoaște pe cel care face vreo faptă bună pentru dânsul."[55] De asemenea, Ani își îndemna fiul să aducă jertfe zeului și să se păzească să păcătuiască față de el[56], să sărbătorească praznicul zeului său, deoarece „Zeul se mânie împotriva acelui ce nu face aceasta"[57], să se roage cu „o inimă plină de dragoste, ale cărei cuvinte toate trebuie să rămână ascunse", pentru că „În casa zeului este lucru de hulă strigătul."[58]

Amen-em-ope îi spunea fiului său că omul „e doar lut și paie/ Și zeul este cel ce l-a zidit./ Zeul nimicește și zeul zidește (oameni) în fiecare zi!"[59] și de aceea zeul este singurul care cunoaște viitorul, care ține „răbojul" faptelor, iar dreptatea „este marele dar hărăzit de zeu."[60] În majoritatea proverbelor sale, Solomon pune în antiteză faptele bune și faptele rele și a arătat poziția lui Dumnezeu față de acestea. Frica de Dumnezeu este „începutul înțelepciunii"(9:10). Prin această axiomă, Solomon îl lăsa pe fiul său să judece singur cât este de important ca el să se înțelepțească, pentru că doar un înțelept conștientizează cât sunt de importante respectarea regulilor de comportare morală, căci „Domnul dă înțelepciune; din gura Lui iese cunoștința și priceperea." (2:6).

Citez, mai jos, câteva dintre proverbele lui Solomon, pentru susținerea celor scrise, mai sus: „Domnul urăște pe oamenii stricați dar este prieten cu cei fără de prihană."(3:32); „Blestemul Domnului este în calea celui rău dar locuința celor neprihăniți o binecuvântează" (3:33); „Își bate joc de cei batjocoritori dar celor smeriți le dă har." (3:34) La rândul său,



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile I îl sfătuia pe fiul său să-și arate credința și să se închine „Treimii Celei de o Ființă"[61], să cinstească Biserica și pe preoți pentru ca el „să fie cinstit de Dumnezeu", fiindcă „cinstirea datorată acestora urcă la Dumnezeu, tot astfel necinstirea acestora Îl mânie pe Dumnezeu."[62], să studieze învățăturile dumnezeiești[63] și prin virtute să ajungă la asemănarea cu Dumnezeu căci „Numai omul virtuos poate fi considerat chip al lui Dumnezeu."[64] Toate acestea, Leon trebuia să le înfăptuiască pentru că „Împărăția i-a fost dată de Dumnezeu", pe care el trebuie să o păzească ca „pe o comoară de mare preț"[65], pentru că numai astfel „Dumnezeu îi va da biruință asupra vrăjmașilor"[66], atunci când el își va birui patimile. De asemenea, Constantin VII îi spunea lui Romanos că Dumnezeu așază pe tron pe împărați și „dă gând bun, când trebuie să grăiască" și „aduce oameni care să asculte." Dumnezeu este „comoara de înțelepciune" și de la El pornește tot „darul cel desăvârșit"[67], iar în luptele sale „atotțiitorul Dumnezeu cu scut" îl va întări și Creatorul va înmulți anii lui.[68]

Constantin VII considera că rugăciunea către Dumnezeu este aceea care îl poate ajuta pe Romanos, el rugându-se lui Dumnezeu să-L ducă pe fiul său „pe căile cele bune."[69] Neagoe Basarab îl povățuia pe Theodosie să laude numele lui Dumnezeu, pentru că El este Creatorul, spunându-i: „Vezi mila lui Dumnezeu, vezi dragostea lui cu care au iubit pre noi! Vezi darul cu care ne-au dăruit."[70]

Calitățile unui conducător/ demnitar

Majoritatea autorilor citați, doreau ca fiii lor să le urmeze fie la tron, fie în demnitatea pe care el o deținea. De aceea, ei se refereau la calitățile pe care aceștia trebuiau să le aibă, pentru a fi demni de poziția pe care o vor avea în societate. Calitățile pe care ei vor ca fiii lor să le aibă sunt valabile tuturor, diferențele datorându-se politicii statului respectiv. În viziunea acestora, conducătorul sau demnitarul trebuiau să „făptuiască o faptă înălțată."[71] Se cuvenea ca ei să fie calmi când ascultau „cuvintele unuia ce face jalbă"[72], iar poruncile lor să fie lipsite de răutate, adică să fie așa cum „trebuie să fie"[73], căci numai „un voievod fără pricepere își înmulțește faptele de asuprire." (28:16)

Pentru aceștia, înfăptuirea dreptății era un lucru esențial, pentru că „dreptatea este nespus de strălucitoare; perfecțiunea ei de-a pururea; /Ea nu este schimbată din vremea lui Osiris./ Și cel ce nu ia seama la legi își primește osânda"[74], pentru că trebuia apărată „imparțialitatea dreptății."[75] De asemenea, nu era corect să copleșească „un om cu încărcături încâlcite la scaunul de judecată"[76] ca să nu strice „dreapta judecată"[77], ci să judece cu dreptate și să apere „pe cel nenorocit și pe cel lipsit" (31:8) și să judece pe oameni după faptele sale: „Nu înălța pe fiul unui om de seamă mai mult decât pe fiul unui om de mijloc, ci așează-l pe om după faptele sale."[78] Să nu facă „judecată fățarnică", pentru că oricând va putea pierde dreptul de a judeca, deoarece judecata cea dreaptă este a lui Dumnezeu, iar ei sunt puși în scaunul lor „cu porunca lui Dumnezeu."[79] Ei trebuiau să-și găsească susținători demni de încredere, căci numai atunci se putea spune că sunt puternici. Să se păzească de slujbași ca să „nu se întâmple neprevăzut vremuri grele.[80] Să nu aibă sfetnici „pe cei fără de experiență", pentru că aceștia vor sfătui „ca niște orbi, fără cunoștință de cauză", ci să se sfătuiască cu cei care au o gândire sănătoasă și „o cunoaștere pe măsură a lucrurilor" și care să-l mustre pentru greșelile înfăptuite.[81]

Importantă era alegerea și păstrarea prietenilor. Acesta nu trebuie să fie un om „nechibzuit și înfiebântat[82], ci „un om drept și fără de prihană".[83] Să-și facă prieteni pe acei oameni „care au fost onești cu alți prieteni sau cu alți stăpâni."[84] Dacă voia să-și păstreze prietenia, atunci, când intra în casa prietenilor, să nu se apropie de femei[85], iar când ar avea vreo îndoială despre faptele acestuia, să nu cerceteze prin alții, ci să se ducă la el, ca împreună să rezolve problema.[86] De asemenea, trebuiau să se facă respectați „prin știință (...) și prin seninătatea vorbirii"[87], căci astfel, fiecare om le „va da binețe."[88] Trebuiau să se ferească de lingușitori, pentru că lingușitorul „îi întinde un lanț sub pașii lor" (28:5) și gura lui îi pregătește pieirea" (26:28) și-l va sfătui cu ceea ce le-ar place să audă „chiar cu lucrurile cele mai rele."[89]

Un adevărat conducător trebuia să „fie stăpân peste toate" ce a cucerit și a construit[90], să cunoască obiceiurile popoarelor și ceea ce le deosebește, pentru a le putea cuceri sau apropia și „să țină pace cu vecinii."[91] În plus, Neagoe Basarab îi spunea fiului său că trebuiau păstrate obiceiurile strămoșești, el fiind nemulțumit de faptul că „de toate ale noastre s-au schimbat și din haine și den bucate și den case și den încălțăminte și din vorbe."[92] Pe lângă toate aceste calități specifice conducătorilor și demnitarilor, fiii trebuiau să respecte unele valori morale universal valabile: cumpătarea, cinstea, modestia și să nu-i disprețuiască pe cei săraci. Prin cumpătare ei înțelegeau să nu se lăcomească la mâncare, la băutură, la averea altuia și să nu preacurvească. Mâncarea în exces și băutura determinau boli și numai un prost nu înțelegea acest fapt.[93] În majoritatea textelor citate ni se spune că atât mâncarea cât și băutura duc la sărăcie și depravare. Dăm ca exemplu doar două proverbe de ale lui Solomon: „Căci bețivul și cel ce se dă la îmbuibare sărăcesc" (23:21) și băutura „te duce la desfrânare." (23:33).

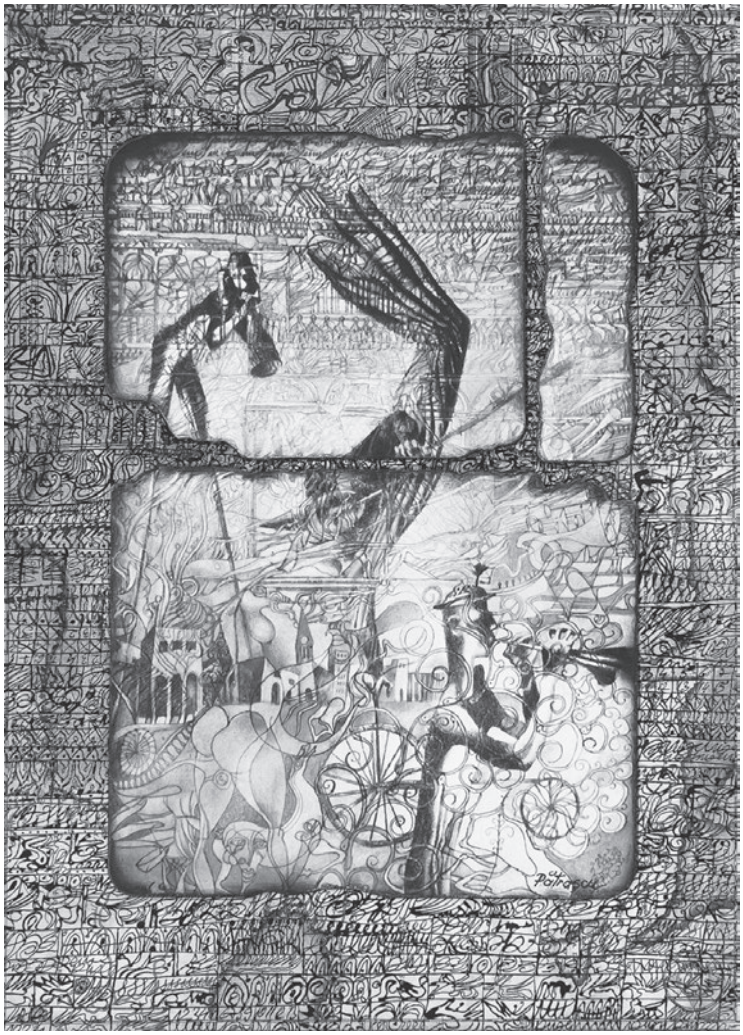
În ceea ce-i privește pe împărați și pe voievozi, aceștia ar trebui să știe că băutura îi fac „să uite de lege și să calce drepturilor tuturor celor nenorociți" (31:4). Desfrânarea era o faptă care trebuia condamnată, deși instinctele sexuale erau greu de controlat, mai ales, dacă mintea le era tulburată de băutură. Însuși Sfântul Augustin în „Despre Cetatea lui Dumnezeu" considera că „Orice persoană, indiferent cât ar fi de lăudabilă viața sa, cedează uneori la concupiscența trupului." (I,9,1) De aceea, Vasile I îl îndemna pe fiul său să-și păstreze „neprihănit trupul și cugetul" și „să aibă o viață curată."[94], iar Neagoe Basarab îi spunea lui Theodosie: „Dreptu aceia, tot omul, sau împărat sau domnu, sau sărac sau mișel, sau biruitoriu, iaște datoriu să se păzească din tinerețele sale în frică și în cutremur de toate spurcăciunile, de curvie și de toate înfierbințelele trupești, care sîntu din aţâţarea și din însemnarea diavoluluii de alte necurății de toate."[95]

Împăratul știa că totul trece prin mintea omului și atâta timp cât aceasta este curată, gândul bun poate înfrâna instinctul care te duce la desfrânare, lăcomie, hoție, crimă. Despre înfrânarea plăcerilor trupești înaintea căsătoriei, care te pot „vlăgui" le vorbeau și tații azteci băiatului, respectiv fetei.[96] De asemenea, în sfaturile părinților erau dezaprobate bogățiile obținute prin lăcomia la împărțirea averii unei rude decedate, arătându-le că s-ar putea să nu aibă parte de mormânt[97], prin hoții, pentru că aceste vor fi înghițite de pământ și se vor scufunda „în lumea din adâncuri", vor căpăta aripi „ca gâștele sălbatice" și vor fugi „departe către ceruri." [98]Erau sfătuiți să nu râvnească la avutul unui om sărman și să nu se lăcomească la pâinea lui, pentru că avutul acesta, „este sugrumare pentru gâtlej/ Și pricinuiește vărsături din gâtlej."[99] Ne întrebăm dacă toate aceste consecințe înfricoșătoare ale lăcomiei prezentate de părinți aveau rolul de a o opri, într-o societate surpestițioasă și temătoare? Bogățiile trebuiau să se obțină prin muncă

https://biblioteca-digitala.ro

pe propriul ogor și în grădina sa și aducând laudă Soarelui „când strălucește puternic pe cer", zicându-i: „Dă-mi bunăstare și sănătate." Și va obține astfel tot ce îi este de trebuință în viața aceasta și va fi „slobod de orice spaimă."[100] Solomon spunea într-un proverb de al său: „Nu despuie pe sărac, pentru că este sărac și nu asupri pe nenorocitul care stă la poartă. Căci Domnul le va apăra pricina lor și va despuia viața celor ce despoaie" (22:22, 23). Oamenii trebuiau să știe că era prețuită cinstea, iar necinstea era disprețuită și tot ce se obținea necinstit se pierdea. Lăudăroșenia era o nonvaloare, care trebuia înlocuită cu modestia. Fiii erau sfătuiți să nu fie mândri față de un om sărac[101], să nu se laude cu feciorii lor în fața unui om fără copii, să nu fie lăudăroși cu puterea lor „în mijlocul ostașilor tineri"[102] să nu se fălească cu victoriile lor în fața vrăjmașilor, mai ales când aceștia erau în situații grele, pentru că nu se știe niciodată ce li s-ar putea întâmpla, pentru că viitorul este neștiut.[103] Neagoe Basarab îi poruncea lui Theodosie: „Gonește înfumurarea!". [104]

În concluzie, după ce am prezentat o parte dintre învățăturile citate, putem să creionăm portretul unui fiu ideal. Acesta trebuie să fie învățat ca să înțeleagă că numai învățătura îl poate înțelepți și face fericit, să fie virtuos, să știe să vorbească și să aibă știința de a da răspunsuri la întrebări, să se lase călăuzit de rațiune, să fie drept, cinstit, harnic, să aibă o conduită morală desăvârșită, să nu râvnească la bunurile altuia, să nu fie lacom, să fie milostiv, să-i judece pe oameni după faptele lor, să iubească adevărul, să știe să-și aleagă prieteni și cum să-i păstreze, să ducă mai departe tradițiile familiei și ale țării, să respecte divinitatea și religia în care s-a născut, să știe că nu este nemuritor pe acest pământ, că pentru orice faptă există și răsplată, să-și respecte strămoșii și să țină cont de sfaturile părintești, pe care să le transmită, la rândul lui, copiilor săi, să înfăptuiască fapte mărețe, căci numai așa va fi un urmaș demn, care va aduce bucuria în inima și în sufletul părinților săi.



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Note:

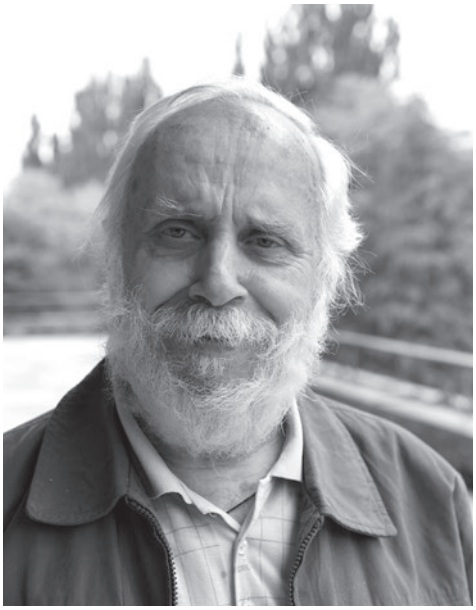
[1] *Preceptele lui Confucius*, Cluj-Napoca, Editura Zalmoxis, 1994, p. 53.
[2] Constantin Daniel, *Gândirea egipteană antică în texte*, București, Editura Științifică, 1974, p. 5; Inscripția de pe mormântul Marelui Preot al lui Amon.
[3] *Ibidem*, p. 2.
[4] *Ibidem*, p. 17; Cartea morților.
[5] *Ibidem*, p. 195; Învățăturile papirusului Insinger.
[6] Vojtech Zamarovsky, *La început a fost Sumerul*, București, Editura Albatros, 1981, p. 231.
[7] *Ibidem*, p. 232.
[8] Arthur Weigall, *Istoria Egiptului Antic*, București, Editura Artemis, 1996, p. 38.
[9] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 25.
[10] Arthur Weigall, *op. cit*., p. 56.
[11] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 32.
[12] *Ibidem*, p. 96-97.
[13] Arthur Weigall, *op.cit*., p. 74.
[14] Constantin Daniel, *op. cit.,* p. 104.
[15] *Ibidem*, p. 138-144.
[16] *Ibidem*, p. 160.
[17] *Dicționar biblic*, Oradea, Editura Creștină, 1995, p. 1221.
[18] *Ibidem*, p. 1082.
[19] Patriarhul Daniel, *Cuvânt înainte*, în „Învățăturile către fiul său, Leon cel Înțelept, Împăratul Bizanțului", de Vasile Macedoneanul, 2010, p. 4-6; accesibil la adresa https://archive.org.
[20] Fray Bernardino de Shagun, *Istoria generală a lucrurilor din Noua Spanie*, București, Editura Meridiane, 1989, p. 216 și p. 197.
[21] Dan Zamfirescu, *Studiu introductiv,* în „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie", Editura Minerva, București, p. 18-26.
[22] *Biblia*, Cartea Proverbelor, 1:8.
[23] Aristotel, *Etica nicomahică*, București, Editura Antet, 2003, 1103b.
[24] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 41-42.
[25] *Ibidem*, p. 56.
[26] *Ibidem*, p. 58.
[27] *Ibidem*, p. 57.
[28] Înțelepciunea lui Ani, în ... p. 144.
* În ceea ce privește *Proverbele lui Solomon*, vom nota în text, între paranteze, numerele capitolelor și ale proverbelor, pentru a ușura lectura.
[29] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 165.
[30] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 18.
[31] *Ibidem*, p. 18.
[32] Constantin Porfirogenetul, *Carte de învățătură pentru fiul său Romanos*, București, Editura Academiei R. S. R., 1971, p. 13.
[33] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, p. 125.
[34] *Ibidem*, p. 139.
[35] Vezi epitafurile de pe crucile din Cimitirul Vesel din Săpânța din județul Maramureș.
[36] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 6.
[37] Cartea morților, p.14.
[38] Învățătura lui Ptah-hotep, p. 61.
[39] *Ibidem*, p.59.
[40] *Ibidem*.
[41] Constantin Daniel, *op. cit.,* p.146.
[42] *Ibidem*, p.167.
[43] *Ibidem*.
[44] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 74.
[45] Constantin Porfirogenetul, *Carte de învățătură...,* p. 14.
[46] *Învățăturile lui Neagoe Basarab*..., p. 142.
[47] Constantin Daniel, *op. cit.*, p. 28.
[48] *Ibidem*, p. 55.
[49] *Ibidem*, p. 58.
[50] *Ibidem*, p.47.
[51] *Ibidem*, p. 46.
[52] *Ibidem*, p. 48.
[53] *Ibidem*, p. 54.
[54] *Ibidem*, p.108.
[55] *Ibidem*, p. 109.
[56] *Ibidem*, p.145.
[57] *Ibide*m, p. 142.
[58] *Ibidem*, p. 143.
[59] *Ibidem*, p. 172.
[60] *Ibide*m, p. 171.
[61] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 18.
[62] *Ibidem*, p. 20.
[63] *Ibidem,* p. 30.
[64] *Ibidem*, p. 33.
[65] *Ibidem*, p. 24.
[66] *Ibidem*, p. 25.
[67] Constantin Porfirogenetul, *Carte de învățătură...* , p. 13.
[68] *Ibidem*, p. 14.
[69] *Ibidem*.
[70] *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, p. 127.
[71] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 49.
[72] *Ibidem*, p. 49.
[73] *Ibidem*, p. 99.
[74] *Ibide*m, p. 44.
[75] *Ibidem*, p. 53.
[76] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...,* p. 35.
[77] Constantin Daniel, *op. cit.*, p. 171.
[78] Ibidem, p. 109.
[79] *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, p. 130.
[80] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 99.
[81] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 31.
[82] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 169.
[83] Ibidem, p. 144.
[84] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 31.
[85] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 50.
[86] *Ibidem*, p. 55.
[87] *Ibidem*, p. 53.
[88] *Învățăturile lui Amen-em-ope*, p. 169.
[89] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 31.
[90] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 100.
[91] Constantin Profirogenetul, *op. cit*., p. 13.
[92] *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, p. 199.
[93] Constantin Daniel, op.cit., p. 192.
[94] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 35.
[95] *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, p. 137.
[96] Fray Bernardino de Shagun, *Op. Cit*., p. 197 și p. 216.
[97] Constantin Daniel, *op. cit*., p. 50.
[98] *Ibidem*, p. 168.
[99] *Ibidem*, p. 170.
[100] *Ibidem*, p. 169.
[101] *Ibidem*, p. 46.
[102] *Ibidem*, p. 28.
[103] Vasile Macedoneanul, *Învățăturile...*, p. 71.
[104] *Învățăturile lui Neagoe Basarab...*, p. 137.

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Remember Sergiu Adam

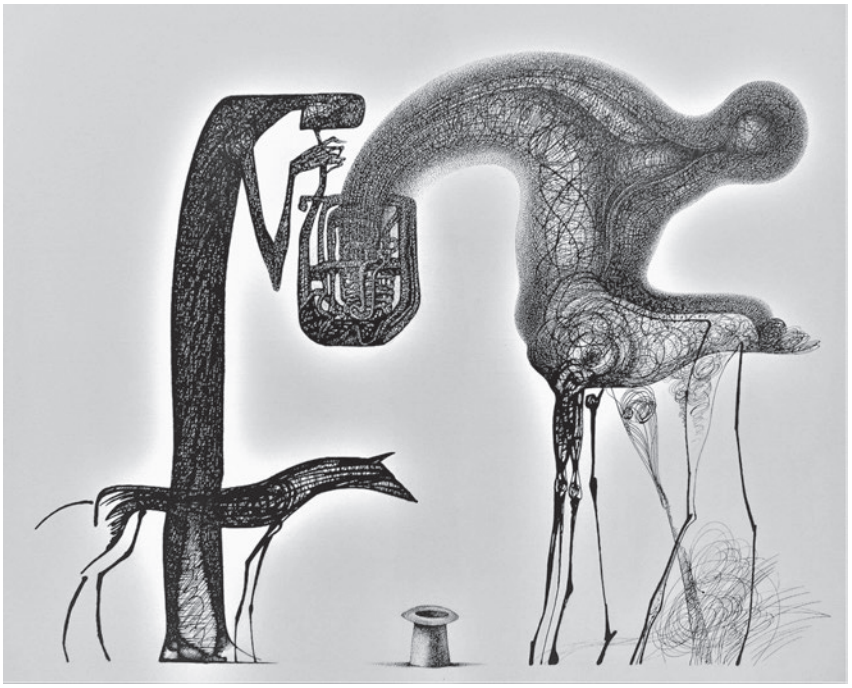
Cornel Simion Galben



Cornel Simion Galben

N. 16 iulie 1936, în comuna Cosmeşti, judeţul Tecuci (azi, Galaţi) - m. 26 februarie 2015, la Bacău. *Poet, prozator, traducător, profesor, bibliotecar, metodist, redactor.* Fiu al preotului Teodor Adam şi al presbiterei Ana (n. Popovici), viitorul om de litere şi-a început studiile în satul natal (1943-1947), iar după absolvirea ciclului primar a fost înscris la Liceul Internat „C. Negruzzi" din Iaşi. Vreme de un lustru (1947-1953) a avut parte de un regim cazon, dar şi de îndrumarea unor profesori iluştri, între care cel de română, Mihai Costandache, i-a călăuzit paşii spre rigoarea poeziei clasice şi i-a înlesnit întâlnirea cu o parte dintre scriitorii ieşeni. La o astfel de întrunire, în clasa a XI-a, l-a îndemnat să citească din creaţia proprie, iar poetul Mihai Codreanu i-a ales un sonet, pe care l-a publicat peste câteva zile în *Flacăra Iaşului*. În 1953, este admis la Secţia de Română-Istorie a Facultăţii de Filologie din cadrul Universităţii „Al. I. Cuza", pe parcursul celor cinci ani de studii având şansa să studieze, între alţii, cu prestigioşii profesori Constantin Ciopraga, Alexandru Dima, Mihai Gafiţeanu, I. D. Lăudat, Gavril Istrate, N. Petrescu-Dâmboviţa şi Gheorghe Platon. Continuă să scrie, publică sporadic poeme în cotidianul băcăuan *Steagul roşu*, e inclus în antologiile *Plaiurile Bistriţei* (Bacău, 1956, 1958), iar la absolvire, în 1958, e repartizat ca profesor de limba română în comuna băcăuană Nicolae Bălcescu. Un an mai târziu, tatăl e încarcerat pe motive politice, fapt ce avea să-i aducă apoi destule necazuri. Cum în 1959 i se naşte prima dintre cele patru fiice, în 1961 reuşeşte să vină mai aproape de casă şi funcţionează, ca bibliotecar-metodist, la Biblioteca Regională Bacău. Peste trei ani se transferă ca metodist cu probleme de creaţie literară la Casa Regională a Creaţiei Populare Bacău şi, tot în 1964, în august, se alătură grupului de tineri scriitori care au fondat noua serie a revistei *Ateneu*, fiind angajat ca redactor cu o jumătate de normă. Coordonează, din aceeaşi vară, cenaclul „George Bacovia" al revistei, timp de un sfert de veac sprijinind zeci de tineri să se afirme atât în cadrul acestuia, cât şi în paginile publicaţiei, unde ani la rând a fost titularul rubricilor *Corespondenţă*, *Poşta literară* şi *Poşta redacţiei*. Selectat, la rându-i, cu poezie în culegerile locale, *Imn în me*rs (Bacău, 1963), *Colocviu liric* (Bacău, 1964) şi *Pagini literare* (Bacău, 1964), în 1967 e inclus în antologia *O sută de poeţi*, editată de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Casa Centrală a Creaţiei Populare, însă i se întocmeşte şi primul dosar de scoatere din redacţie, pe considerente legate de detenţia tatălui şi de profesia acestuia. Salvat de redactorul-şef Radu Cârneci, continuă să semneze în *Ateneu* articole de istorie şi critică literară, recenzii, note, comentarii, poeme, traduceri, interviuri, anchete, mese rotunde, dar poeme şi traduceri îi mai apar în *Iaşul literar, Tribuna, Cronica, Astra*. În pofida acestor prezenţe, precum şi a includerii în încă două antologii (*Culegere de lucrări literar-artistice*, Bacău, 1966; *Imnuri*, Bacău, 1968), în volum debutează abia în 1971, când Editura Eminescu îi publică *Ţara de lut. Scrisorile blândului şi însinguratului Sergiu Adam către prea iubita lui soaţă - Doamna Otilia.* Bine receptat de critică, volumul primeşte premiul pentru debut al primei ediţii a Festivalului literar-artistic „George Bacovia", deschizând seria altor recunoaşteri naţionale şi internaţionale, cum au fost Premiul Uniunii Scriitorilor din Gruzia (1977), Premiul Festivalului Internaţional de Poezie de la Praga (1982), Premiul „Lucian Blaga" al Ministerului Culturii şi Cultelor (1992), Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (1992), Premiul cotidianului „Deşteptarea" pentru întreaga activitate culturală

https://biblioteca-digitala.ro



Dragoș Pătrașcu

(1996), Premiul de Excelenţă al Consiliului Judeţean Bacău pentru contribuţia adusă în domeniul cultural şi pentru promovarea judeţului Bacău în ţară şi în străinătate (2011). Atestarea ca scriitor se pare că nu a fost pe placul oficialităţilor, care tot în 1971 scot la iveală al doilea dosar politic. De data aceasta îl apără prozatorul George Bălăiţă şi o scurtă perioadă respiră în voie, publicând în 1973 volumul de traduceri *Brazii ninşi* de Rimma Kazakova (Editura Junimea, Iaşi) şi devenind, în acelaşi an, membru al Uniunii Scriitorilor. Ultima tentativă de eliminare a sa din redacţie a avut loc în 1974, când e salvat de noul redactor-şef, Dumitru Mitulescu, printr-un compromis: transformarea postului de secretar de redacţie ocupat de poet într-unul de tehnoredactor. Păstrat în colectiv, a fost însă retribuit corespunzător celor cu studii liceale şi asta până în 1981. Cu frisoanele unei noi epurări în suflet, până în 1989 a izbutit să publice două volume de poezie (*Gravuri,* Editura Junimea, 1976 şi *Peisaj cu prinţesă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987), două romane (*Iarna, departe...*, Editura Junimea, 1976 şi *Chipuri şi voci*, Editura Cartea Românească, 1984), un volum documentar de istorie şi artă (*Ctitorii muşatine*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1976), unul de traduceri (*Richard Sorge aşa cum a fost* de Mihail Kolesnikov, Editura Junimea, 1977, în colaborare cu Tiberiu Ionescu) şi să îngrijească ediţia *Despre apusul soarelui* de Mihail Sabin (Editura Junimea, 1977). Dintre acestea, romanul *Chipuri şi voci* a fost încununat cu Premiul Asociaţiei Iaşi a Uniunii Scriitorilor (1985), iar celălalt roman şi volumul documentar au fost reeditate în variantele neciuntite de cenzură sub titlul *Moartea avea ochii verzi* (Editura Cartea Românească, 2000) şi, respectiv, *Ctitorii muşatine. Biserici, mănăstiri, cetăţi, curţi domneşti. Secolele XIV-XVI* (Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2001). Pe 24 decembrie 1989 e ales de colegi redactor-şef al revistei Ateneu, funcţie validată de ministrul Culturii, Andrei Pleşu, iar în 1990 devine, prin vot, membru al Comitetului Filialei Iaşi a Uniunii Scriitorilor. Revine în câmpul editorial în 1991, când publică, împreună cu Tiberiu Ionescu, volumele de traduceri *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici,* de Aleksandr Isaievic Solzenicyn (Editura Quintus, Bucureşti) şi *Moartea lui Rasputin,* de Felix Iusupov. Reeditează, cu un titlu uşor schimbat, *Richard Sorge (aşa cum a fost), Operaţiunea „Ramsai",* de Mihail Kolesnicov (Editura Tudor-Cobuţ Prodcom, Bacău, 1993) şi tipăreşte, un an mai târziu, volumul de versuri *Scrisori din Ţara Cocorilor Albi* (Editura Junimea, 1994), răsplătit cu Premiul Filialei Iaşi a Uniunii Scriitorilor (1995), volum ce avea să dea, în 2001, şi titlul primei antologii din creaţia sa (Editura Eminescu). O variantă prescurtată a volumului documentar apare apoi la Cluj, întâmpinând sub titlul *Ctitoriile lui Ştefan cel Mare (1457-1504). Biserici, mănăstiri, cetăţi, curţi domneşti* (Editura Casa Cărţii, 2003) cei 500 ani de la moartea Voievodului. Devenit, din 2002, director onorific al revistei *Ateneu*, părăseşte redacţia la începutul lui 2006, din aprilie acelaşi an preluând atribuţiile de redactor coordonator al periodicului băcăuan *Vitraliu.* Inclus cu poeme în volumele *Jurnalul literar,* II (Municipiul Gheorghe Gheorghiu-Dej, 1982), *Pământ etern* (Editura Minerva, Bucureşti, 1983), *O mie şi una de poezii româneşti* (Editura „Du Style", Bucureşti, 1997), *Antologia poeziei româneşti de la Dosoftei până în 1993* (Editura Teora, Bucureşti, 1998), *Icoana mamei* (Editura Amurg sentimental, Bucureşti, 1999), *Poezia pădurii* (Editura Orion, Bucureşti, 1999), *Poezia română după proletcultism* (Editura Ex Ponto, Constanţa, 2000), *Poètes roumains contemporains* (Ecrits des Forges, Quebec, 2000), *O cercetare lirică asupra poeziei române până în 2000* (Editura Paralela 45, Piteşti, 2001) şi *Autografe pentru „Bucovina literară"* (2000-2009), Editura Muşatinii, Suceava, 2009, a trudit până în ultima clipă la cartea de memorii *Lumea din care plec,* din care a publicat fragmente în presa culturală. La acestea se adaugă creaţiile şi opiniile inserate în paginile revistelor *Ateneu, Antiteze, Bucovina literară, Contemporanul, Cronica, Convorbiri literare, Echinox, Familia, Iaşul literar, Luceafărul, Orizont, România literară, Sinteze, Steaua, Tribuna, Viaţa Românească, Vitraliu* ş.a., precum şi zeci de traduceri din creaţia scriitorilor Anna Ahmatova, Bella Ahmadulina, Ivan Bunin, Alexei Cerkasov, Evghenii Evtuşenko, Antonio Gallo, Rasul Gamzatov, Go Mo-Jo, Iordan Iancov, F. A. Iskander, Valentin Kataiev, Rimma Kazakova, Leonid Martinov, Iosif Noneşvili, Alexandru Popov, Giuseppe Porcano, Moris Poţhişvili şi Hun To, în bună parte nereunite încă în volum. La rândul său a fost tradus cu poeme în armeană, bulgară, franceză, gruzină, italiană, maghiară şi polonă, semn că notorietatea scriitorului băcăuan a depăşit de mult graniţele ţării. Intrat prea rapid pe panta uitării, numele său merită să fie readus în atenţia iubitorilor de literatură fie măcar şi pe această cale, deşi creaţia sa ar necesita o analiză aplicată şi o repunere în drepturi meritată.

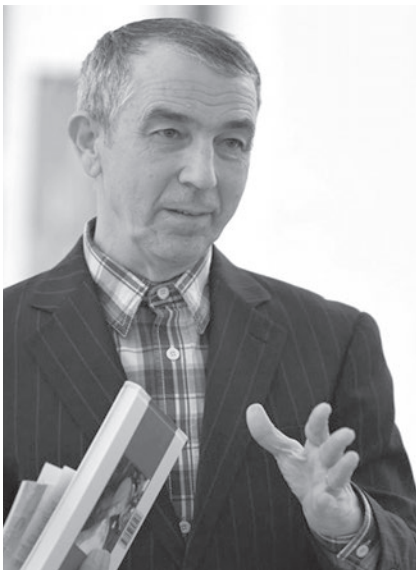
https://biblioteca-digitala.ro

„Vasile Alecsandri", Constantin Daniel Stahi

https://biblioteca-digitala.ro

2021 – un an Alecsandri?

Ioan Dănilă



Ioan Dănilă

Da şi nu.

Da, dată fiind memoria colectivă, mult mai populată şi mai conservatoare, dacă îi luăm în calcul numai pe vizitatorii Casei Memoriale „Vasile Alecsandri" din Mirceşti ori pe privitorii operelor de artă răspândite în toată ţara, dedicate poetului. Pe lespedea mormântului din mausoleul ridicat de arhitectul Nicolae Ghica-Budeşti, este gravat anul 1821, ca şi pe soclurile busturilor ca monumente de for public. În recent deschisa Casă a Muzeelor din Iaşi – pe care am vizitat-o în ziua de 19 iulie a.c., cu trei zile înainte de a fi inaugurată –, o sală este rezervată lui Vasile Alecsandri, iar datele biografice adiacente sunt 1821 şi 1890. Adăugăm la aceasta puternica influenţă pe care a exercitat-o descrierea biografică din monumentala „Istorie a literaturii române de la origini până în prezent", realizată de George Călinescu: „În privinţa datei naşterii lui V. Alecsandri, a fost discuţie aprinsă şi nu ne rămâne decât să acceptăm una, mai probabilă, aleasă chiar de poet, aceea de 21 iulie 1821" (Bucureşti, Editura „Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă", 1941, p. 253). Este limpede că istoricul literar nu a avut ştiinţă de o descoperire importantă la Arhivele Statului din Iaşi, în 1943.

Nu, pentru că data atestată documentar este 14 iunie 1818. Mai puţin cunoscută de publicul larg şi chiar de unii cercetători, aceasta a fost adusă la cunoştinţa celor interesaţi în anul 1943, prin mijlocirea unui articol tipărit de directorul Arhivelor Naţionale din Iaşi, Gheorghe Ungureanu, sub titlul „Câteva date inedite despre familia şi vieaţa poetului Vasile Alecsandri", în revista „Cetatea Moldovei" (Iaşi, anul IV, vol. IX, nr. 5, mai 1943). Cu greu îşi stăpâneşte emoţia autorul, care consideră descoperirea „Mapei *Alecsandri*" unul dintre punctele de vârf ale carierei sale arhivistice. Stăpân pe retorica jurnalistică, se/ne întreabă: „Când s-a născut poetul Vasile Alecsandri?", expunând apoi situaţia contradictorie la care a asistat până atunci: „Nu s-a putut stabili o dată precisă, în lipsa unui act de naştere". Acesta a apărut în „Mapa *Alecsandri*", „printre hârtiile răzleţe depuse spre păstrare la Arhivele Statului". Îl reproducem şi noi, în continuare:

„Mărturie de mitrică

Prin care se face ştiut duhovniceasca Decasterie a Mitropoliei Moldovii că după încredinţarea ce s'au luat prin sprafcă, s'au aflat pentru dumnealui Vasile Alexandri că la anul 1818 luna Iunie 14 s'au născut în tîrgul Bacăului, din pravoslavnicii legiuiţii săi părinţi, dumnealui spatarul Vasile Alecsandri cu soţia sa Elena născută Cozoni, căruia atunci prunc, lucrările sfîntului botez în drept slăvitoarea noastră credinţă, după aşezămînturile sfintei şi marea biserică a răsăritului, i s'au săvîrşit de preotul Ioan dela Biserica Precista din arătatul târg, la 22 a aceleiaşi luni Iunie, iar naşi i-au fost moşul său, dumnealui Mihalachi Cozoni. Drept aceea, spre încredinţarea naşterii şi a botezului în pravoslavie a numitului Vasilie Alecsandri, fiind mai sus pomeniţilor săi părinţi, i s'au dat această mitrică deasupra cu iscălitura Înalt Prea Sfinţitului Mitropolit al Moldovii şi cavaler I. I. Veniamin, iar gios adeverită cu punerea peceţii şi cu iscăliturile cilenurilor acestii Dicasterii. 1835. Iulie 12, No. 333".

https://biblioteca-digitala.ro

De fapt sunt două documente. Directorul Arhivelor Naţionale din Iaşi publică mai departe şi o sinteză realizată de bătrânul Vasile Alecsandri. „Pe dosul acestei hârtii este scris de tatăl său:

«Vasilică este născut la 14 Iunie 1818 în tîrgul Bacăului, botezat în lege pravoslavnică de preotul Ioan dela biserica numită Precista din Bacău; iar nănaş i-au fost moşul său Mihalache Cozoni. Părinţi: Spatarul Vasile Alecsandri, mama spătăreasa Elenco Alecsandri, născută Cozoni»".

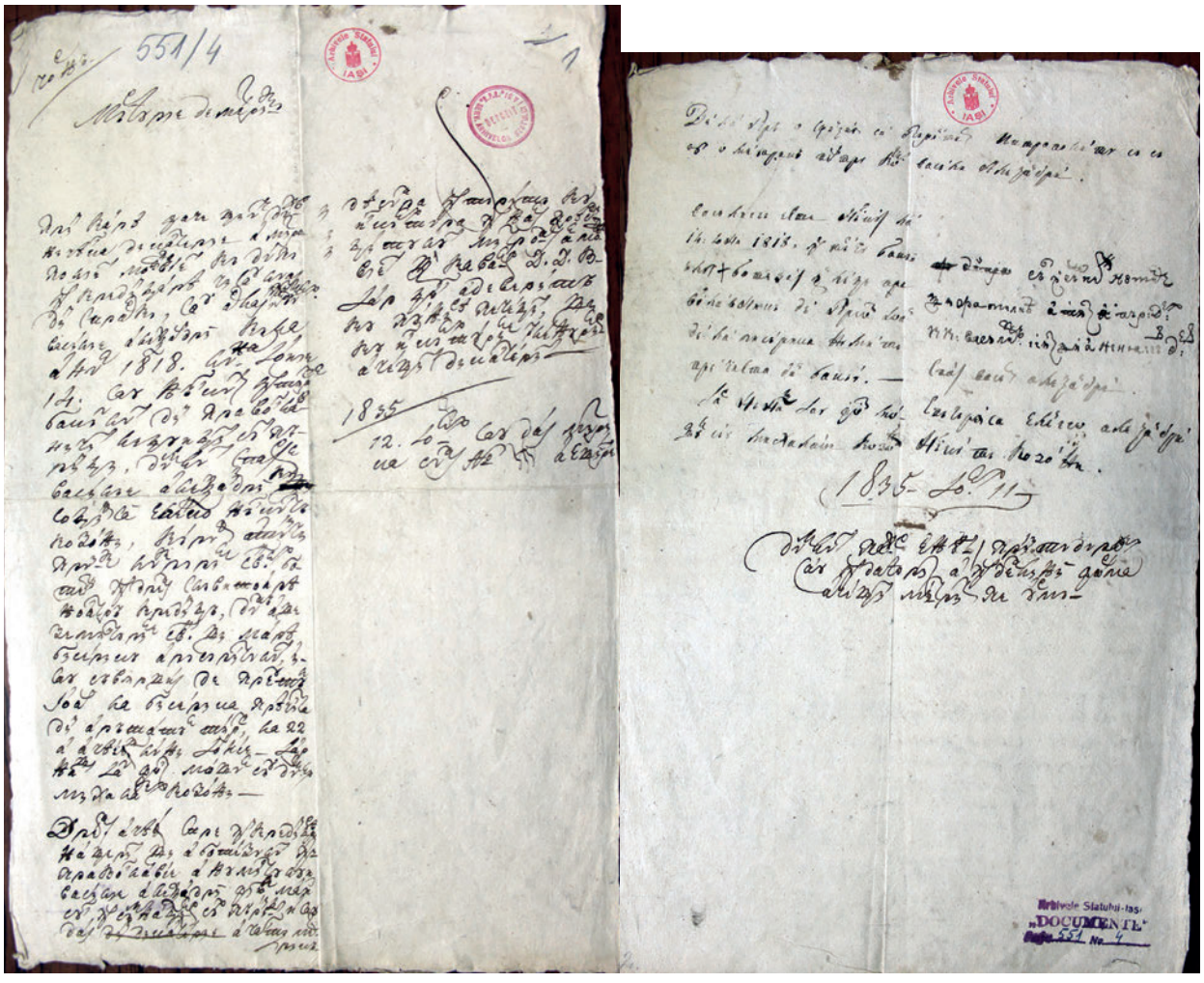
Gheorghe Ungureanu conchide: „Susţinem data de 14 Iunie 1818, pe care ne-o arată acest act eliberat de Mitropolia Moldovii «după încredinţarea ce s-au luat din sprafcă»".

Şi totuşi de ce 1821? Unul dintre motive este datat 1873 şi are legătură directă cu Bacăul.

Vasile Alecsandri trimite autorităţilor băcăuane o epistolă prin care cere eliberarea unui act oficial necesar legalizării relaţiei de căsătorie. Într-o lucrare de informare bibliografică (Biblioteca Academiei R.P.R., *Catalogul corespondenţei lui Vasile Alecsandri,* întocmit de Marta Anineanu, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1957), este publicat rezumatul scrisorii trimise primarului de Bacău: „[1873 mart., Buc.] Îl roagă pe Hociung să-i pregătească o mărturie semnată de bătrâni, drept act de naştere. E născut în iul. 1821 la Bacău, tată: vornicul V. Alecsandri, mamă: Elena Cozoni. Va veni la Bacău să legalizeze actul" (p. 514). Tot în martie 1873, îi scrie Paulinei Lucassiewicz, vestind-o „că a ajuns cu bine la Bucureşti, unde trebuie să ajute fratelui său, în interesele sale. La întoarcere, va trece pe la Galaţi, unde N. Callimaki-Catargi are de aranjat o afacere, apoi se va opri la Bacău, pentru a scoate mărturia ştiută". Marta Anineanu, îngrijitoarea volumului, consemnează: „Este probabil vorba de mărturia cu bătrâni, pentru adeverirea datei naşterii sale, făcută în 30 martie 1873 la Bacău şi care i-a servit la cununia cu Paulina din 1876" (p. 23).

Lui Gheorghe Ungureanu îi este cunoscută versiunea 21 iulie 1821, dar nu-i acordă atenţie: „Credem mai mult în ştiinţa tatălui său despre naşterea copilului Vasilică decât martorii care au servit la facerea unui act la 1873 la Tribunalul Bacău, care arată data naşterii 1821". Sfatul lui este valabil pentru situaţii similare: „Acei care vor să se convingă de nesinceritatea actelor de naştere făcute cu martori, la căsătorii, să cerceteze dosarele de căsătorii şi vor constata că atât mirii şi mai ales miresele îşi micşorează vrâsta. De altfel legiuitorul a avut în vedere aceasta şi actele de acest fel, menite a facilita căsătoria, nu mai sunt bune «decât a servi numai în caz de căsătorie»".

Bacăul a celebrat, la 14 iunie 2018, bicentenarul naşterii scriitorului. Cele două documente prezentate mai sus, în facsimil, ne-au fost dăruite de dr. Florin Cîntic, directorul Serviciului Judeţean al Arhivelor Naţionale Iaşi, prezent la sărbătoare. Ele „îmbrăţişează" bustul mic al poetului din faţa Aulei „Vasile Alecsandri" (Corpul D al Universităţii „Vasile Alecsandri"), operă a sculptorului Mihai Docea. Ideea a avut-o prof. univ. dr. ing. Carol Schnakovszky, rectorul Universităţii. În aceeaşi zi, a fost dezvelit (de către acad. Eugen Simion, în prezenţa secretarului de stat în Ministerul Culturii, Gheorghe Geo Popa) bustul mare al scriitorului, realizat de Mihai Bejanariu, în holul Facultăţii de Litere, Universitatea „Vasile Alecsandri" din Bacău.



https://biblioteca-digitala.ro

200 de ani de la naștere

Baudelaire la două mâini

(o încercare aproape... didactică)

Gheorghe Iorga

Ar fi extrem de dificil să-i atribuim lui Baudelaire vreo tendință de teoretizare sistematică și clară a ceea ce își propune în scrierile sale, vreo filozofie căutată dinadins. Dacă literatura are vreun „avantaj" asupra filozofiei, acesta e privilegiul de a fi un vehicul al frumuseții și sentimentului. Într-un fel, literatura permite filozofiei „să spună" ceea ce nu poate spune. E adevărat, filozofia poate vorbi despre frumusețe și sentiment (ca să ne referim doar la cele două entități), dar scopul său nu e de a le face să trăiască. Trebuie așadar să vedem filozofia și literatura ca pe două discipline complementare, fiecare cu metoda proprie (filozofia sistematizând, literatura însuflețind), care pot să se lumineze reciproc. Întorcându-ne la autorul „Florilor răului", filozofia lui Baudelaire se află în literatura sa, iar cititorul, indiferent la ce nivel de competență a receptării estetice s-ar afla, o poate descoperi.

În reflecțiile noastre, nu vom încerca să descoperim care este filozofia lui Baudelaire, ci să problematizăm relația dintre Baudelaire și opera sa. În filozofie, putem cu ușurință detașa tezele de autor. O teorie filozofică poate trăi oarecum din ea însăși, fiindcă se vrea, de obicei, obiectivă, în timp ce opera literară e atât de legată de autorul ei, atât de încărcată de viața proprie, încât e dificil să o separi de propriul autor. Dar opinia asta nu e împărtășită de toți scriitorii. E notoriu în lumea literaturii demersul lui Marcel Proust. Marele romancier francez crede că această separație nu e numai posibilă, ci și necesară, teză pe care o expune pe larg în textul, neterminat, „Contre Sainte-Beuve". În acest articol fragmentar, Proust își prezintă teoria literară atacând-o pe cea a lui Sainte-Beuve și aplicându-i-o lui Baudelaire.

Marele critic literar Charles-Augustin Sainte-Beuve era contemporan cu Baudelaire. A revoluționat lumea criticii literare formulând și aplicându-i subiectului său o nouă teorie. Pe scurt, teoria lui Sainte-Beuve constă din a face studiul biografiei unui autor pentru a-i înțelege mai bine opera. Proust însuși descrie teoria lui Sainte-Beuve. În celebrele lui „Portraits littéraires", Sainte-Beuve îi critică pe biografii care cred că omul poate fi cunoscut numai prin operele sale: „biografii își închipuiseră, nu știu de ce, că povestea vieții unui scriitor se află întreagă în scrierile sale, iar critica lor superficială nu împingea până acolo lucrurile încât să afle omul în străfundurile poetului" (trad. Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu, în „Portrete literare", ELU, 1967). Sainte-Beuve și-a dezvoltat prin urmare teoria opunându-se acestui gen de istorie literară. După credința lui, trebuie realizată o istorie foarte serioasă a trecutului poetului pentru a ajunge să-l înțelegi: „Și totuși, punctul esențial în viața unui mare scriitor, a unui mare poet este acesta: să-l sesizezi, să-l cuprinzi și să-l analizezi în clipa în care, printr-un concurs mai încet sau mai lesnicios, geniul, educația sa și împrejurările s-au potrivit așa fel încât el și-a zămislit prima capodoperă. Dacă-l înțelegi pe poet în acest moment critic, dacă desfaci nodul acesta, care va lega totul în el de aici înainte, dacă afli cheia acestei verigi tainice, pe jumătate de fier, pe jumătate de diamant, care-i leagă cea de-a doua existență, radioasă, strălucitoare și solemnă de cea dintâi, obscură, înăbușită, singuratică și căreia nu doar o dată ar vrea să-i mistuie amintirea, atunci ți se poate spune că îți cunoști pe de rost autorul" (ed. cit.).

Sainte-Beuve răstoarnă, astfel, ceea ce se practica înainte de el; se trece de la studiul operei pentru a înțelege artistul la studiul artistului pentru a-i înțelege opera. Altfel spus, viața artistului însuși e aceea care îi luminează opera, nu invers.

Pentru a fundamenta critica operelor literare, Sainte-Beuve făcea veritabile anchete, discuta cu apropiații celor pe care îi studia pentru a-și putea aplica metoda. Un exemplu: pentru a scrie despre opera lui Stendhal, pusese la punct o întreagă rețea de prieteni și de cunoscuți ai lui Stendhal, cu care comunica ori de câte ori avea nevoie de informații. Aceștia îi puteau revela lucruri necunoscute în legătură cu prietenul lor, ceea ce îi permitea marelui critic să dezvolte relații cu opera sa. În acest mod a scris Sainte-Beuve despre contemporanii săi, ajutându-i pe mulți dintre ei să pătrundă în lumea literară.

Proust va critica teoria lui Sainte-Beuve. Îi va reproșa importanța pe care o acordă biografiei artistului ca să-i înțeleagă opera, maniera de „a nu separa omul de operă". În concepția sa, e bine să amintim, există o distincție importantă de făcut între om și artistul creator din el. Când scrie, artistul se detașează de individ, acționează într-o manieră autonomă. „O carte este produsul

https://biblioteca-digitala.ro

„Charles Baudelaire", Étienne Carjat

https://biblioteca-digitala.ro

unui alt eu decât cel pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre. Acest eu, dacă vrem să încercăm a-l înțelege, doar în străfundul nostru, încercând să-l recreăm în noi, îl putem atinge". Acest al doilea eu, artistul, nu e comprehensibil decât prin individul care îl locuiește, nu printr-un terț exterior, chiar dacă acest terț este foarte aproape de individ. Artistul nu e accesibil nimănui, el nu se revelează niciodată ca persoană făcând parte din societate, ci numai prin intermediul operelor sale. Cum am afirmat mai sus, Sainte-Beuve credea că era important să-i întrebi diverse lucruri pe oamenii apropiați de scriitorul studiat ca să-l poți cunoaște mai bine, pe el și textele sale. Dimpotrivă, Proust afirmă că prietenia poate fi nocivă pentru judecată: „În ce privință faptul de a fi fost prietenul lui Stendhal permite să-l judeci mai bine?" Într-adevăr, un prieten sau un cunoscut poate avea o viziune departe de realitate asupra apropiatului său. Poate fi subiectiv, îl poate apăra, îi poate caricaturiza calitățile ori omite defectele etc.

E limpede că Proust nu e nici pe departe simpatizantul metodei lui Sainte-Beuve. Iată un rezumat al criticii sale generale: „[...] Sainte-Beuve nu pare să fi înțeles ce este specific în inspirația și în munca literară și ceea ce îl diferențiază în totalitate de ocupațiile celorlalți oameni și de alte ocupații ale scriitorului."

Relația dintre critica lui Sainte-Beuve și cea a lui Proust poate fi înțeleasă mai bine dacă o raportăm la poezia baudelairiană – deși primul a scris foarte puțin despre autorul „Corespondențelor". Proust face o distincție clară și precisă între individ și poet. Individul Baudelaire este Baudelaire al vieții de fiecare zi, în același timp dandy-ul și „omul de spirit" al lui Sainte-Beuve. Acest individ poate fi profund, poate întreține relații sincere cu prietenii, însă el se distinge totuși de poet. Poetul Baudelaire este secret, ascuns în profunzimile individului Baudelaire și nu iese în evidență decât în creația artistică. Proust afirmă „că omul care trăiește în același trup cu orice mare geniu are puține raporturi cu el, că pe el îl cunosc intimii săi și că în felul acesta este absurd să-l judeci ca Sainte-Beuve pe poet prin om ori prin vorbele prietenilor lui. În ceea ce-l privește pe omul însuși, el nu e decât un om și poate perfect ignora ce vrea poetul care trăiește în el". E o declarație extrem de grea, tranșantă. Proust îl separă net pe individ de poet, astfel că e posibil ca individul să nu-l poată nici chiar înțelege pe poetul care trăiește în el.

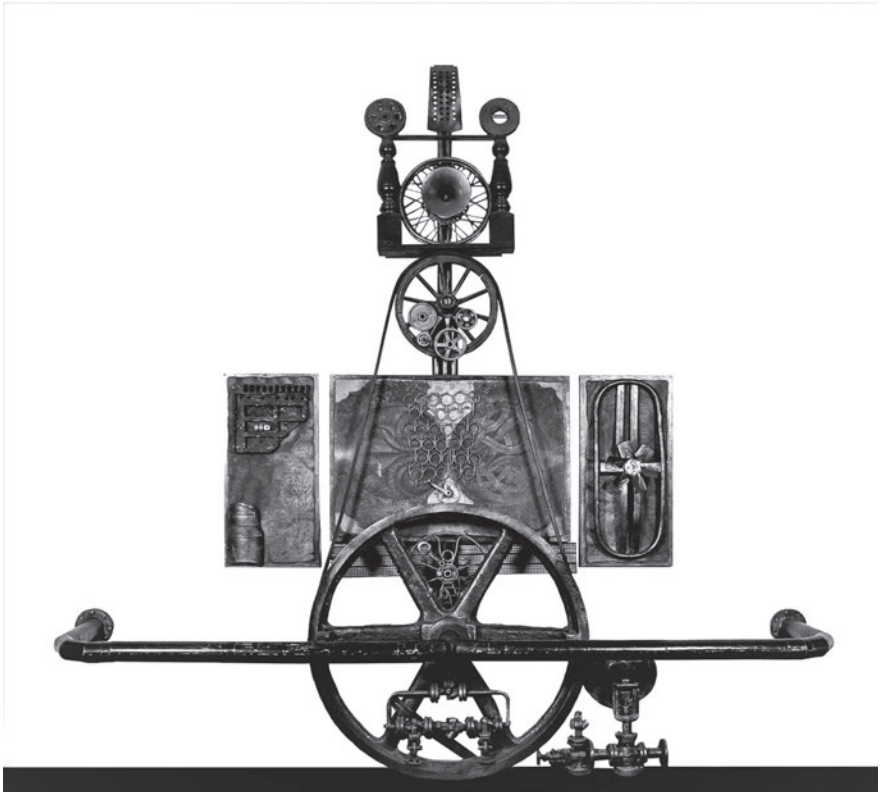
Pentru a-și ilustra mai bine concepția, Proust ne împărtășește teoria sa despre individ: „Persoana noastră morală se compune din mai multe persoane suprapuse. Chestiunea e poate chiar mai sensibilă pentru poeți, care au un cer în plus, un cer intermediar între cerul geniului lor și cel al inteligenței, bunătății, finețiilor zilnice, e proza lor." O persoană are așadar mai multe fațete în ea și își arată majoritatea acestor fațete în viața de toate zilele. Dar artiștii au o fațetă pe care nu o arată în viața cotidiană, asta e inspirația poetică.

Înțelegem ceea ce Proust îi reproșează lui Sainte-Beuve. Bineînțeles, odată ce consideră că există o separație netă între persoană și artist, partea artistică a unui poet sustrăgându-se întregii lumi, chiar individului la care se manifestă, deducem ușor că Proust e împotriva ideii de a analiza o operă pornind de la individ: „În om, în omul vieții, al cinelor, al ambiției, nu rămâne mai nimic și el e cel căruia Sainte-Beuve pretinde a-i cere esența celuilalt, din care n-a păstrat nimic." Celălalt e poetul. E absurd să-i ceri individului monden informații care i-ar putea explica poezia, când el nu este poetul.

Proust comentează mai multe versuri ale lui Baudelaire într-o manieră oarecum disparată. Insistă asupra unui poem din „Florile răului", „Bătrânele" („Les petites vieilles"), dedicat lui Victor Hugo, aplicându-și tezele.

Proust subliniază o opoziție în poezia lui Baudelaire. Remarcă un amestec de sensibilitate și insensibilitate. În „Bătrânele", constată alternanța dintre compasiune și o anumită cruzime. Care e sentimentul lui Baudelaire? E compătimitor, suferă el însuși de durerea acestor doamne bătrâne pe care le numește „monștri"? „Pășesc sub bici de crivăț ce milă nu cunoaște, / Tresar când omnibuze încep a hurui / Și strâng la șold cu grijă, întocmai ca pe moaște, / Un săculeț cu chipuri și flori în broderii...". Sau, dimpotrivă, se bucură de suferința lor? „Dar eu, ce de departe privesc cu duioșie / Și-ngrijorat cum pașii-i mișcați, împleticiți, / Ca și când v-aș fi tată, o, ce minunăție! / Plăceri ne-ngăduite gust fără să o știți..." (trad. Al. Cerna-Rădulescu, în „Florile răului", Ed. Eminescu, 1991).

Cele două strofe sunt citate de Proust ca să ilustreze talentul lui Baudelaire în manipularea sensibilității. Referindu-se la prima strofă, Proust afirmă: „crud este el (Baudelaire, n.n.) în poezia sa , crud cu nesfârșită sensibilitate, cu atât mai uimitor în duritatea sa, pe măsura suferințelor pe care le ironizează, le prezintă cu impasibilitate, simți că le-a resimțit până în străfundul nervilor săi. E sigur că într-un poem sublim ca «Bătrânele», nu se află una dintre suferințele lor ce-i scapă. [...] el este în corpul lor, freamătă odată cu nervii lor, se înfioară odată cu slăbiciunile lor." După primele versuri ale textului, Proust crede prin urmare că Baudelaire e înzestrat cu o mare sensibilitate, că a trebuit să sufere la fel ca bătrânele. Totodată,



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

va scrie mai departe că forța poeziei lui Baudelaire vine din capacitatea de a reprezenta suferința fără să o resimtă. E ceea ce va afirma apropo de a doua strofă citată mai sus: „această subordonare a sensibilității față de adevăr, față de expresie este, în fond, o marcă a geniului, a forței, a artei superioare milei individuale. Dar e ceva mai straniu în cazul lui Baudelaire. În sublimele expresii pe care le-a dat unor sentimente, pare să fi realizat o pictură exterioară a formei lor, fără să simpatizeze cu ele." Mai departe: „Pare că eternizează prin forța extraordinară, neobișnuită a verbului [...] un sentiment pe care se străduiește să nu-l resimtă în momentul când îl numește, când îl pictează mai degrabă nu-l exprimă." Citează, pentru asta, o altă strofă din „Băbuțele": „E una cu durerea de patrie-nvățată, / Iar alta chinuită de-un soț necruțător, / Și alta-i o Madonă de pruncu-i sfâșiată, / Ar fi făcut cu toate un râu din plânsul lor!" (ed. cit.). Are poetul aerul de a „compătimi", de „a fi în aceste inimi?"

Dacă înțelegem bine ce spune Proust și dacă, prin contrast, ne referim și la critica poziției lui Sainte-Beuve, individul Baudelaire ar fi suferit enorm, ar fi compătimit cu „băbuțele" pe care le descrie, dar în scris, când poetul Baudelaire preia controlul, sensibilitatea și compasiunea nu mai sunt prezente. Intră în joc inspirația poetică. Citind poemul invocat, putem intui că Baudelaire a suferit, chiar dacă și Sainte-Beuve o spune: „A trebuit să suferi mult, dragul meu copil!" Dar, astfel, afli mai multe despre poezie? Răspunsul lui Proust ar fi neîndoielnic negativ. În opinia lui, frumusețea verbului baudelairian vine chiar din cruzimea portretelor, din lipsa de sensibilitate în reprezentarea lucrurilor. Cine e capabil să dovedească o așa lipsă de sensibilitate? Nicidecum individul, ci, bineînțeles, poetul!

Partea din „Contre Sainte-Beuve" unde Proust își împărtășește ideile despre Baudelaire se încheie cu o frază îndrăzneață sugerând că inspirația ar fi un obiect ce transcende epocile: „El (Baudelaire, n.n.) are mai ales [...] o asemănare extraordinară cu Hugo, Vigny și Leconte de Lisle, ca și când toți patru n-ar fi decât figurile puțin diferite ale unei aceleiași fețe, ale feței acestui mare poet care, în fond, e unul, de la începutul lumii, a cărui viață intermitentă, dar la fel de lungă precum cea a omenirii, a avut în acest secol orele sale zbuciumate și crude." Teoria literară a lui Proust se aplică, se pare, oricărui artist – cel puțin oricărui poet. Aceasta presupune un gen de inspirație poetică transcendentă țâșnind de-a lungul operei artiștilor care au știut s-o capteze și s-o transmită. O astfel de viziune asupra artei e criticabilă din punct de vedere metafizic, extrem de grea de consecințe, însă e de o bogăție mai mare decât aceea a lui Sainte-Beuve din punct de vedere literar.

Critica lui Proust e remarcabilă și destul de convingătoare. Consecințele ei s-au văzut din plin, chiar dacă eseurile ce alcătuiesc „Contre Sainte-Beuve" au fost scrise între 1895 și 1900 și publicate abia în 1954. Dar sunt necesare câteva nuanțări, în ciuda atâtor teorii literare favorabile poziției lui Proust. La prima vedere, *personajul* Baudelaire e atât de complex, încât ni s-ar părea și zadarnic, și indispensabil totodată să realizăm un mic studiu biografic pentru a-i înțelege opera: zadarnic, după teoria lui Proust, dar și din cauza complexității *personajului* putând ușor să ne ducă la percepția unor incoerențe textuale; indispensabil, deoarece chiar această complexitate poate explica însăși complexitatea operei. Credem că, în cazul lui Baudelaire, sunt necesare, chiar legitime, două feluri de studii literare. Primul ar fi cel sugerat de Proust, studiul operei în sine, fără a apela deloc la biografia autorului. Al doilea ar încorpora elemente biografice ale autorului, dar numai pentru a explica unele elemente incomprehensibile, nu pentru a explica orice operă. În cele două cazuri, respingem metoda lui Sainte-Beuve: pare că ține mai degrabă de istorie decât de literatură.

Teoria literară a lui Proust e cât se poate de convingătoare în studierea/analiza unor poezii ca „Băbuțele". Într-adevăr, că știm sau nu știm dacă Baudelaire a suferit sau nu cu bătrânele doamne, asta are o importanță minoră ori nu are deloc importanță în lectura poemului. În același timp, credem că separația pe care o face Proust între poet și individul monden e convingătoare. Nu putem nega nicidecum că individul și poetul sunt aceeași persoană și că fiecare parte din această persoană o influențează pe cealaltă. De exemplu, dandy-ul este, la Baudelaire, o postură mondenă și literară în egală măsură. Dandy-ul literar influențează în mod sigur dandy-ul aparent și invers.

Mai mult, afirmația că poetul poate uneori acționa fără ca individul să-și dea cu totul seama de asta induce ideea prezenței inconștientului. Inconștientul ar putea fi chiar această *inspirație*, detașată de individ, ce acționează oarecum fără ca individul, *celălalt*, să-și dea seama de asta. Invers, poetul ar putea fi influențat în mod conștient de viața lui mondenă. Are loc așadar o stranie interacțiune între poet, individ și inconștient: viața influențează inconștientul care îl influențează el însuși pe poet. Nu credem totuși că Proust s-ar împotrivi unei asemenea afirmații. Tot ce vrea eseistul să semnaleze e ca nu trebuie căutat răspuns în viața poetului, ci

https://biblioteca-digitala.ro

mai degrabă în opera ca atare. Până la urmă, faptul că inconștientul, poetul sau individul monden face munca artistului are mai puțină importanță, câtă vreme ceea ce trebuie luat în considerare e opera autonomă din punct de vedere estetic.

Ar fi absurd, credem, să negăm legăturile dintre poet și individul monden. Totuși, ca să poți aprecia o operă ca „Florile răului", nu e atât de important să cunoști viața lui Baudelaire. Mai mult, uneori asta ar putea dăuna efectului asupra „cititorului fățarnic". Forța teoriei lui Proust vine din posibilitatea de a interpreta opera în autonomia ei estetică, permițând o mai mare libertate cititorului („tu, semenul meu, – frate!").

În completarea celor scrise mai sus, putem studia toate textele lui Baudelaire în această manieră? Întrebarea e pertinentă: celelalte texte ale lui Baudelaire au un „tipar" diferit de cel al „Florilor răului". Volumul din iunie 1857 nu se vrea o operă autobiografică, deși conține elemente importante legate de viața autorului. După cum am spus, chiar dacă o operă e influențată de viața autorului ei, opera poate trăi din ea însăși. În același timp, ce se întâmplă cu textele ce se anunță ca autobiografice ori ca reflectări personale? Baudelaire a scris atât poezie „impersonală", cât și texte cu caracter intim. Compoziții ca „Rachete" și „Inima mea dezvăluită" fac parte din „Jurnale intime" și au un caracter personal. Cum trebuie ele citite? Se poate aplica teoria lui Proust la astfel de texte?

Departe de a fi considerate pur și simplu și necesar autobiografice, „Rachete" și „Inima mea dezvăluită" sunt fragmente rămase în manuscrisele lui Baudelaire, publicate mai târziu sub titlul „Jurnale intime" – deși nu sunt consemnări ale unor trăiri și experiențe cotidiene. Poetul însuși afirmă că „Inima mea dezvăluită" nu este un jurnal, ci, mai degrabă, un text unde poate nota, când e inspirat, reflecții: „Je peux commencer *Mon cœur mis à nu* n'importe où, n'importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l'inspiration soit vive." Plecând chiar de la cuvintele lui Baudelaire, putem vedea importanța primordială a inspirației, cum sugerează Proust. Înțelegem, astfel, că și pentru textele cele mai apropiate de viața artistului, e posibil să le citim pentru ele însele.

Dar asta nu înseamnă că studiul unui text literar în relație cu viața artistului e complet inutil. Desigur că putem citi „Inima mea dezvăluită" fără să știm nimic despre Baudelaire, dar îi putem îmbogăți semnificațiile făcând uz de biografie. Poate că textul invocat nu este o operă autobiografică, dar reflectările personale sunt mai bine înțelese dacă le relaționăm cu unele evenimente ale vieții autorului. Există un oarecare avantaj în studiul legăturilor dintre autor și operă: permite o înțelegere nu doar mai justă a gândirii autorului ei, ci, mai cu seamă, posibil diferită.

Cu alte cuvinte, există bineînțeles un beneficiu să citești un text raportându-l la fapte trăite de scriitor. Asta nu atentează la autonomia operei de artă. Cele două niveluri de lectură aduc o bogăție diferită și sunt așadar complementare. Dacă, în timpul lecturii unui poem al lui Baudelaire, cititorul resimte ceva, iar apoi își dă seama că nu era „obiectivul" poetului, asta nu îl privează cu nimic de sentimentul deja trăit...

În loc de concluzii, iată-ne în situația, nu prea ingrată, a celui ce împarte dreptatea nu unuia și celuilalt: decât să faci o interpretare... suprapusă, estimăm că e preferabil să nu ne limităm la una singură (a lui Sainte-Beuve sau a lui Proust) ori să nu-i acordăm doar uneia o importanță prea mare. Cu toate astea, putem recunoaște un bun autor prin capacitatea sa de a face ca opera lui să trăiască autonom? Iată o altă întrebare interesantă la care Proust ar fi răspuns, probabil, afirmativ!

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Alexa Visarion, Centrul de Cultură „George Apostu", 2017

Scriu, în amintirea valorii...

Alexa Visarion

Undeva pe Valea Șomuzului, între Dolhasca și Fălticeni, în satul Arghira, am fost obligat să stau împreună cu familia mea mai multă vreme, în domiciliu forțat. Acolo ascultam la difuzor spectacole de teatru radiofonic. Și așa *am făcut cunoștință*, încă din clasa a II-a, cu Alexandru Critico și Radu Beligan, cu Nineta Gusti, Elvira Godeanu și Alexandru Giugaru, cu Mihai Popescu și Emil Botta... Când auzeam toate spectacolele lor, trăiam o senzație specială, pentru că difuzorul funcționa fără ca noi să avem lumină electrică în casă, funcționa direct de la stâlpii de telegraf... Ascultam seara, în întuneric, într-o anumită atmosferă, *lumile lor* și, astfel, *puteam imagina lumea*... Locurile acelea erau ușor sălbatice: în nopțile de iarnă lupii veneau în sat și stăteau până la șase, șapte, când eu mergeam spre școală... În această atmosferă, teatrul a reprezentat un *miraj, o întâlnire cu o altă lume, o evadare*... Apoi au trecut anii, am început să ascult și să văd spectacole de teatru. Unele erau regizate de Alexandru Finți, George Rafael, Ion Sahighian, Val Mugur, de fapt erau spectacolele de absolvire ale studenților repartizați la Botoșani: Margareta Pogonat, Ion Dichiseanu, Corneliu Revent, Lucian Iancu, Sergiu Tudose, Alexandrina Halic... Tot în această perioadă, când eram elev la Botoșani, l-am cunoscut și pe Costache Babii... Și prin el am ajuns la IATC, înainte de a fi student... Am primit atunci în dar înregistrări celebre cu George Calboreanu în monologul testamentar al lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare*, cu George Vraca și Ion Manolescu mărturisind *Luceafărul* eminescian...

Aveam o profesoară de limba română, dna Shifter, care iubea teatrul: eu îi aduceam aceste materiale, ea le prezenta colegilor mei, și în același timp ne implica și în spectacole de teatru, în care jucam. Dar eu știam mai mult decât ei pentru că aveam întâlnirea cu teatrul dinainte...

Au trecut anii... am intrat la facultate (cinci locuri și nouăzeci și opt de candidați) și am ajuns regizor în 1970.

Am montat la Piatra Neamț, Arad, Târgu Mureș, Cluj și București.

În 1976 am fost invitat la Televiziune să fac *O noapte furtunoasă*... Știam că dacă lucrez *Noaptea furtunoasă* acolo, n-o să iasă niciodată pe post netrunchiată... pentru că spectacolul dorit de mine n-ar fi trecut de cenzură... „Ne-am înțeles" să lucrez mai întâi spectacolul la radio. Toți cei care erau atunci regizori la teatrul radiofonic, Dan Puican, Cristian Munteanu, toți m-au primit cu brațele deschise... cu prietenie, cu colegialitate nobilă... Emoția a fost și mai mare pentru că îl aveam ca partener de creație pe cel al cărui nume îl auzisem la radio ani de zile: inginer George Buican. Am făcut o distribuție trăsnet: Toma Caragiu în Jupân Dumitrache, Octavian Cotescu în Ipingescu, Victor Rebengiuc în Chiriac, Virgil Ogășanu în Venturiano, Florin Zamfirescu în Spiridon, Dorina Lazăr în Veta și Mariana Mihuț în Zița... Am început să repetăm în sala de lectură, și la prima întâlnire le-am spus: „Distinși colegi, eu debutez la radio...", și cum nu știu multe lucruri despre teatrul radiofonic, și nu vreau ca invitația pe care v-am făcut-o de a fi împreună pentru realizarea unui Caragiale să fie stingherită de nepriceperea mea, o să repetăm ca la teatru, lectură la masă, o săptămână!"... S-a făcut liniște... Apoi, s-a ridicat încet Toma Caragiu și a spus: „Domnuuuu' regizor... noi la radio venim cu plăcere, între 8 și 10, citim bine piesa, înregistrăm... Și gata! Dar, după cum văd eu, dumneata vrei să și muncim. Ei, dacă e de muncă, nu-i așa?! – și s-a uitat la ceilalți – noi, artiștii și muncim cum trebuie. Așa că, de mâine, la ora opt suntem la treabă!..." Am repetat o săptămână, detalii, nuanțe, relații. Apoi am venit în studio cu George Buican și am început să înregistrăm. Probabil că făceam lucrurile foarte bine, sau serios, sau mai bine zis le făceam cu pasiune... că m-au iubit... Pe unii îi cunoșteam, lucrasem cu ei (Florin Zamfirescu, Dorina Lazăr)... Totul a mers cum trebuie... La fonotecare, ciudat, stătea și Toma Caragiu în platou, pe scări... stătea și auzea anumite scene, râdea cu poftă... La început, mi-am zis că vrea să vadă dacă știu să finalizez munca... Dar într-o zi m-a luat de mână cu tandrețe și mi-a zis: „Facem câțiva pași? Am câmbit... „Mi-a plăcut foarte mult cum am lucrat... Mi-a plăcut!... Aș vrea să faci cu mine *Neguțătorul din Veneția*..." „Unde, la radio?"... „Nu, la teatru, la Bulandra!"... Eu terminasem *Barbarii* lui Gorki la

https://biblioteca-digitala.ro

teatrul Nottara în scenografia lui Vittorio Holtier, cu Victor Rebengiuc, George Constantin, Valeria Seciu, Liliana Tomescu, Emil Hossu și finisam scenariul la Înainte de tăcere. I-am spus: „Domnule Caragiu, e o onoare, dar ieri mi-a propus Octavian Cotescu să lucrăm tot *Neguțătorul din Veneția...*". Caragiu, cu umor: „Eu sunt foarte bun, să știi... eu sunt cel mai bun..." A râs. I-am spus că trebuie să mă pregătesc, că îmi place piesa, dar că nu o știu încă... Și atunci i-am propus să facem întâi un Cehov la Televiziune! „Facem, facem, de ce să nu facem... Ce Cehov?!" „*Cântecul lebedei* împreună cu *Efectul dăunător al tutunului*..."... „Și cu cine vrei să-l faci?" „Cu Toma Caragiu și Marin Moraru..." „Pe Teică îl cunoști?! Să te gândești și la Teică, poate e bun"...

Premiera radiofonică a *Nopții furtunoase* a fost pe 30 ianuarie 1976, de ziua nașterii lui Caragiale. Spectacolul a intrat în fonoteca de aur. Pe la sfârșitul lui februarie, mă sună Toma Caragiu și mă invită la el acasă. Era agitat. M-am gândit că s-a supărat pe ceva și că nu mai vrea să facem spectacolul de la televiziune... Am urcat pentru prima dată în locuința actorului, la etajul trei. Mi-a deschis ușa, era desculț cu un caniche negru lângă picioarele lui: „Domnule Visarion, ia loc!". Intrasem într-un living în care încăpea tot apartamentul meu, de trei camere, confort II... „Un whiskey, un sherry, un cognac?"... „Un sherry! Să văd cum e!" Atunci să bem un sherry" Am ciocnit... „E bun, nu?" Am zâmbind. După câteva clipe m-a privit adânc, a dat ușor din cap și, aproape șoptit: „Când ți-am spus că facem la televiziune acest Cehov, eu nu știam piesa... Am citit-o: e mai grea decât Hamlet... Te întreb: când vrei să începi?!"... „Păi, să începem acum, la sfârșitul lunii..." „Dragul meu, îmi trebuie trei săptămâni ca să vin pregătit la prima lectură. Cu textul ăsta nu te joci." N-o să uit niciodată: „e o piesă mai grea decât Hamlet... îmi trebuie trei săptămâni ca să vin pregătit la prima lectură" – lecție pe care n-o voi uita... Și textul lui Cehov are doar cinci pagini.

Am coborât de la etajul trei pe scări... uitasem umbrela. Maestrul a deschis ușa: „Umbrela, dragule! De ce nu aștepți liftul?" Și apoi mi-a întins umbrela...

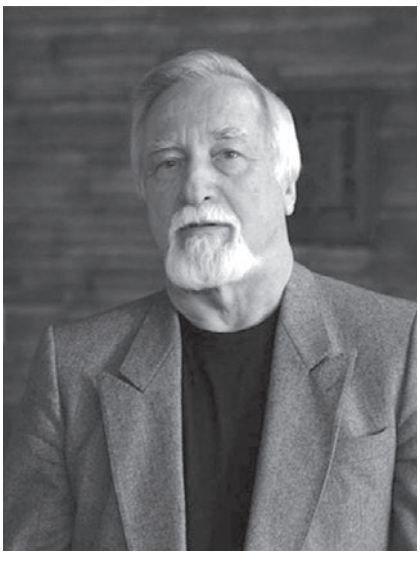
... A trecut februarie, și a venit acel 4 martie 1977...

Și eu am sfântă și vie imaginea lui Toma Caragiu, zâmbind în pragul ușii, alături de canicheul lui negru.

În 1978, cu lacrimi și râs dureros, am înregistrat cu Aristide Teică pentru TVR *Despre efectul dăunător al tutunului*, o altă bijuterie cehoviană.

Au trecut anii și durerea dispariției marelui actor a închis proiectul în amintire... Dar *prezența* Cehov – Shakespeare împreună, în aceeași reprezentație și explorarea universurilor teatrale prin perspective ce se întâlnesc într-un temei conceptual unitar, *am simțit-o* prima dată în februarie 1990. Eram în biroul directorului artistic de la Teatrul Nottara, Maxim Crișan, și vorbeam cu Ștefan Iordache despre această *întrupare* scenică. „Cu cine?" a întrebat el. „Tu și Marin Moraru... destăinuind fața nevăzută a scenei, în plină scenă", am răspuns. A râs cum numai el știa să râdă.

L-a sunat imediat pe Marin Moraru. „Marinuș, sunt cu Alexa, vrea să facă cu noi doi un spectacol și să-l călătorim prin lume... Cehov - Shakespeare". O scurtă pauză. „Bine! Îți lasă textul la Național, la intrarea actorilor." A închis telefonul. Mă privea zâmbind. „Ai băut ceva?" „Poftim?", am zis. „Ce ai băut? De unde ai nebunia asta în tine când povestești? Ai băut, nu?" Am început să râd: „Nu am băut nimic, dar mă arde de mult această Noapte a bufonilor, de moarte și viață în scenă." A tăcut îndelung. Apoi, șoptit: „Doamne ajută!"... Fluierând un început de melodie vesel-tristă: „Știi, mai bine să nu-l distribui pe Marinuș... Dacă eu am vorbele și el privirile, sunt pierdut, mă RA-DE." Am râs amândoi, aducându-ne aminte de duelul din *Ultima oră* dintre George Constantin și Marin Moraru. „Vali Uritescu nu e bun? Ce zici?", „E bun!". Mi-au fugit gândurile, departe, în febra tăcerii, dar așa s-a născut și titlul *Noaptea bufonilor.*


Alexa Visarion

Și așa au trecut din nou anii și spectacolul își aștepta viața. La Sibiu, în 2015, minunea asta a fost posibilă. „Încercăm", mi-a spus Constantin Chiriac... Și astfel, cu doi actori de excepție, Ilie Gheorghe și Marian Râlea, și cu *închipuiri* tinere - Veronica și Ioana - calea destăinuirilor râs-plâns-ului s-a iluminat.

Un spectacol despre magia și deriziunea ce sălășluiesc în creația actorului, despre dragostea neliniștitoare a publicului pentru arta întrupării ființei în semn...

Lumina amintirilor în *Noaptea bufonilor*, spectacol care se construiește din fragilitatea emoțională a actorului, ca o respirație nocturnă care așteaptă venirea zilei. Marian Râlea mărturisea: „Am avut de multe ori senzația că un spectacol de teatru este un organism care trăiește și se săvârșește sub lumina reflectoarelor. De puține ori spectacolele de astăzi provoacă iluminări ale gândului. În spectacolul propus de Alexa Visarion doi Bufoni ai scenei retrăiesc cuvinte și gesturi ale marilor spectacole jucate sau închipuite în dorinți și patimi nemărturisite, care se nasc și renasc pe scena pustie a teatrului în care sunt captivi. Poate că pentru spectator nu contează numele actorilor, ci doar măiestria întruchipării, dar pentru mine întâlnirea în suferința culturală de acum, cu Ilie Gheorghe, marele histrion al anilor noștri, a venit ca o gură de oxigen. Gândul regizorului a făcut ca inima unui spectacol să pulseze, iar noi, cei doi bufoni, să coexistăm ca doi plămâni legați unul de celălalt prin gesturi, rostiri și emoții, ca și cum am fi un singur trup." Din noaptea scenei umbrele bufonilor prind reflexele amintirilor și încep să respire viață și teatru, deriziune și magie. Cehov și Shakespeare, umbră și lumină, trecut și prezent, sunet și tăcere, gest și nemișcare... într-o noapte pândită de amintiri și de zâmbetul morții. Am înțeles în timpul repetițiilor că ziua în care vin bufonii este întotdeauna noapte neliniștitoare a scenei.

Printre rândurile lăsate în jurnalul său înainte de marea călătorie spre necunoscut, magul Ilie Gheorghe scria despre ultima sa creație: „Am jucat multe roluri în cariera mea, roluri importante, în spectacole semnate de mari regizori. A fost un privilegiu pe care l-am primit, ca o dată cu cei nouă ani de *Faust,* să pot juca într-un nou spectacol al lui Alexa Visarion. Îl cunoșteam de la Craiova, de la *Livada de vișini,* unde întâlnirea noastră a fost specială, adâncă și histrionică, adică Firs și Charlotta Ivanovna simultan. De data asta, rolul

https://biblioteca-digitala.ro

Actorului m-a cuprins de la prima lectură și, pas cu pas, am început să construiesc imaginea imaginației...

Împreună cu Marian Râlea, am descoperit în lucrul la scenă tot ceea ce teatrul are viu, dar și ceea ce uitasem... Am notat pe textul meu spusele regizorului, însemnări care pot marca profesia de actor. În spectacol se naște ceea ce zilnic scena ascunde. Ne sunt atât de rare bucuriile, astăzi, încât atunci, când ne este dat să trăim asemenea stări, nu ezităm să le numim REVELAȚII."

Semnificația în teatru se cere conținută, exploatată și trimisă mai departe-n lume, sub fel de fel de chipuri. Ea nu se epuizează și continuă să fie dincolo de finalul spectacolului. Un astfel de spectacol îl caută și îl întrupează montarea din 2020, a *Nopții bufonilor*, pe scena de la Unteatru, având în distribuție pe Marian Râlea și Richard Bovnoczki. De data aceasta Marian Râlea este Actorul, muritor și nemuritor al teatrului, iar Richard Bovnoczki dă suflul vieții și al pasiunii interpretării în cel care tăinuiește în el marile texte - Sufleorul.

Plecând de la *Cântecul Lebedei* (*Calhas*) scrisă în 1887 de A. P. Cehov și adăugând monoloagele de esență din repertoriul shakespearian, spectacolul nostru cuprinde două direcții de sinteză și reprezentare a temelor fundamentale ale artei în viață și ale vieții în artă, într-o structură care mărturisește teatrul din spatele cortinei, teatrul de dincolo de scenă sau spectacol, teatrul ca formă a viului și-a viețuirii, teatrul ființei și singurătății.

Eugenio Barba spune în cartea sa, *Casa în flăcări*, că „A face teatru înseamnă a trăi o vrajă, a crea arhipelaguri de insule magice, tragice sau grotești, oglinzi ale lumii, așa cum o cunoaștem, sau ale unor lumi diferite de real, ca un delir fantastic."

Teatrul îi creează artistului impresia sfidării timpului și a morții. A împotrivirii și victoriei acestuia asupra regulilor și tabuurilor unei existențe trecătoare. A plonjării în necunoscut, a înălțării prin surpare și a eliberării prin unicitatea creației.

Teatrul cucerește și subjugă pe acela pe care și-l face rob. Robia e cerută de sclav, nu de stăpân. Între artist și arta sa este un legământ sacru pe care nimeni și nimic nu-l poate rupe sau uita.

Cuvintele sunt stări care încarcă și trimit imaginea în poezie, muzica în tăcere, tăcerea în taină... În cuvinte, printre cuvinte, dincolo de cuvinte – acestea sunt reușitele interpretării lui Marian Râlea și Richard Bovnoczki.

Noaptea bufonilor ne trece prin vrajă, prin înălțare, prin magie, neuitând niciodată dublul însoțitor: degradarea, ridicolul, bătrânețea, singurătatea, plictisul... Cred că spectatorii talentați au putut și se pot întâlni în această ceremonie de pasiune și har, cu o lume seducătoare, care e cuprinderea universului existențial al necuprinderii.

Creația e un necunoscut al ființei noastre. Te întâlnești cu ea ca să te găsești, ca să te afli pe tine...

Când în teatre dau năvală bezmetică noile tehnologii, când spectatorul nu mai are răbdare să asculte și să înțeleagă, biciuit fiind de alerte și discursuri de serie, noi am căutat și am deschis teatrul lumilor care personifică identități scenice ce nu vor fi înfrânte de *pământeism* și caută să ne arate cu prospețime și pasiune delicată că suntem și stelari, locuind și călătorind pe planeta ce se învârte și se roade după un destin neștiut de noi, dar imaginat și conținut de creația teatrală care ne viețuiește.

Tararabumbia, tararabumbia... E tot una, e tot una... mărturisea Cehov.

Iar Shakespeare avea răspunsul înaintea lui: *dar mă ucide gândul că nu-s gând...*

Nu există artă acolo
unde nu e nimic de învins
Albert Camus

Trăim într-o epocă tragică precum nu e alta, în care nimeni nu e la înălțimea tragediei. În artă viața are totul de pierdut și spiritul totul de câștigat, iar conștiința artistului este cea care recreează spațiul realității. Viața ca imagine diferă de viața ca trăire. Pentru Murasaki: arta este un act personal împotriva uitării, o luptă împotriva morții. Două secole mai târziu, în 1397, Zeami ne spune că viața unui om se poate sfârși, dar viața artei sale nu.

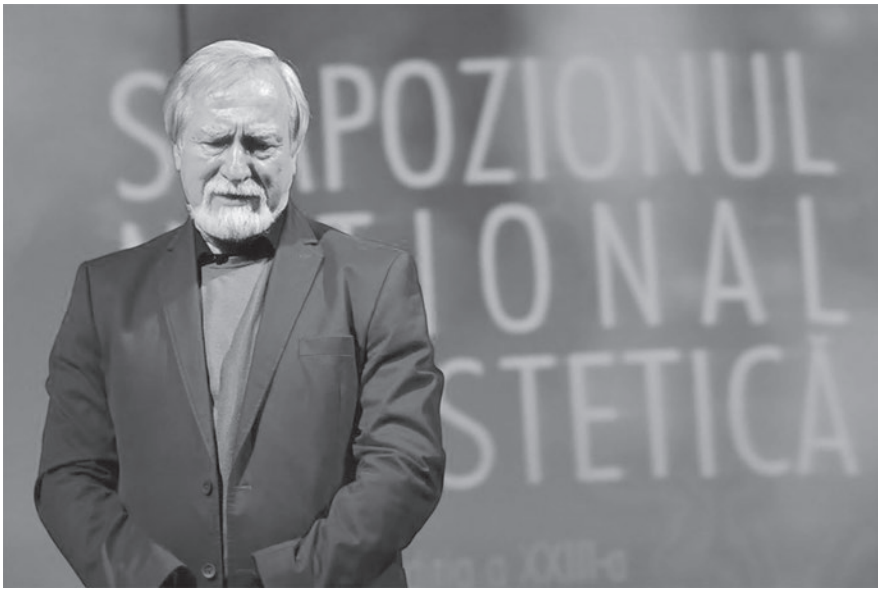
În zilele noastre tragedia artei este că nu mai există o știință a ei, iar tragedia științei este că nu mai are suflet... În realitate, secretele, ca și misterele, rămân vagi și au o aură de romantism, doar atunci când nu le explorăm (Peter Brook).

Prin artă și numai prin artă putem atrage perfecțiunea, prin artă, numai și numai prin artă ne putem proteja de pericolele existenței reale - spuneau vechii greci. Pentru a exista este îndeajuns să te lași a fi, pentru a trăi însă trebuie să fii cineva.

Actul gândirii teatrale poate celebra misterul spectacolului fiind el însuși un mister ce hrănește vocația artistică. Zaratrustha îi cere vieții să cânte în loc să vorbească... să pătrundă taine... teatrul, ar trebui mai curând să adâncească necunoscutul, să creeze în jurul spectacolului și creatorilor lui *ceața tainică îndrăgită de zei și de credincioși deopotrivă*

Gheorghe Geo Popa (stânga), Alexa Visarion, Dorel Vișan
Simpozionul Național de Estetică, 2017
Decernarea Marelui Premiu „George Apostu"

https://biblioteca-digitala.ro



Alexa Visarion, Simpozionul Național de Estetică, 2018

(Oscar Wilde). *Spiritul e tare ciudat, e nevoit să creeze* (Mircea Eliade).

De ce trebuie să studiezi ce s-a scris despre Shakespeare, Cehov și Caragiale, despre Strinberg sau Pirandello, despre Beckett sau Ionesco înainte de interpretarea lor? Pentru că există o lume ecou a autorilor, o critică superioară de reflecție subterană, care sintetizează detaliile și care structurează analize de esențe creatoare și independente, adică opera de sine stătătoare care interacționează fecund cu vocile neauzite ale gândirii plurale. Spectacolul care înțelege universul unui autor este darul de preț, răsplata unui studiu subtil și revelator în semnificație. Regizorul este criticul creator al piesei. El *descoperă* opera dramaturgului în termeni noi printr-o metoda specifică lui. Personalitatea este absolut esențială unei interpretări de vibrație valorică.

Creatorii spectacolului care doresc să-l înțeleagă pe Shakespeare trebuie să pătrundă cu adevărat relațiile în care s-a aflat acesta cu Renașterea și Reforma, cu epoca reginei Elizabeth și a regelui James Stuart, trebuie să fie familiarizat cu istoria luptei pentru supremație dintre vechile forme clasice și noul spirit, dintre școala lui Sidney și școala lui Marlowe, trebuie să cunoască lecturile pe care Shakespeare le avea la dispoziție și felul în care le-a asimilat precum și condițiile de punere în scenă în secolele XVI și XVII, limitele și șansele de libertate, critica literară din timpul său, reflecțiile filozofice și morale, scopurile, manierele și canoanele acesteia. Ar mai trebui, la modul ideal, să studieze limba în evoluția ei, măcar printr-o cunoaștere empirică, versul alb cu rima în diversele direcții pe care le-a luat fiecare, trebuie să studieze teatrul grecesc și legătura dintre arta creatorului lui Oedip și arta creatorului lui Lear, într-un cuvânt, ei trebuie să fie capabili să stabilească prin imaginație, folosind cunoașterea, legătura dintre Londra elisabetană și Atena lui Pericle și să afle prin propriul discernământ adevăratul loc pe care Shakespeare îl ocupa în istoria teatrului universal. Acești creatori sunt interpreți care nu vor să abordeze arta ca pe un Sfinx enigmatic al cărui secret superficial poate fi ghicit și dezvăluit de cei cu picioarele rănite și care nu își cunosc propriul nume. Ei trebuie să privească arta ca pe o zeiță al cărei mister se cuvine să îl intensifice având prilejul sa le ofere oamenilor măreția în culori încărcate de înțelesuri.

Așa cum arta izvorăște din personalitate, ea i se poate releva DOAR unei personalități, unei INTELIGENȚE, și din întâlnirea celor două structuri spirituale se naște conceptul interpretativ.

Un regizor responsabil de viziunea sa întotdeauna ne va prezenta dramaturgia într-o nouă relație cu epoca în care creează. El ne va aminti că operele de artă sunt *ființe vii*, că sunt de fapt veșnic în viață. El va simți acest lucru, și pe măsură ce civilizația va progresa, iar modul nostru de analiză se va rafina, spiritele critice și cultivate vor fi din ce în ce mai puțin interesate de existenta brută și vor căuta să obțină impresiile aproape în întregime din tot ce a intrat în atingere cu arta și ecourile ei, *pentru că vieții îi lipsește teribil de mult forma. Comediile ei au în ele ceva de oroare grotescă, iar tragediile par să culmineze în farse. Mereu ești rănit când te apropii de ea... Lucrurile durează fie prea mult, fie nu suficient de mult* (Oscar Wilde).

Arta teatrului consideră viața materie primă, esențializată prin transfigurare... spectacolul recreează, remodelează în forme specifice, selectând faptele prin investigația imaginației și a fanteziei și, astfel, trimite viața spre o perfecțiune cuprinzând un necuprins al semnificațiilor. Într-o viziune de substanță cuvintele sunt comuniune nu informație. Cuvântul este taină adâncă, are rădăcini metafizice și este fructul venit din Tăcere. Cuvântul e verticalitatea unui sens și nu un pretext pentru a găsi răspuns. A te înnoi, înseamnă a da noutate limbajului explorat, noutate înlăuntrul înțelesurilor și a ambiguităților ce întreține potența existenței. Limbajul concret, frust atunci când e sădit în substanța spectacolului este sugestie a ceea ce s-a pierdut, a ceea ce lipsește... este cod de destăinuire a unei lumi. Cuvântul are corporalitate și este cel care *aude* gândul și nu-l rostește împietrindu-i dimensiunile. Energiile cuvântului, ființă a jocului actorului, naște oglindiri ale unor abisuri ce susțin *istoria ca ironie în mers*, cum spune Cioran.

Gândirea unui spectacol este un grai aparte ce cuprinde viitorul în trecut iar prezentul se lasă răscolit de furia nobilă a întrebărilor venite din zone de tensiune tragică, mascate de multe ori de comedia dureroasă. *Artistul tinde să perturbe stabilitatea unei societăți în numele unui ideal. Societatea aspiră către stabilitate, artistul către infinit. Artistul este obsedat de adevărul absolut. Tocmai de aceea el privește numai înainte și vede anumite lucruri înaintea celorlalți* (Andrei Tarkovski).

Esențialul nu vine niciodată din afară... Ideea de destin s-a născut în Antichitate și nu în sfera culturală vest-europeană. Destin înseamnă o trăire afectivă și nu o idee, o idee liniară... Călugării egipteni sunt descriși întotdeauna așezați la o fereastră, așteptând nu se știe ce... Această stare, amestec de ispită și plictis este pericolul la care se expune reprezentația teatrală ce-și arogă identitatea orgolioasă a noutății conjuncturale, străină de o lume interioară de tristeți organice.

https://biblioteca-digitala.ro

Știm de la Ramana Maharshi, înțelept indian, că iluzia înseamnă să privești gheața fără să te gândești că este apă. Răspunsul are un interes adânc și ne vorbește despre ceea ce poate reprezenta pentru noi astăzi *deschiderea*, și nu prizonieratul afirmațiilor prealabile.

„Cunoaște-te pe tine însuți!" era scris deasupra portalului lumii antice.

Deasupra portalului lumii noi va trebui scris: „Fii tu însuți!"

Dar să ne amintim mesajul christic care a fost pur și simplu: „Fii tu însuți!"

Aceasta este taina... Asta a dorit să spună Iisus omului: „Ai o personalitate minunată. Dezvoltă-ți-o. Fii tu însuți. Să nu-ți imaginezi că perfecțiunea ta stă în acumularea sau posedarea de lucruri exterioare. Perfecțiunea viețuiește în tine. În visteria sufletului tău există lucruri infinit de prețioase – acestea nu-ți pot fi luate".

Cel care dorește într-adevăr să fie liber, chiar și în arta atât de dependentă a teatrului, nu trebuie să se conformeze niciodată. Creația sa este cea care trebuie să domine spectatorul, și nu spectatorul să o domine, numai astfel artistul poate fi înghițit de propria-i opera. Cine se hotărăște să devină regizor este ființa care decide să își riște propria viață și care e gata și acceptă să fie singurul răspunzător. Cât de adevărat umană este această certitudine a neliniștii, la care numai el poate să răspundă...

Trăim pentru a povesti (Gabriel Garcia Marquez) și poate pentru a fi actori în jocul fără de sfârșit al ființei în lume.

Știu acum mai puțin decât la începutul carierei. Am înțeles din ce în ce mai clar că simțul nuanțelor este ceea ce îl definește pe artistul adevărat de artistul impostor. Știu, sau mai bine zis știm cu toții, că timpul în care trăim devorează cu satisfacție tot ce e de preț la nivel spiritual...

Să ne mai gândim atunci la traseele desăvârșirii artistice?

Parafrazând o cugetare a lui Saint-Just, putem spune:

Nimeni nu creează nevinovat!

Consecința firească e măreția sau vinovăția actului artistic.

Nimeni nu este mai înclinat
de a confunda țara cu sine însuși
decât un partid.
Mihai Eminescu

Cațavencu nu e demagog!

Cațavencu e patriot!

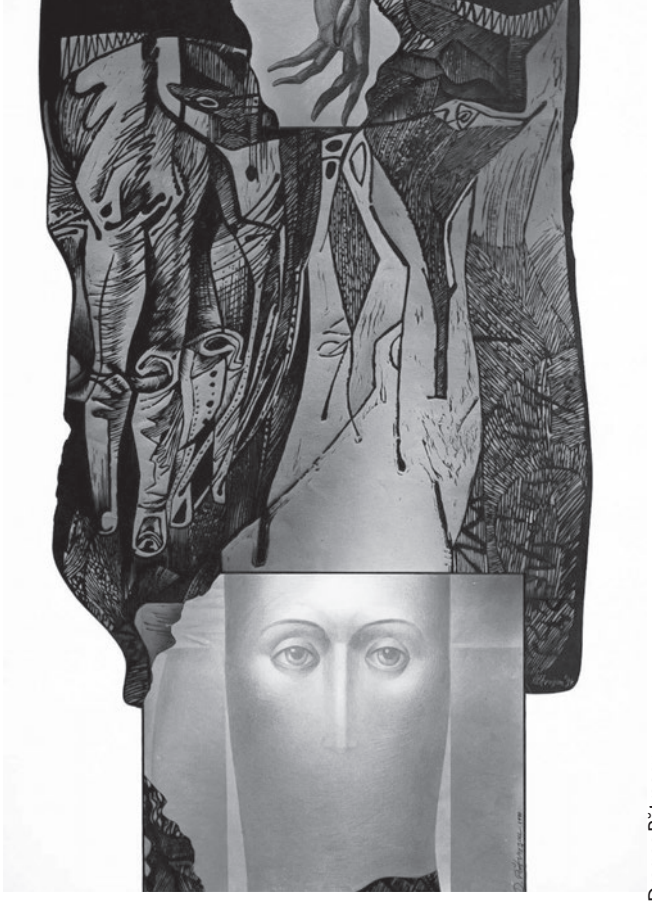
Cațavencu nu minte. El spune adevărul. Adevărul lui e electoral.

Cetățenii sunt întotdeauna cei care decid prin vot democratic soarta țării și iată-i cum sunt... *Acest Cetățean Turmentat*, spune Caragiale, *se ridică sus și ia proporțiile unui tip abstract: simbolul unui popor întreg... Uite-l! În schimbul unei închipuite îndreptățiri de sufrag, el este aici îmbrățișat, aici îmbrâncit, când curtenit, când batjocorit; rând pe rând aplaudat, huiduit, ridicat în brațe, tăvălit prin noroi, pupat, bătut, îmbătat și mistificat, arareori parcă și-ar înțelege lucid ciudata soartă, dar e pe loc buimăcit de câte ori i se-ntâmplă; mâhnit, dar tot glumeț; beat dar cu minte, vițios, dar cinstit, se supără o clipă de ceea ce pricepând tulbure, simte limpede că se face cu dânsul, apoi recăzând de bunăvoie în amăgire ca într-o ultimă scăpare posibilă, urmărește cu tenacitate suprema lui mângâiere – sâmburele mistificării, rădăcina soartei lui; caută mereu și fără preget să afle de la măcar cine, până nu se-nchide urna, el!... pentru cine votează? el!... Și-n sfârșit lumea noastră nu-i atât de rea pe cât se spune! – I se dă mângâierea; află [...] pentru cine votează și triumfător, aleargă să-și exercite suveranul! Dreptul de a stăpâni liber prin liber sufrag.*

Adevărul utilitar nu e decât realitatea mistificată într-o galerie de măști grotești.

Victorie deplină!

Bravos națiune, halal să-ți fie!



Dragoș Pătrașcu

Cuvintele sunt sensuri ale imaginației explozive ce evadează necontenit spre înșelătoare și tainice înțelesuri. Toth, zeul scrierii, este cel care ucide, și trimite în lume vinovați și învinuiți, ce aparțin unui alt spațiu decât cel mundan – spațiului estetic al creației.

Cele mai importante opere pot reduce lumea la forțele elementare: ura, frica, dorința, răzbunarea și la acțiuni esențiale cum sunt violența și resemnarea, cea din urmă manifestându-se ca abandon, tăcere sau moarte.

Omul se conturează atitudinal ca personaj al unei farse grotești-tragice, ce îi solicită ieșirea din firescul anterior printr-un așa-zis incident semnificativ.

Așezate în interiorul ființării, multe din *aspectele legate de întrebarea despre esența acesteia învăluie adevărul despre om.*

Tot ce stă sub pecetea compasiunii și a spovedaniei, stă și sub semnul autenticității, iar pătimirea, mai ales în numele celuilalt, este o purgare a răului, o exorcizare pe care ființa – actor în teatrul lumii – o trăiește ca mesager christic. Jocul nu mai este al întâmplării, ci al schimbării de entități afective, relație esențial dramatică, ce apare într-o stranie configurație în cuplurile caragialiene.

Dacă, în comedii, grupul uman și social capătă pregnanță prin adăugarea a ceva suplimentar individualului (Trahanache nu are justificare fără Tipătescu și nici nu e mai mult sau mai puțin pus în prim-plan decât acesta, iar Rică Venturiano e lipsit de rol fără furia lui Jupân Dumitrache), în nuvelistică, numită

https://biblioteca-digitala.ro

în mod obișnuit tragică, unul dintre personaje se conturează dramatic în relația cu celălalt, asimilându-l. Am putea spune că destinul operează preferențial și culpabilizarea, nimicirea, sacrificarea alesului devin o conjurație a naturii, a unui peisaj psihic anume.

Să numim această relație, *relația dublului*, în care providența nu e doar o înlănțuire aleatorie ci, dimpotrivă, are legătură directă cu socialul. Facem această mențiune spre centrarea tragicului în chiar substanța comică a universului caragialian, structură ce cufundă fapta majoră, teribilă în consecințele ei. Este aceasta o amprentă a viziunii lui Caragiale, după cum neșansa și eroarea reduc, prin moarte, la stilizare și cădere în abis orice spectacol al vieții.

Nu întâmplător, filmul lui Lucian Pintilie *De ce trag clopotele, Mitică?* închide în chiar miezul isteric - delirant al vieții, monologul *1 aprilie,* straniu și el, în spațiul unui *carnaval* al risipei de nefericire și vitalitate. Ce altă păcăleală mai păcălitoare există pentru om decât incidentul ultim, pe care îl uită mereu, pentru a-l trăi dintr-o dată și pentru totdeauna.

Sensibilitatea artistică, își însușește o astfel de emoție încât, asocierea faptului divers cu cel de excepție, devine o spaimă ce liniștește fierbințeala caruselului vieții.

Regăsim aceeași structură compozițională în cele mai importante nuvele: *Păcat* – își începe lucrarea printr-o provocare, pe care seminaristul o primește prin acul-săgeată, devine un pact cu demonul-femeie; ura și dușmănia lui Gheorghe, pe care Leiba Zibal (*O făclie de Paște*) o simte ca pe o nedreaptă fatalitate, dusă de el, jidovul, din veacuri, ca și norocul-nenoroc, duplicitar în jocul cu voința și echilibrul psihic al omului, în cazul lui Lefter Popescu (*Două loturi*), imprimă tematic răul în chiar viața interioară a ființei.

Frica și neliniștea trăite fulgerător de Anghelache, eroul enigmatic al *Inspecțiunii,* ocultează și în acest caz tensiunea fatală.

Nu e lipsită de semnificație în chiar derutanta ei elaborare în registrul ludico-satiric, povestea vieții lui Cănuță – om sucit, ce este purtat de un imprevizibil hazard spre acceptare și disperare, trăindu-și în cele din urmă singurătatea, precum Iona, cel viețuitor în pântecul balenei.

Structura armonică, melodioasă, viziunea caragialiană, orchestrează în jurul omului nucleul tematic de esență romantică pe care existențialismul îl transformă în „condiție umană asumată". Pe linia de care vorbește Kierkegaard, ce-și propune un pact demonic prin însingurare, se înscrie atenția acordată naturii umane – persoana-mască a unei apariții în istorie, a unui *Eu* în variantele sale esențiale de manifestare, printre care cele mai hotărâtoare sunt desigur cele care victimizează.

Psihologia așteptării, ce conduce pe hangiul din *O făclie de Paște* spre demență, repetată în alt registru, în mintea celuilalt hangiu – Stavrache, stihialul păcat ce se repetă și acesta, „în adâncime", în povestirea lui Cuțiteiu, și înțelesul omenesc adânc din *O reparațiune* de la Schitul-Mărului, ce în final antifrazează si-bilinic, oferă un personaj comun, emblematic, în care nuclee psihice tragice, incomplet explicitate lasă posibilitatea cititorului de a opta pentru un înțeles sau altul.

Preotul Niță, Leiba, Stavrache, Anca devin „rezoneurii" unui *supraeu social*, având rolul de a reabilita ordinea: „Stavrache ajunge aproape somnambulic să-și erijeze «sinele» *infrauman* în judecător a toate, neobligat a mai da socoteală nimănui de nimic". Eroii caragialieni, de această structură, devin o „hieroglifă extrem de original gândită, a sinelui uman", ce din rațiuni de demnitate, „desfid sinele ontic chiar cu prețul autonimicirii" (George Munteanu).

Apropierea de percepția onticului într-o asociere cu cea eminesciană, fie și în condițiile unei culturi neechivalente, este salutară și nu face decât să oculteze, în „metamorfozele epicii caragialiene", dublul esențial al creatorului ce, aidoma lui Prâslea din „poveste", proiectează viața în oglinda magică unde se vede sufletul, în dorința sa de salvare și demnitate.

Scrierea devine, în această interpretare, un supraeu ordonator al lumii: „în elină", „Ion (Eon)" e o fabuloasă ființă superioară, participând la „Logos", intermediind dinspre zei spre oameni propagarea „vocii adevărului".

Păcălitul și sacrificatul farsei carnavalești, Mitică, ordonează și el prin glasul ce plutește în cugetele somnambule ale celor vii, împătimiți de gânduri începătoșate, laitmotivul „de ce trag clopotele, Mitică?; de frânghie, mon cher!", ideea spectacolului ce include în el victima. Personajul apare drept instanță eternă, dublu al creatorului în carnavalul existenței.

Roata norocului și caruselul unei lumi pe dos reprezintă spectacolul, dar și participantul la spectacolul celorlalți.

Transportând „filmul în film" și tragicul în comic, așadar spectacolul în viață, Pintilie elaborează o elegantă mișcare de la modern spre epocă, de la lumea operei la cea a interpretării ei, de la haosul existenței la sâmburele ei de mister etern.

Teatralitatea și spațiul devenit imagine oferă dualitatea necesară acestei viziuni. Deși prin vitalitatea balcanică este expresia unui pitoresc ce nu se depărtează de infernal, subsol al vieții (urmărirea lui Crăcănel prin baia publică, în care se scandează curajul logoreic, și se înregimentează eșantioanele umane, conotații ale politicului), e redusă la dublete ce nu permit angelizări, ci doar localizări diverse ale omului în spectacol sau în afara lui.

Discretă, tema culpabilizării, a vinovăției, pe care omul o poartă prin stigmatul răului originar, este tradusă prin râvnirea la fericirea egoistă și stearpă, și apare obsesional reprezentată în operă.

Năpasta capătă tutela unei elaborări, concentrată în spațiul-matrice al suferinței închise între ziduri, ce izolează omul și exaltă patima: Dragomir lovește disperat cu barda, semn al crimei, în pereții camerei-carceră într-un paroxism al disperării, în timp ce Anca străjuiește perpetuu un mort întins pe masa judecății, spațiu al confruntării viilor cu morții. Și totuși, imaginarul simbolic permite compoziției filmice a ecranizării mele să încastreze secvența *jocului, jocului paroxistic, închis într-un spațiu aseptic fără ieșiri,* cu rol de laitmotiv, ce deschide drumul tumultuos spre nefericire. Dansul capătă asperități de dans macabru, thanatic, deoarece o împinge pe Anca spre păcatul ce va distruge viețile celor trei bărbați: cuvântul cu mlădieri de șarpe pe care Dragomir îl primește ca pe o promisiune, făptuiește sibilinic greșeala: „am bărbat, lasă-mă în pace...", iar Dragomir înțelege că Dumitru este piedica între el și Anca.

Nu mai puțin vinovat pare a fi și Dumitru, în *nepriceperea* sau *neînțelegerea* a ceea ce pare a fi un simplu joc aș descătușării. Vina lui Dragomir, făptașul ce-și ia asupra lui păcatul împlinirii răului, e sensul unei nefericiri pe care nu o poate înlătura: patima iubirii mistuitoare, pofta. Scena din cârciuma popii, îi înfățișează criminalului, ce își caută liniștea în tumult, o „imagine deformată" a suferinței pe care el însuși o trăiește: nefericita iubire a mutei ce strigă în sunete guturale, inumane, iubirea neîmpărtășită.

Proiectată drept o vinovăție în lanț – până și Ion a buzunărit un muribund „luleaua, tutunul și amnarul lui erau la mine", acțiune

https://biblioteca-digitala.ro

ridicolă și tragică în urmările ei, iar Gheorghe râvnește la adulter și prin răutate parșivă îndeamnă la cruzime întreaga obște *în numele dreptății. Năpastă după năpastă...*

În capitolul intitulat *Răutatea lui Caragiale*, Florin Manolescu, luând ca motto un citat din *Kir lanulea*: „ai dreptul să dormi 300 de ani de-aici încolo", își exprimă opinia asupra prezenței autorului în operă: „dar dacă, din mulțimea personajelor simbolice, vom căuta să alegem unul cu adevărat reprezentativ pentru Caragiale, acela nu va fi nici Falstaff, nici Zoii, cum ar fi vrut detractorii scriitorului, nici Ion, nici Cănuță, cum au crezut apărătorii lui, ci mai degrabă Kir lanulea, din marea nuvelă publicată în 1909, la maturitate. *Diavolul Împielițat* [...] reprezintă principala imagine *en abîme* și cea mai importantă secvență din autoportretul, pe care dramaturgul l-a ascuns în centrul operei sale".

Opinia criticului fixează, printr-o altă încadrare decât cea propusă de noi (o încadrare tematică), motivul prezenței autorului în text, ilustrare pe care noi am sugerat-o, prin motivul personajului în personaj, cu acel rol de *Pharmakeus* – țap ispășitor. Și celelalte ipostaze menționate de critic – Cănuță, Ion, vizează această postură, ce poate fi amplificată într-o altă dimensiune, cea a eroticului în *La hanul lui Mânjoală* sau *Calul dracului*. Nu putem exclude ceea ce oferă unitate diverselor fațete ale acestei „invaginări", scrierea-efigie *Grand Hotel Victoria română*, menționând că incidența răului, impactul omului cu maleficul este laconic, succint exprimat de eroul devenit fruct și jertfă a păcatului – Nițu, ce consideră soarta vinovată de răul din om. Desigur, Caragiale are o anumită fascinație pe care imaginația sa vie o metabolizează, în ceea ce privește „fatalitatea ce capătă o fizionomie perfidă" și „hazardul ce seamănă a voință răutăcioasă", așa cum mărturisește Paul Zarifopol. Aceeași observație o face și Garabet Ibrăileanu, care, analizând opera caragialiană, obține, prin inventariere, teme legate de rău, cruzime și umoare neagră, ca însemne ale condiției umane.

„Artiștii de seamă sunt cei care pun mare preț pe îndemânarea meșteșugărească". Stăpânirea adevărului, meșteșugul și arta desemnând astfel o îngemănarea pe care grecii au evidențiat-o pentru prima dată, Această apreciere a lui Heidegger privind opera de artă este anticipată de orice gândire creatoare ce transformă creația în pasiunea alcătuirii unei lumi. Iată

Dragoș Pătrașcu

de ce și Caragiale capătă această luciditate în formularea artei drept meșteșug, apreciind rolul său, cu modestie, drept un abil confecționer de *cusătură meșteșugărească*. Pentru creatorul ce există prin cuvânt, această cusătură poate fi tradusă prin „rostirea necesară", ce permite surprinderea esențialului din creație, omul și condiția sa constituind cea mai generoasă temă a creației caragialiene, permanent deschisă spre ființare.

Fapta și cuvântul oferă scrierii caracter dramatic, deoarece teatrul viul esențializat arată, acțiunile fiind traduse prin cuvânt-expresie, corporalitate și gest. Spiritul și instinctul operează structurări în materia umană ce capătă valențe reprezentative. Caragiale folosește arta exprimării și varietatea infinită a vorbirii, de la bâlbâială, incoerență, la caricaturizările din elipticul telegrafic, într-un spectacol al limbajului ce învăluie ființa prin dezvăluirea unei exprimări mistuite în cuvânt.

Constatând importanța rostirii pentru exprimarea Dasein-ului cotidian, Heidegger desemnează, prin cuvântul „vorbărie", nu o conotație peiorativă, ci o formă de existență cotidiană, „ființa-în-comuniune" manifestându-se prin coparticipare la rostire și prin repetarea acesteia. Vorbăria este, în cele din urmă, apreciată drept un act de disimulare, ea împiedicând sau întârziind orice interogație sau dezbatere; o lume aflată sub travestiuri, unde mecanismul destinului dereglează existențele, este o lume disperată, nu o lume logoreică.

Desigur, *trăncăneala și pălăvrăgeala, incoerența verbală,* semnifică acțiuni umane degradate, dar textul caragialian nu pare a excela în ideea unei dezordini a rațiunii prin vorbărie, ci, mai curând, în prezentarea unei strategii prin care „masca", fie ea și a cuvântului, propune permanente raporturi între ființă și aparența ei.

Simbolul măștii, ce poate rezolva această stare conflictuală, este deja propus de filosofia lui Schopenhauer, din care îl preia Nietzsche, raportându-l la concepte precum iluzie, poveste, ficțiune.

Vorbind despre arta actorului, Tudor Vianu observa aspirația acestuia de a ieși din individualitatea proprie, tendință ce exercită „o vrajă deosebită asupra oamenilor, chiar mai înainte de a deveni artă. Plăcerea de a trăi sub o mască răspunde unei nevoi de eliberare, căreia viața practică nu-i oferă niciodată satisfacția dorită [...] sugerându-ne sentimentul unei libertăți frenetice".

Structura prozei lui Caragiale este esențial dramatică; vedem personajele gândind și simțind, stilul

https://biblioteca-digitala.ro

indirect liber, ca și cel „simpatetic" oferind posibilitatea unei participări voalate a autorului-narator la spectacolul narativ: „pe când domnul Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacătă altă scrisoare! E tot de la Turnu-Măgurele - de astă dată însă e slovă străină [...] slovă străină. Ei! Lucrul dracului!" (*În vreme de război)*.

Altă dată, personajele nu sunt auzite, ci văzute: „trei nopți de pândă [...] patru, [...] cinci [...] și tot atâtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și de meditații [...] zgomotul camarazilor, neputința de a sta singur cu închipuirea lui și frigurile [...] și ferestrele tot închise [...] și perdelele veșnic lăsate" (*Păcat*). Discontinuitatea fluxului lăuntric, redată prin modalitatea „tehnică" a stilului simpatetic, prin care creatorul îi face pe eroii săi să se miște și să grăiască scenic, reprezintă acea meșteșugărită artă scriitoricească prin care adevărul vorbirii este izvorul încântării mereu reînnoite, masca cuvântului învăluind într-un adevăr ce mai mult tăinuiește decât dezvăluie, pe oamenii lui Caragiale, ce se află într-un permanent dialog. Această preocupare de a sprijini textul dialogat prin indicații asupra tonului acțiunii și a acțiunii prin dialogul revelator, reprezintă o preocupare pentru autor, până și în cea mai sumară dintre schițele lui.

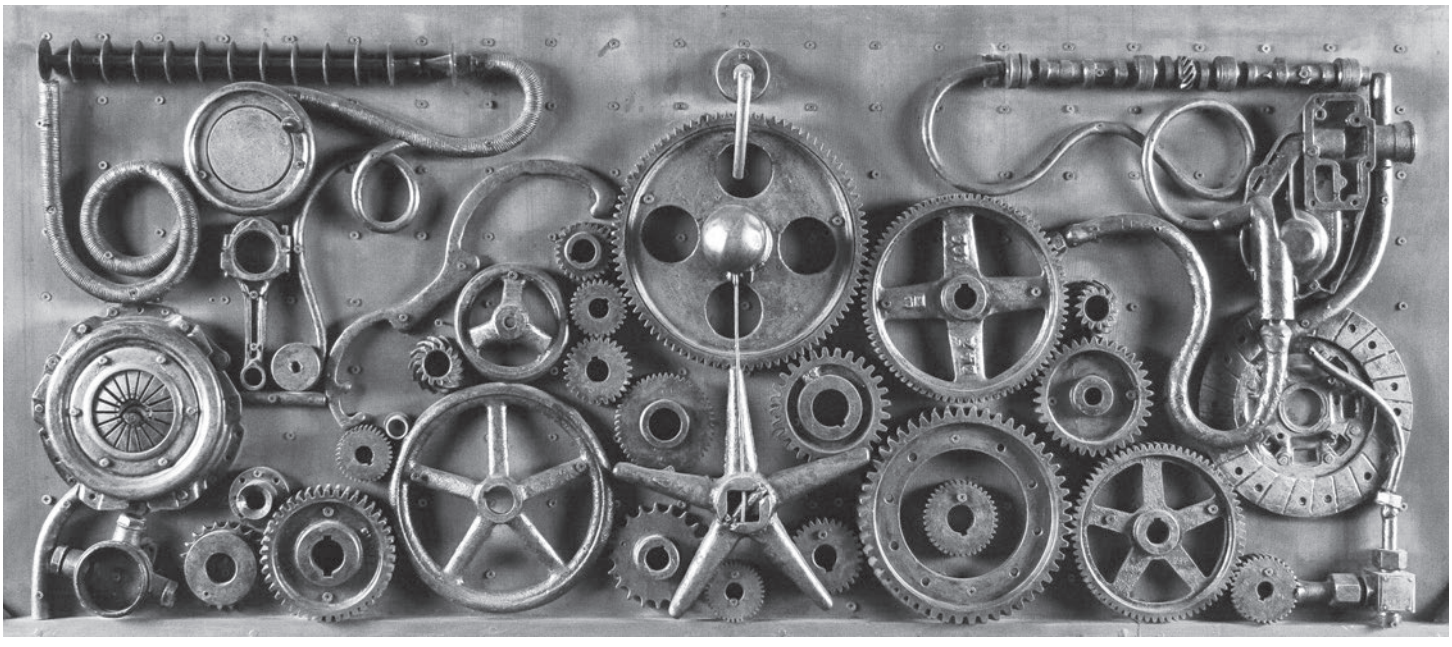
Epopeea comică a banalului și repetitivului interferează cu atragerea sensibilului românesc într-un compromis ce dezvăluie abisalul marcat de angoase și obsesii, subiectul, care s-a cuprins și pe sine în vârtejul ficțiunii, este «comediantul», purtătorul gândirii genealogice; ființarea în erou, creează nu un schimb de replici, nu o comercializare a limbajului într-o relație de schimb, ci o exprimare a ființei în zona ei tragică sau comică. Caragiale nu elucidează misterul faptei și al cuvântului, ci propune doar întrebări prin care acesta poate fi supus unor adâncimi analitice. Teme precum dispoziția atavică pentru crimă, teroarea de structură anxioasă, ce aduc ființa în pragul neantului, capătă, în operă, semnificații aparte prin prezentarea unor cazuri lipsite aparent de proeminență, dar care dezvăluie trasee subterane cu aceeași abilitate a cuvântului-imagine.

Atât *O făclie de paște*, cât și *În vreme de război*, surprind niveluri ale imaginarului subconștient, ce configurează, prin obsesia gândirii, neantul, teroarea surpării. Această trăire, denumită filosofic „angoasă", este un sentiment non-psihologic ce înlesnește demoniacul, prin care manifestările firești ale Binelui: iertare, salvare, libertate sunt în mod permanent eludate. Sub un unghi estetico-metafizic, demoniacul, ce definește nefericirea ca destin, operează prin concepte antagonice binelui. Nu întâmplător Călinescu analizează „cazul Stavrache", sub semnul eredității blestemate pe care omul nu o poate depăși, transformând-o în fatalitate.

Printr-o metamorfoză în evoluția personajului din nuvelele amintite, se produce nu un salt demonstrabil în plan psihologic, ci o proiecție încadrabilă în mitic, amintind de celebra migrare spre esență din opera lui Kafka.

Autorul realizează o permanentă reconstrucție în devenirea personajului, între spiritul activ și experiența de viață încadrându-se tensiunea faptei. Gândirea trăiește în lumea aparenței, în care vorba ține locul actului spiritual, dar acțiunea va demonta mecanismul extern adâncindu-se într-o nebuloasă, cea a inconștientului, în care se permite atingerea unei revelații a sinelui: aprinzând făclia pentru Dumnezeul creștinilor, hangiul Leiba Zibal se proiectează într-un irațional în care granița demență-revelație nu mai poate fi operantă, în timp ce cântecul popesc al lui Stavrache, din nuvela *În vreme de război*, nu instaurează decât aparent haosul nebuniei, el propunând de fapt o ordine a revenirii spre un destin deturnat. În ambele personaje, esența dramatică a structurii înger-fiară este realizată prin starea de angoasă, ce definește relația omului cu existența sa.

Motivăm această sugestie de interpretare prin ceea ce se poate numi vocația dramaticului pur, ce se sustrage oricărei tonalități discursive, excesive și explicite. Modalitate prin care Jan Kott consacră perenitatea lui *Hamlet*: „*Hamlet* este un mare scenariu în care fiecare dintre personaje are de jucat un rol mai mult sau mai puțin tragic și sângeros și, totodată, de rostit lucruri înălțătoare [...] *Hamlet* poate fi rezumat în moduri diferite [...] ca piesă istorică, ca roman polițist sau ca dramă filosofică [...] scenariul acestor trei piese diferite va fi întotdeauna unul și același. Numai



Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

că de fiecare dată vom avea a face cu o altă Ofelie, cu un alt Hamlet, cu un alt Laerte. Rolurile sunt aceleași, dar le joaca alți eroi."

Această „structură de burete", cum o numește Kott, permite întrebări fără răspuns și traiectorii ce nu epuizează sensurile. Jocul este masca, derutantă prin simplitate, întrebarea pe care o propune Caragiale ca răspuns în finalul evenimentelor din Inspecțiune, „de ce nene Anghelache, de ce?", având aceeași posibilă decodare, și anume o provocare adresată cititorului, generatoare a diferite scenarii de lectură. Tehnica este explicată în finalul nuvelei *Două loturi*, unde naratorul invită direct cititorul – spectator la decizii „de gust", după atât de teatrala formulă a improvizației sau a ambiguizării: „cum vă place". Căci tehnica nu e aici doar una de compoziție, ci și una de viziune regizorală metafizică, ea constituind o manieră de participare la alcătuirea unui rol prin suscitări latente la nivelul interpretării.

Nu patologia crimei sau tehnica vendetei interesează în *Năpasta* lui Caragiale, ci devenirea prin faptă (care la rândul ei este marca unei vitalități iraționale) devenire ce eliberează patologicul, în care crima și dragostea, răzbunarea și sacrificiul, se exprimă prin viața omului devenită destin. Alegerea nu antrenează moralitate, ci acceptarea intrării în joc, asemenea acelui „être de risque" pascalian, cumulând crima și pedeapsa.

Sesizarea vieții în straniul, absurdul ei, reprezintă acest tip de artă și o conștiință artistică autentică poate sesiza ideea unei sacralități a fenomenului artistic, căci, așa cum afirma Artaud, „arta, nu e imitația vieții, ci viața este imitația unui principiu transcendent, arta permițând comunicarea cu acesta". Reprezentația capătă în această accepție intensitate, „Supramarioneta" lui Gordon Craig fiind înțeleasă în dublul sens de personalizare și esențializare. Stilizarea posibilă a individualității poate oferi viziunea unei imanențe demonizate pătrunsă de fiorul transcendenței ocultate. Cele două atitudini, deopotrivă prezente în opera lui Caragiale, atât în varianta ei comică cât și în cea tragică, reprezintă și două modalități conjugate de exprimare a universului absurd al marilor scriitori ai condiției umane, tributari unei viziuni filosofice existențialiste.

Simțurile, înșelătoare în sine, fac posibil accesul la înțelegere, la revelație, pătimirea, iraționalul (în varianta sa modernă, absurdul) fiind forme vii prin care corporalitatea își înțelege esența. Trimiterea spre o lectură în această grilă a operei caragialiene remarcă fiorul de neliniște ce străbate labirintic... motivul „Marelui nimic", în sensul unei pervertiri a reperelor existenței, conceptul de „mecanism" ce strivește omul, transformându-l în jucărie mecanică descifrează disimulările hilare prin care condiția umană devine joc absurd. Asocierea cu capetele de afiș ale literaturii absurdului este evidentă, Eugene Ionesco fiind selectat prin motivul „dezarticulării vorbirii". Comedia vieții este abil decupată prin zonele în care esențele nu mai apar, viața fiind tautologică prin disimulare. Pentru Caragiale spațiul tragic este în tandem coroziv cu nimicnicia, iar prezența unor personaje care fac trecerea de la comic spre tragic, precum Lefter Popescu, exprimă declinul tragicului pur, ca ratare a șansei, pentru a se ajunge apoi la „lumea oamenilor suciți", în care adevărul nu înseamnă decât ridicol și anomalie (Cănuță, Anghelache). Se pătrunde în nucleele de iradiere ale măștii tragice, *Năpasta* permițând o apropiere de opera lui Friedrich Dürrenmatt, *Judecătorul și călăul*, în care se analizează omul și mecanismul orb.

Semnificativă este astăzi și asocierea cu Kafka și Camus, prin motivul exasperării, al revoltei sau al acceptării absurdului făcând trimitere spre Sisiful camusian, în timp ce atmosfera din *Grand Hotel „Victoria Română"*, dar și din *La hanul lui Mânjoală*, oferă semnalele unei lumi agonice, demonizate, ce amintește de lumea operei kafkiene. Vom păstra din acest demers analitic o parte din observațiile referitoare la luciditate sau neliniște, oscilație și ambiguitate, ce pot fi analizate în această zonă a creației caragialiene și vom deschide un alt capitol al viziunii noastre asociative, plecând chiar de la una dintre observațiile exegezei amintite: „sunt, în operele lui Caragiale, seduse de rolul iraționalului, al hazardului și al subconștientului, nelămuriri care rămân fără răspuns. Ele au un ecou mai prelung decât cele ale unei literaturi care încețoșează premeditat imaginea lumii, ale unei literaturi interesată, mai curând, să demonstreze realitatea fantomelor decât să cerceteze fantomele realității". Această observație, ce sesizează imaginea unei lumi în care forțele rivale devin energetism cosmic, face posibilă înțelegerea realității la care se referea criticul drept una fictivă, în chip de scenă propusă spre a întrupa posibilele forme de existență.

Structura spirituală a unui creator de teatru, propunând aventuri ceremonioase, printr-un ritual repetitiv, prin eliminarea psihologicului, reprezintă de fapt transformarea invizibilului în vizibil printr-un act magic sau procedeu alchimic, care stă sub pecetea misterului artei teatrale, suscită întrebări fără răspunsuri, măști ce învăluie și dezvăluie esențe, și capătă, în cele din urmă, caracter inițiatic.

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Arta teatrului revelează amplitudinea și altitudinea vieții noastre interioare, dar și a vieții în general. Ea exprimă o conștientizare a faptelor și destinelor umane, a măreției și mizeriei, viața, cu ale sale posibilități fiind adusă la lumina clară și intensă a conștiinței prin iluminarea produsă asupra noastră.

Operele devin expresive și simbolice, prin reprezentare, marii scriitori tragici și comici - Sofocle, Shakespeare, Molière, Gogol, Cehov, Dostoievski nu se distrează și nici nu se îngrozesc cu scene detașate din spectacolul vieții, ci oferă o viziune asupra acesteia, asupra măreției, slăbiciunilor sau absurdității ei..., iar această interpretare a infinitului mare prin infinitul mic nu înseamnă numai exacerbarea emoțiilor, ci și contaminarea cu un înalt semn de sens al artei deoarece imaginea existenței este diferită de existența în sine... Ea cheamă unicitatea la viață.

Dacă regenerarea morală se poate realiza prin forme ale ascezei, contemplării, misticii sau sacrificiului, prezente ca motive în creația teatrală, în planul artei, salvarea, regăsirea, înseamnă resurecție, spectacol, după cum ne indică tabla de materii din *Moșii* lui Caragiale: „Tricoloruri - panorame - [...] cerșetori - ciubere - cimpoaie - miniștri - pungași de buzunare - [...] fotografii la minut - comedii - tombole - *Moftul român* nr. 8 - [...] cruci - dumnezei - fluiere - alune prăjite - [...] poeți - prozatori - critici - [...] praf - noroi - murdărie - infecție - lume, lume, lume... criză teribilă, monșer!"

Artistul e interpretul tainelor sufletului și ale timpului său fără să vrea, ca orice profet adevărat, uneori inconștient, asemeni unui somnambul.
C. G. Jung

Dacă a exista însemnă a cunoaște experimentând viața, teatralul ce se asociază acum oricărei situații dinamice este evaluat prin forța de a decide și a crea alte perspective asupra naturii umane prin specificul său în comunicare.

Această natură umană, departe de a mai fi văzută ca „esență", e recuperată prin dimensiunea ei complementară de „existență".

Principalele revoluții estetice ale secolului trecut, au dimensionat esențial perspectiva prin explorarea zonei non-raționalității ce corespunde, științific vorbind, inconștientului. Omul este și limpede-rațional dar și irațional-misterios; visul, obsesivul, coșmarescul îi călăuzește trecerea de-o clipă prin viață...

Arta, în general, va fi dominată de o supratemă generică: condiția umană. Concepte precum libertate, demnitate, alegere, conștiință sunt subsumate unor sensuri noi acordate prezenței omului în eveniment și în lume. Astfel, „omul-contingență", concept teoretizat de Sartre, este, în principal, asociat cu ideea de întâmplare, aleatoriu, accident. Totul devine surpriză, iar ființa, individul nu mai are în față un ecran care să-l liniștească (fie ideologic, fie lingvistic, fie cultural), el este agresat, violent debusolat de propria sa înțelegere.

Teatrul contemporan se redefinește accesând, fie prin seducție tematică, fie prin manifestare concret scenică, *evenimente-existență*.

Sintagma este fluidă și se explică prin contexte complementare, de la înscenarea evenimentului-limită la cea a existenței-spectacol.

Simbolurile existențiale se țes între real și virtual, între constructul potențial perfectibil și finitul amenințător. *Spațiul teatral* acoperă astfel un interior ce se deschide inedit în viață, sfidând în mod paradoxal îngrădirile și rigiditatea pulsiunii thanatice. Mobil și creativ, spațiul existenței jocului este locul terapeutic al experiențelor ludice, al exercițiului spectacular, al inovației revoltate și sfidătoare și al purificărilor mentalităților arhaice.

Existența, ca trecere de la pasiune la compasiune, vinovăția și remușcarea, dorința, nebunia iubirii, care se apropie de moarte, dar și viața ce solicită o morală, căci cine nu dă totul nu obține totul, sunt cugetări ce înlesnesc accesul la o gândire în care pulsează întrebările în măsura în care răspunsurile nu le închid în limite meschine. Preocupat de cotitura timpului, artistul nu întâmplător este sfătuit să joace rolul celui care „avertizează". Singura vocație pentru care se simte chemat este aceea de-a spune conștiințelor că nu sunt nepătate și rațiunilor că ceva le lipsește.

Fără dorința de a sistematiza, dar în permanent contact cu faptul dat, gândirea teatrală se împătimește deopotrivă și în da și în nu, dualitate ce exprimă *complexitatea și derizionea teatrului.* E poate aici o căutare a unității printr-o sinteză a contrariilor, proiect pe care orice epocă îl actualizează prin sensibilități specifice. E suficient să amintim, pentru configurarea tipului de proiect existențial, cele două motive tematice majore, în configurații complementare: spiritualitate și senzualism, *rațiunea și pasiunea* vieții căpătând nume definitorii nu doar pentru estetică, ci pentru o întreagă paradigmă a ceea ce se definește ca model ideatic, artă a interogațiilor, configurație antinomică ce valorizează oximoronul cosmic de tipul „soarele negurii", coprezență a luminii și întunericului în condiția umană.

Opera teatrală, ca orice trăire esențială și esențializată, pune în discuție ceea ce se numește tradițional *gândire raționalistă* (ce pare a fi un fel de staționare, de evitare a oricărui entuziasm) și metamorfozează *febra* etică în sentimentul compasiunii ce unește calitatea de gânditor cu aptitudinea de a da formă imaginii scenice. Opera, acțiunea ei, devine magie cu timbru exaltant, pasional, dar care nu înlătură crezul stoic al creatorului de spectacole.

Noaptea și taina pe care o oferă vederii noastre *ochiul* în opacitatea și în răsfrângerea sa de la interioritate spre lume, e semnalul unei angajări în definirea lumii a sentimentului și a intelectului drept lumi ale înaltului și adâncului ce sălășluiesc în om. Sciziunea dintre *Eul finit* și *Eul absolut* pune în discuție problema productivului inconștient și, în același timp, gândirea despre absolut. Subiectivitatea ca voință și acțiunea voluntară ca formă de autoanaliză par să se afle în conflict, căci se propun odată cu o așa-numită geneză a egoului, ce capătă, în metafizica subiectivității, capacitatea de a descifra lumea, de a oferi un loc al reprezentării fenomenologice între eu și lume. Începând cu Schelling, Schopenhauer și atingând prin Nietzsche conglomerări paroxistice, acest raport al voinței ca reflectare a unei interferențe cu subiectivitatea aderentă metafizicului, oferă, în gândirea modernă, surprinzătoare analogii.

A explora și înțelege sensul artei teatrului este, astăzi, pentru mulți dintre noi, un lucru extrem de ciudat, obositor, chiar... A înțelege artistul sau destinul lui este și mai plicticos... *out of time*. Prejudecata cea mai primejdioasă este aceea de a ignora anumite întrebări fundamentale, sau a crede în rezolvarea lor de la sine.

Sunt în jurul nostru artiști care înțeleg foarte multe lucruri, dar niciodată nu s-au întrebat: de ce trăiesc, de ce acceptă succesul care degradează, de ce fug de sinceritate și adevăr, de ce suportă zi de zi o existență artistică mistificată? Sunt artiști care știu tot despre teatru și viață și nu s-au întrebat niciodată ce înseamnă o adevărată cuprindere a

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoș Pătrașcu

umanului. Unii se laudă cu lucruri făcute și probleme rezolvate, în timp ce simpla lor prezență nu este decât rutină.

Nimic nu mai e bine corelat în lumea scenei, nimic nu e viu și seducător în teatru.

Ce dăruim oamenilor care pierzându-și timpul ne privesc? Dacă ne întrebăm ce lipsește artiștilor contemporani ca să fie ființe cu vocație *destinală*, am putea răspunde o intuiție al noului, a vitalității sale magice.

Creația artistică, asemenea celorlalte fapte vii din lumea noastră, nu-ți cere decât să fii tu însuți, să surprinzi perfect și total viziunea ta lăuntrică, să exprimi desăvârșit experiența ta, trăirea ta. Orice încercare de voită originalitate este un act ratat. Cu cât ești mai autentic, mai tu însuți, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală care te aparține...

Ca un remediu la cunoaștere, este de părere Nietzsche, viața nu este posibilă decât grație *iluziei artei*. Necunoscută a cunoscutului, închipuire fără hotar.

Dacă artistul ar crea o imagine, știind că ea va fi nemuritoare, dar o singură trăsătură – cea mai profundă dintre toate – ar rămâne ascunsă și necunoscută oamenilor prezenți și viitori, și asta până la sfârșitul timpurilor, credeți că el va suprima această trăsătură? Teatrul nu caută adevărul, ci însemnul adevărului care vibrează în conștiințe.

Străbătând secolele și sufletele, mimându-l pe om așa cum poate el fi și așa cum este, artistul ajunge să se suprapună unui personaj misterios: CĂLĂTORUL. Ca și acesta, el epuizează ceva, străbate neîncetat ceva. Este călătorul timpului și, în cazul celor mai buni, călătorul speriat al sufletelor. Mereu preocupat să întruchipeze cât mai bine lumea, el demonstrează în cât de mare măsură aparența face existența. Deoarece arta lui constă tocmai în a pătrunde cât mai adânc în viață dincolo de ea. La capătul acestei străduanii apare limpede care-i este vocația: să înalțe inima în gând, să fie nimeni sau să fie mai mulți. În două ore, pe scenă, se simte și se exprimă răspântiile umane cu toate turbulențele ce le susțin prezența. Deci, a te pierde spre a te regăsi. În două ore spectacolul călătorește supravegheat până la capătul acelui drum fără ieșire, pe care omul din sală îl străbate într-o viață întreagă fără a-l înțelege.

Teatrul nu se exersează și nu se perfecționează decât în domeniul aparenței. „Nu oricine poate fi teatral; și, sub acest cuvânt pe nedrept disprețuit, se ascunde o întreagă estetică și o întreagă morală. Jumătate din viața sa, omul subînțelege, întoarce capul ca să nu vadă și tace." – Albert Camus.

Artistul este, din acest punct de vedere, un intrus.

Autenticitatea unei imagini scenice ține mai puțin de fidelitatea ei față de viață, cât de puterea de a crea o nouă viață care fulgeră tainele rătăcite. Imaginația creativă este cea care generează acțiunea, sentimentul, credința, meditația. Este felul în care autorul spectacolului se apropie cel mai mult de starea fecundă a împlinirii; aceasta, apoi, începe să trăiască singură prin uimire și vrajă existența miraculoasă.

Regulile nu aduc mari servicii în creația teatrală. Cel mult pot servi drept îndrumare sau puncte de reper pentru un timp, pentru o generație.

Noi nu avem nimic de *inventat*, nu avem decât de văzut, de înregistrat, de coordonat, de simțit și de restituit sub o formă specială a viului expresiv, transfigurat, ceea ce toți spectatorii trebuie să-și reamintească că au simțit sau au văzut, fără să-și fi dat seama până atunci.

Realul în fond, posibilul în fapt, ingeniozitatea în mijloace – iată ce se poate cere de la scenă cu condiția extensiei, a dilatării în sens și înțeles a misiunii sale.

Proces de selecție și esențializare, creația artistică transmite universalul prin intermediul individualului semnificativ, sugerând valori spirituale. Pornind de la ceea ce este caracteristic în realitate, artistul separă esențialul de accidental, necesarul de întâmplător, pentru a le întruchipa apoi pe cele dintâi tocmai în imagini aparent accidentale și întâmplătoare, dar în fond profund semnificative și emblematice.

După cum am mai menționat, Gordon Craig știm că definea teatrul ca „o revelație de lucruri invizibile percepute de privirea interioară".

Antonin Artaud credea că adevăratul obiect al teatrului este să traducă viața sub aspectul ei universal. „Noi nu suntem liberi. Și cerul poate încă să ne cadă deasupra capului. Și teatrul este făcut să ne învețe mai întâi aceasta."

Artistul reproduce un model interior structurat de imaginație.

Artistul trebuie să aibă capacitatea de *a locui* într-o nouă concepție despre existență, care nu este personală, dar care face totuși apel la propriile experiențe, la propriile sale disponibilități energetice.

Realul e irefutabil prin definiție: nu poți decât să-l descrii așa cum este. Imaginația își găsește hotarele în ordinea generală a lucrurilor, așa cum e percepută de autorul spectacolului. El va trebui să-și impună credibilitatea și, în lipsa unei certitudini, să provoace iluzia evidenței. Ce este adevărul în arta teatrului? Conformitatea judecății noastre cu a celorlalți oameni.

Calea de acces către adevăr ar fi... magia iluziei teatrale, organică prin ea însăși. Teatrul poate reconstitui conștiința onestității primare a umanității.

Adevărul unei senzații în viață poate fi de multe ori fals pe scenă. Imaginea scenică presupune nu

https://biblioteca-digitala.ro

numai o repetare precisă a unei figuri odată întruchipate, ci simțul activ al însăși ideii, pentru că fără aceasta putem pierde cu ușurință caracterul nemijlocit al acțiunii.

„Lumea senzațiilor personale și artistice se unifică în imaginație, care, întrupându-se în acțiune, dă naștere imaginii scenice." – Boiadjiev

Teatralitatea devine un spațiu al lumilor ce își călăuzesc explorarea, care se intuiesc și descoperă într-o suită de simboluri și semne, printr-o limbă care o cuprinde pe cea vorbită, dar o depășește și o integrează, și în care se reinterpretează tot ce este posibil, tot ce este valid și tot ceea ce a fost acceptat, se descifrează pentru a se reformula prin creativitate. Teatralitatea vie permite cunoașterii să fie un intermediar între om și expresia lui în lume.

Povestea și realitatea nu sunt complementare, însă în cazul marilor creatori ele nu se pot exclude. Artistul îmbogățit de imaginație prin vocație, în arta lui, își are rădăcinile adânc înfipte într-o spectaculozitate cu identitate unică. El vede astfel ceea ce trăiesc într-un anume fel toți ceilalți; el vede și, imaginând, dă valoare și consistență, preia mișcarea pentru a o transforma în sens, atrage amănuntul pentru a-i revela măreția.

Am putea spune că arta este iscusința de a imagina universuri vizuale ale conviețuirii oamenilor, care pot genera simțire, gândire și acțiune, pe care vederea sau experiența realității reproduse nu le pot sesiza în aceeași structură și intensitate. A crea în sensul adevărat înseamnă a descoperii și a revela *noutatea existentă*, tainică, în continuă naștere.

În fiecare epocă se demonstrează cu aceleași cuvinte un ideal diferit, divers, care corespunde convingerilor și aspirațiilor timpului.

Nu este vorba de a ști ce sunt faptele, ci ce vrem ca ele să fie.

Avem aici un element de invenție, care ține în mod indisolubil de intuiție, adică de virtuțile asociative rapide și de capacitatea surprinderii cu ușurință a esențialului. Intervine și talentul indisolubil legat de un simț al umanului, de o înaltă etică; el este de asemenea energie și voință, cunoaștere a vieții și curaj de a o radiografia prin simțurile inteligenței.

„Dar talentul nu e nimic dacă nu e întrebuințat cu știință." – Ion Sava

Mai intervine cu rol decisiv și imaginația – apărută când ca o simplă „fantezie" opusă fanteziei și bunului simț, când ca o capacitate combinatorie, fără putere creatoare, când, dimpotrivă, ca o veritabilă „regină a facultăților". S-a înțeles însă, încă din antichitate, că există o formă degradată a imaginației – imaginația care inventează formațiuni arbitrare, „fantasmagorii", „capricii" – și vibrează potență spirituală o formă nobilă a imaginației, producătoare de lumi consistente, cvasi-autonome – imaginația care sesizează și descrie valențele de virtualitate. Voltaire deosebea imaginația pasivă, înțeleasă ca pură închipuire, de o imaginație activă, creatoare.

Imaginată ca un triunghi, vocația presupune trei laturi: una tendențională (înclinațiile, inclusiv sentimentele, atitudinile), una potențială (aptitudinile) și una conștient volițională (interesele).

Individul, ca persoană, joacă diferite roluri pe scena vieții sociale. Noi suntem interpretarea rolurilor noastre.

Omul se definește prin ceea ce poate face din el viața lui.

Este foarte posibil ca talentul, ceea ce se cheamă „inspirație", să fie unul dintre harurile cele mai capricioase. Artistul care nu se încrede decât în talentul său se expune la tot felul de dificultăți profesionale. Cea mai mică contrarietate, cea mai mică schimbare de dispoziție sau o proastă formă psihică îi pot bloca inspirația și să-i facă talentul sterp. Cea mai bună garanție împotriva acestui gen de accidente este o pregătire complexă. Ea devine o „a doua natură". Tehnica spectaculară exersată în laboratorul de creație personal îl poate ajuta pe artist să-și dirijeze voința, să-și provoace gândirea și să-și stârnească fantezia, așa încât cea mai mică scânteie de inspirație îl va deschide spre iluminare.

Talentul, spunea Chateaubriand, *este o lungă răbdare*.

Rațiunea pentru care artiștii sunt făptuitori de semne este că aceștia creează și comunică prin întrebări. Există o cultură a interogației. Niciun răspuns nu poate fi bun dacă închide problema, întâlnirea conceptelor din diferite domenii, viață – artă, văzute ca unitate a contrariilor este o excelentă propunere în deschiderea de poziții, în destăinuire...

Actul teatral nu poate elimina fertilitatea gândirii teoretice. A ignora gândirea și controversele ideatice înseamnă a-i nega teatrului conștiința de sine.

Se spune că lucrul cel mai liber al personalității noastre este reflecția care chestionează continuu...

„A-ți dezvolta talentul" nu înseamnă altceva decât de a te elibera de influențele care te paralizează sau chiar te anihilează.

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Cariera unui artist se dezvoltă în public, dar arta lui numai în particular.

Ar mai fi și problema gustului artistic, deloc lipsită de importanță. Gustul presupune o reacție voluntară, bazată pe convingerea subiectivă că selecția sa este ireproșabilă; valori absolute nu există decât la nivelul supremației teoretice.

Kant observa că „gustul este încă barbar când are nevoie pentru plăcere de amestecul excitațiilor și emoțiilor, și, mai mult, când face din el măsura asentimentului său".

Calitatea principală a unui artist trebuie sa fie inteligența instinctuală, judecata organică, detașarea, capacitatea de a pătrunde orice și oriunde, crearea teatrului ca un model vital de sacralitate.

Marea regulă a tuturor regulilor e să uimești, să seduci, să năucești... Spectatorul e pretutindeni și oricum în căutarea jubilației.

Stanislavski, Antoine, Piscator, Craig, Appia, Vahtangov, Mayerhold, Brecht, Brook, Strehler, Grotowski, Barba, Bob Wilson... Iată nume de artiști-luptători, dintre care unii au părăsit bătălia în toiul ei, dându-și seama de inutilitatea efortului și retrăgându-se în turnul de fildeș, iar alții au luptat până la capătul puterilor, căzând fără să biruiască pe nimeni.

Contemporan întotdeauna cu noul ca valoare explozivă, Caragiale știa că arta teatrului este o artă autonomă, care trebuie să-și recâștige demnitatea artistică, prin explorarea resurselor specifice ale scenei și ale actorului, întorcând spatele vechii tradiții de valorizare exclusivă a textului.

Cuvântul, este sens și imagine susțin toți marii reformatori ai teatrului modern. Cuvântul este doar unul din elementele constitutive ale reprezentației teatrale, la fel de important precum ființa jocului, spațiul, decorul, eclerajul, ilustrația sonoră și sonoritatea tăcerii. Unii, precum Antonin Artaud, vor propune chiar excluderea totală a textului dramatic scris de un autor. Înaintea lui, însă, Gordon Craig enunțase, încă din 1905, în *Despre arta teatrului, Primul dialog*, ideea că „Arta Teatrului s-a născut din gest - din mișcare - din dans", și nu din cuvânt, iar teatrul viitorului nu va mai reprezenta piese, ci va crea opere specifice artei sale. „Acestea vor fi incomplete oriunde altundeva decât pe scenă, insuficiente oriunde le-ar lipsi acțiunea, culoarea, linia, gestul, armonia mișcării și a decorului". Sunt așadar spectacole create fără a porni de la un text dramatic scris anterior, bazate doar pe mișcare, scenografie - costume, decor, lumini - și voce, cuvinte rostite sau cântate. Contemporani nouă, Tadeusz Kantor și Bob Wilson au creat pe baza unor scenarii proprii asemenea reprezentații.

Dragoș Pătrașcu

Acești virtuoși maeștrii ai scenei au fost multă vreme considerați drept reformatori, iar vocile lor au rămas solitare. Cu toate acestea, în mod indirect, ideile și creațiile lor vor provoca mai târziu, începând cu anii '50, mutația esențială care intervine în practica scenică europeană și care va impune o schimbare radicală a mentalității comunității teatrale. Cei cu adevărat creatori au fost tocmai regizorii care, asemenea lui Meyerhold, tratau textul clasic sau contemporan ca pe un organism viu, nu ca pe o relicvă intangibilă, infuzându-i noi valențe, revelându-i noi sensuri și adâncimi, datorită viziunii lor novatoare.

Noul statut creator dobândit de regizorul modern este elocvent sintetizat de George Banu, în cartea sa *Teatrul sau Clipa locuită*. Banu subliniază faptul că avem de-a face cu un artist care plămădește o creație de sine stătătoare, dar care, spre deosebire de ceilalți artiști (scriitori, muzicieni, pictori, sculptori ș.a.m.d.), se confruntă și cu fatalitatea dispariției operei sale. Odată asumată, însă, efemeritatea operei teatrale aduce cu sine intensitatea și plenitudinea cerute de un spectacol testamentar. „Regizorul încetează să mai fie doar un interpret. De-acum, el a intrat deja în rândul artiștilor. El are conștiința și orgoliul artistului de a se exprima pe sine, prin intermediul unui text. Deoarece spectacolul a devenit discursul unui artist și se afirmă ca scriitură, suita mizanscenelor se constituie, în mod logic, în operă, operă diversă, plurală, firește, care se organizează de fiecare dată în jurul unui centru, care este artistul viu. Și, totuși, el e conștient că ceea ce construiește nu îi va supraviețui, că acel lucru va pieri, și-atunci, fie că e în amurgul sau la zenitul vieții sale, el se arată preocupat de felul în care ar putea, de fiecare dată, să-și împlinească în modul cel mai desăvârșit opera, să își exprime lumea într-un spectacol totalizator. Spectacol-sumă, care se constituie în timp, spectacol care s-a maturizat vreme îndelungată, spectacol al plenitudinii."

Proiectarea NOULUI ca vector – formă revoluționară a rezistenței –, violentare programată să orbească accesibilitatea *tradițională* se încifrează și dezvoltă ca sens și vibrație ideatică în structuri fluide active sau cu potențe dubioase.

Fără noutate și fără prospețimea noutății, teatrul respiră greu și este într-o stare agonică.

Cu siguranță în nicio disciplină mai mult decât în teatru experiența

https://biblioteca-digitala.ro

nu servește la nimic. Nu poți spune: *Din lunga experiență am învățat*... Ci mai degrabă: *Niciodată nu e la fel!*

Noutatea explozivă, surprinzătoare prin incandescența virginității ei, explică și definește tensiunea artă-viață, are prestanță conflictuală în pătrunderea și cunoașterea esențelor și potența sa este revoltă radicală de rang nobiliar, testamentară, împotriva stabilității conservatoare. Noutatea explozivă este viziune ce reformează substanța.

Îmi vine în minte o strofă din Baudelaire: „Toarnă-ne otrava ta ca să ne întărească/ vrem într-atât focul acesta ce arde creierul,/ să ne aruncăm în fundul prăpastiei, infern sau cer, ce importă/ în hăul necunoscutului pentru a găsi ceva nou" – ar putea fi aceasta deviza nesățiosului apetit pentru noutate. În această prețuire a noului în sine se manifestă nu rareori, cu acuitate relația cu moda.

Dar știm că acum mai mult decât altădată conviețuiește găzduită în contemporaneitate și noutatea derizorie, satisfăcută de propria sa existență standardizată în vanitate și suficiență impertinentă. Dacă regizorii acestei exprimări trândăvesc în orgoliu și beatitudini narcotice, critica teatrală ar trebui să elibereze reflexele nocive ale imposturii ce se oficializează hegemonic prin „succesuri", distracție și prost gust cronic. Critica teatrală ar trebui să susțină creatorii, anvergura și atitudinea noului exploziv validat de conceptul vizionar și prospețimea lui valorică. Acum, despre statornicia noutății ruginite afundate în plagiat, mai mult sau mai puțin inocent. Noutatea aceasta uzată a mecanismelor intelectualist-calofile de serie, clocite în parvenire și adăpostite de vidul criteriilor de performanță reale, subtile, adevărate este prezentă cu autoritate în teatrul contemporan.

Noutatea ruginită de agonie vocațională infertilă, prizonieră a sterilității, maculând ineditul vital al teatrului în clișee „virtuale" morbide, obsesiv maladive sau, pur și simplu, sărăcite de valențele nobleței și adevărului închipuirii.

Noutate de serie care se inventează ilustrând prin citare insistentă actualitatea, anulează sensurile operei dramatice cu o bucurie tâmpă care trădează esența creativității regizorale. Ce amintire a teatrului de acum va trăi hrănită de noutatea goanei de astăzi către un ieri obosit, rugină ce acoperă coroziv strălucirea artei teatrului atât de diversă, de cuprinzătoare, de personală prin darul și harul artistului!? Noutatea ruginită este doar o sumă de răspunsuri acceptate de corul mediocrităților care nu au acces la tainele artei teatrului.

Parafrazându-l pe Camus, spun că împărăția mea e această lume a scenei explozive... Și pentru asta trebuie să mărturisesc starea de degradare, fie ea și online, a lumii noastre de astăzi, unde succesul e de larg consum și se reflectă într-o oglindă de celofan.

Dragoș Pătrașcu

https://biblioteca-digitala.ro

Devușkin

Gellu Dorian

Gellu Dorian

Autorul *(voce sau apariție în scenă, pe fundalul decorului)*: Între personajele „mici" ale lui F. M. Dostoievski, Makar Alekseevici Devușkin, din *Oameni sărmani*, ocupă un loc aparte, așa cum Pavel Pavlovici Trusoțki, alias Pâlici, din *Eternul soț*, pare a fi prototipul multor personaje din romanele mari ale autorului rus. Tipul acesta de personaj, cum este Devușkin, construit din ascunzișurile vizibile ale sufletului slav de mijloc de secol XIX, este foarte bine conturat în identitatea sa, chiar dacă el este mai mult schițat din corespondența sa cu ruda sentimentală, să-i zic așa, Varvara Alekseevna Dobroselova, căreia îi face daruri peste daruri dintr-o îndatorire *ad-hoc* asumată, în timp ce aceasta, până la urmă, chiar dacă, pasămite, se supără pe el de fiecare dată, îi cere ajutor și sfaturi în mod insistent, măritându-se din interes cu Bîkov, un om mai în vârstă decât ea, dar înstărit, prieten al Annei Fiodorovna, pretendenta la titlul de tutore al Varvarei. Chiar și numele, Devușkin, care are în rădăcină cuvântul *devoșka*, ce, în intenția creativă a lui Dostoievski, s-ar defini ca Fătălău, în sensul de pasionat până la extremă de femininul uman, arată modalitatea prin care Dostoievski construia astfel de personaje, așa precum un pictor scoate din eboșe banale portrete de mare expresivitate. Așa este și Devușkin al meu, cel din scurtul eseu dramatic de mai jos, compoziție expresivă doar din tușele luate din scrisorile sale și din pasiunea sa nemăsurată pentru o presupusă rudă, căreia îi face daruri nenumărate, îi scrie cuvinte de dragoste paternă, omenească în fond, chiar și atunci când presupusa nepoată îl probozește, îi cere să nu-i mai facă daruri. Însă Devușkin știe că în vorbele fetei rămasă orfană, sub îngrijirea unei mătuși cu suflet negru, posesivă, este la fel de multă dragoste, iubire chiar, venită dintr-o suferință din care vrea să iasă prin alungarea singurătății, izolării în care o obliga ruda sub tutela căreia se afla și al cărei interes vădit era ca Varvara să se mărite cu Bîkov, de unde urma să tragă și ea ceva foloase. Eforturile lui Devușkin sunt măsura maximă a unei iubiri necondiționate, anormală uneori, în care doar niște oameni sărmani mai pot avea speranțe, pierzând totul pentru o iubire fără scopuri, ci doar pentru a-și umple sufletul cu fericire, cu o iluzorie fericire.

Cele mai multe dialoguri închipuite, ori construite din fragmente luate din unele scrisori se petrec într-o cameră slab luminată, în care pot fi distinse câteva obiecte, cum ar fi: un pat cu tăblii, undeva într-un colț; din perete cad niște perdele dintr-un material vag transparent, creând impresia unui baldachin; o masă, pe care arde un opaiț; un dulap în două uși de culoare verde, pe fiecare ușă fiind pictate în ulei câte un buchet de flori de toate culorile; pe peretele opus patului se poate vedea un cuier în care atârnă câteva haine; în spate, pe o masă de bucătărie, se vede un samovar; tot în acel loc, pe perete, un stativ în care stau câteva căni, mici și mari, pe masă un vas cu apă, câteva pahare. Camera poate fi aglomerată și cu alte obiecte, scaune, taburete etc.

https://biblioteca-digitala.ro

1.

Devușkin *(intră în camera din sala de spectacol. Poartă în mână o legătură în care ascunde câteva daruri pentru Varvara. Urcă anevoie. Este îmbrăcat ponosit, cu o manta uzată, încinsă cu o curea lată de piele. Pe cap are o căciulă de blană, rusească, udă de ploaia de afară. Când ajunge pe scenă, face gestul care ar sugera închiderea unei uși; cu calm, să nu facă zgomot. Într-un colț al camerei apare prințul V.F. Odoevschi, a cărui voce se aude ca un ecou în toată sala, spune:* „Of, ce mi-e și cu povestitorii noștri! În loc să scrie și ei ceva util, plăcut, încântător, scormonesc după toate dedesubturile!...Uite, le-aș interzice să mai scrie! Păi, treabă-i asta?... Cazi fără să vrei pe gânduri, și acolo sunt numai baliverne, dar îți intră în cap; le-aș interzice să mai scrie; pur și simplu le-aș interzice să mai scrie.")

În colțul celălalt al camerei apare F. M. Dostoievski, a cărui voce o înlocuiește pe cea a prințului, care dispare din colțul camerei în care apăruse cu puțin timp în urmă, și spune: „Nici eu nu aș fi scris, dacă nu ar fi fost nevoie, fie să redau înfățișarea unui suflet schimonosit, ca al lui Velcianinov, ce pare a fi unul curat și luminos, ori ca al lui Pavel Pavlovici Trusoțki, în care se ascund cei mai mărunți și umili dintre soți. Dar poate că sărmanul Odoievski, ca urmaș al Riuricilor, a fost chinuit de micile lui personaje, fără să le redea sufletul, ci doar chipurile prinse în lumina unui răsărit palid de soare. Devușkin al meu, un fătălău smerit, sfielnic și darnic, are un suflet imens, pe care și-l pune pe tavă unei singure ființe, Varvara Alekseevna Dobroselova, făcând astfel să apară pe lume doi oameni sărmani de o curățenie sufletească fără egal. Se zbat în gândurile mele și acum, nu se iubesc omenește, ci doar spiritual, că nu despre iubire este vorba aici, ci despre cum poți trăi la nesfârșit în minte cu chipul celui drag, fără să-l vezi sau să vrei să-l vezi, ci doar să ți-l imaginezi. Devușkin este umil, mic funcționar, care ar vrea să-i vadă fericiți pe micul Pokrovski și pe Varvara Alekseevna, care își va pierde iubitul într-o taină ce se va lămuri doar în grija rudei îndepărtate, care-i scrie scrisori și-i face daruri, că așa a înțeles el că trebuie să fie ajutată o ființă rămasă singură pe lume. Dar ce să înțeleagă prințul Odoievski din toate astea? Mai bine plec să văd ce se mai petrece în Piața cu Fân și apoi om mai vedea noi..."

Acestea fiind spuse, dispare și F. M. Dostoievski, lăsându-și în scenă personajul, pe Devușkin, care se învârtea ca ametit și extrem de prudent prin cameră. Liniștea din scenă e de fapt zbuciumul sufletului lui Devușkin, care credea că a intrat prin efracție în camera Varvarei Alekseevna și nu știe ce să facă. Spune în șoaptă:
– Ce să fac, sufletele, ce să fac?...*(Privește în jur, mirat, uimit, speriat; nu lasă legătura din mână jos. Rămâne în mijlocul camerei, ca speriat, de parcă ar fi auzit un zgomot sau chiar vocea Varvarei):*
– Ești acasă, nepreţuita mea Varvara Alekseevna?...*(după un timp)*...Păi unde să fii?...Decât acasă, nu-i așa... Am venit să-ți spun că „ieri am fost extrem de fericit, extraordinar de fericit"... Hai, arată-te, măcar asta să auzi...Hai, „încăpățânat-o"...Am crezut că ieri „mi-ați dat ascultare"...Dar de unde, dacă ar fi așa, v-ați arăta chipul cel drăgălaș de drăcușor și înger. Am trecut ieri prin fața casei dumneavoastră..., da, ieri, am trecut prin fața casei dumneavoastră și am văzut „un colțișor al perdelei de la fereastra dumneavoastră că este îndoit și fixat cu un ghiveci cu balsamină"...Ați ținut cont de cele spuse de mine. Măcar atât să faceți și dumneavoastră pentru sărmana dumneavoastră rudă, care vrea să vă știe fericită. Știu că de la pierderea studentului Pokrovski, după ce v-ați pierdut și ce aveați mai scump, Măicuța, ați suferit, chiar așa, atunci, după ce i-ați făcut cadou cele douăsprezece volume din Pușkin, era ziua lui, sărmanul, s-a prăpădit de friguri, da, nu mai aveți pe nimeni pe lume, chiar dacă Anna Fiodorovna spune că ea e singura rudă pe care o mai aveți, nu e așa, eu sunt cel care vrea să vă aibă în grijă, chiar dacă sângele nostru nu este din aceleași vene...Da, și acum am răspuns invitației dumneavoastră și a distinsei dumneavoastră Anna Fiodorovna, rudă sechestratoare, și iată-mă aici, în cuibușorul dumneavoastră, să vă ofer darurile mele...*(Se uită în jur, caută doar cu privirea, fără să se miște din loc. Nu se aude nici un zgomot. Privirea i se îndreaptă spre baldachin, dar nu îndrăznește mai mult. Rămâne pe loc, fără să lase legătura destul de voluminoasă din mână)*...
– „Vă raportez, măicuța mea, Varvara Alekseevna, că am dormit în noaptea asta foarte bine, în pofida așteptărilor, lucru de care sunt foarte mulțumit"... În ultima vreme nu am prea dormit... Poate să fie din cauza celor petrecute la slujbă...Nu cine știe ce lucruri...Eu sunt doar copist și asta nu-mi ridică prea mari probleme...Dar am trecut cu bine de mustrările șefului, generalul Kolev, a cărui bănuială ducea până acolo că aș fi luat mai mult cu cinci copeici pe o transcriere a doamnei Anna Fiodorovna, pe motiv că ar fi avut șapte cuvinte și trei semne de punctuație în plus...Ce ar fi fost rău în asta? Că una e să scrii șaptezeci și trei de cuvinte și alta e să scrii optzeci și încă trei semne în plus...la timp! Eu nu fac rabat la calitate. Doar îmi cunoști scrisul, că-ți scriu mereu cu mare grijă, că știu cât de mult citești...Încât orice literă, dacă ar

https://biblioteca-digitala.ro

fi cineva să-mi analizeze copiile făcute până acum, seamănă perfect între ele; nimic, nici un cârlig în plus; totul este așa cum trebuie să fie...Și visez, visez mult, scumpa mea Varvara. Varenka mea dragă, v-am scris și câteva versuri – „De ce nu sunt o pasăre, o pasăre de pradă!" Și așa mai departe...Și așa mai departe... *(alintându-se în voce)*... În visele mele mai sunt „tot felul de alte gânduri, dar să le lăsăm în plata Domnului!"...Sunt din ce în ce mai curios. Știu că, de regulă, stați mult în casă, dar azi dis-de-dimineață v-am văzut pe dumneavoastră „ca o pasăre de primăvară, ați zbughit-o din cameră și ați pornit prin curte așa de veselă!" Atât de bine mă simțeam și eu când vă priveam cum vă desfășurați aripile, dar nu vă dezlipeați de pământ... *(Caută cu privirea prin cameră, privește tavanul, se duce la fereastră, revine, nu lasă legătura din mână)*...

– Unde sunteți; Varenka mea dragă? ...Doar nu v-ați luat zborul...Am venit să vă spun că în noua mea locuință, acolo o cămăruță, stau singur...Tereza, despre care v-am spus, este o femeie așa „bună și credincioasă", că în altă ființă nu mai am încredere în privința scrisorilor pe care vi le trimit, așa ca pe o gură de aer... Ea este bună, față de proprietăreasa noastră, care este nemiloasă. „O pune la treabă de parcă este o capră!"...Am ajuns rău, într-un iad. Știți că înainte am trăit „singur cuc, știți și dumneavoastră: liniștit, calm; uneori se întâmpla că auzeai cum zbura musca"...*(Se oprește ca și cum ar asculta zborul unei muște)*... La tine, aici, nici musca nu se aude. De când a murit iubitul de Pokrovski, nu vă mai duceți să-i căutați prin cărți...Vai, ce nostimă întâmplare, când v-a căzut raftul cu cărți peste dumneavoastră, sărmana de Varenka mea dragă, drăcușor cu îngeri pe umeri ce ești...Unde ești acum, de nu te arăți?...Am venit să te văd, că am și uitat cum mai arăți... Trebuie să fii frumoasă, așa trebuie să fii, tare frumoasă... La tine e liniște... La mine „mi-am pus un pat, o masă, o comodă, două scăunele, am agățat și o icoană."... Poate că o dată o să vii să vezi cum stau... „Sunt și apartamente mai bune, poate că sunt cu mult mai bune, dar confortul e cel mai important; am făcut asta numai pentru confort, să nu vă gândiți că e pentru altceva"...Gândul vă poate duce la orice...Sunt bărbat și am nevoile mele. Dar nu trec peste gândul de a mă ști ruda curată la trup și la suflet, scumpa mea Varvara, Varenka mea dragă...Și să știi dumneata, că nu duc lipsă de bani, mi s-a mărit leafa, cu toate ponoasele trase din cauza idiotului de Mâșkin, un coleg care se descurcă bine cu intrigile... „Aici, la noi, cea din urmă cameră, cu scaun, costă treizeci și cinci de ruble de hârtie. Nu-mi permit! Dar apartamentul meu mă costă șapte ruble de hârtie, iar masa cinci ruble de argint; uite, douăzeci și patru de ruble cincizeci, iar mai înainte am plătit fix treizeci de ruble, însă a trebuit să renunț la multe; ceai nu beam mereu, dar acum am bani și de ceai, și de zahăr."... Varenka mea dragă, toate astea sunt pentru sufleţelul tău. Unde te-ai ascuns?...Am venit să te văd...Trebuie să fii tare frumoasă...Scrisorile tale îmi fac bine, unele, chiar dacă mă probozești și-mi spui să nu-ți mai cumpăr nimic... Cum să nu-ți cumpăr, Varenka mea, îngerașul meu, când știu câtă nevoie ai de tot ce-ți cumpăr...Hai, vino să vă „sărut degeţelele, măicuță, și rămân servitorul dumneavoastră cel mai plecat..."

Liniștea domină în cameră. După perdelele baldachinului se simte vag o umbră mișcându-se. Ochii lui Devușkin se măresc și parcă se luminează dintr-odată și camera. Pe o ușă laterală, din spatele patului, apare Anna Fiodorovna. Devușkin se face mic și nu poate da nici înapoi, nici înainte.

Anna Fiodorovna: – Makar Alekseevici Devușkin!... Aha!...Dumneata...Ce cauți în camera Varenkăi?

Devușkin: – Pe ea o caut..., pe verișoara mea, pe pupila mea, pe Varenka o caut.

Anna Fiodorovna: – Și dacă nu ai găsit-o, poți pleca... Nu-i așa?...Nu poți intra în camera unei fete despre care nu poți dovedi că-i ești unchi, cum pretinzi...Ce altceva mai cauți?...Nu trebuia să fii la serviciu?

Devușkin: – Îndatoririle mele de serviciu, precum și orele între care mi le îndeplinesc, nu vă privesc câtuși de puțin, dragă doamnă și rudă îndepărtată de sânge, Anna Fiodorovna...Sunt în timpul meu liber și am venit aici la invitația chiriașei dumneavoastră, scumpa mea nepoată Varvara Alekseevna.

Anna Fiodorovna *(îngânându-l)*: – Scumpa mea nepoată Varvara Alekseevna...Ce să zic... Rudă de sânge...Nepoată, verișoară...Ce ți-o mai fi...Zi...

Devușkin: – De la moartea Măicuței și Tăicuțului, numai pe mine mă mai are, scumpa mea Varenka...

Anna Fiodorovna: – Dacă mai poposești mult aici, în acest domiciliu, în care ai venit nepoftit, voi chema gărzile să te ridice...

Devușkin *(împăciuitor, deloc speriat)*: – Liniștește-te, Anna Fiodorovna...Varvara Alekseevna, pot face dovadă cu înscrisul ei, m-a invitat să vă vedem, da să vă vedem, eu, eu, pe dumneavoastră și pe ea, scumpa de ea, Varenka...Am a-i face cadouri de care are nevoie...

Anna Fiodorovna: – Și de unde știi dumneata ce nevoi are ea, Varvara Alekseevna, acum femeie în toată regula...

Devușkin: – Deh, dumneavoastră duduie Fiodorovna, vă puteți gândi la orice...Eu nu-mi permit.

Anna Fiodorovna *(se apropie de Devușkin, în așa fel ca sânii ei mari să-i atingă mantaua*

https://biblioteca-digitala.ro

ponosită): – Obraznicule...Crezi că ai fi în stare?...

Devușkin: – La ce vă bate gândul, ptiu drace...(*se retrage un pas*)...

Anna Fiodorovna: – Ușa e acolo, Makar Devușkin... lar dacă nu, camera mea e jos, pe stânga cum intri. Așteaptă-mă acolo și o să-ți spun ce fel de rudă ești dumneata cu Varvara Alekseevna.

Devușkin (*se așază în genunchi și se roagă în gând, în timp ce Anna Fiodorovna dispare și de după perdelele baldachinului se aude o voce:* „– Acum spune, Makar Devușkin, spune!"... *Devușkin ridică privirea spre tavan și își ațintește auzul spre locul de unde a venit vocea*):

– Un singur lucru vă rog: răspundeți-mi, îngerașul meu, cât se poate de amănunțit. Vă mai trimit, Varenka, un funt de bomboane; așa, ca să le mâncați sănătoasă și, pentru Dumnezeu, să nu vă faceți griji despre mine și să nu fiți supărată.

Devușkin se ridică, mai trage o privire în toată camera, lasă legătura lângă pat:

– Aveți aici ce vă trebuie: trei ghivece, satin, două eșarfe și un șal, botfori de catifea, mătase din China, parfum de la Paris, și încă ceva ce o să vă facă mare plăcere, îngerașul meu drag. Să-mi scrieți dacă v-au plăcut cele cumpărate din tot sufletul de mine pentru sufletelul dumneavoastră de îngeraș.

(Se ridică și coboară în scenă; cade cortina)

2.

Scena goală, fără decor. În centrul ei pe un scaun stă Devușkin. Desface o scrisoare cu nerăbdare. Citește cu glas tare:

– „Mult stimate domnule Makar Alekseevici!

Știi oare că va trebui, în cele din urmă, să mă supăr pe dumneavoastră? Vă jur, bunul meu Makar Alekseevici, că îmi este foarte greu să accept cadouri. Știu cu ce preț sunt făcute aceste daruri, cu câte privațiuni și refuzuri de la lucrurile necesare pentru dumneavoastră le faceți. De câte ori v-am spus că nu am nevoie de nimic; că nu am puterea de a vă răspunde la aceste binefaceri pe care le-ați revărsat asupra mea până acum. Și de ce ghivecele astea? Ei, balsaminele mai sunt cum mai sunt, dar de ce mușcata? E suficient să scapi din neatenție un cuvințel, că imediat vă apucați să cumpărați; dar, spuneți, nu-i așa că-i scumpă? Și ce flori minunate are? Sunt ca niște cruciulițe purpurii. De unde ați făcut rost de o mușcată așa de frumoasă? Am pus-o la mijlocul ferestrei, în locul cel mai vizibil; o să pun pe podea o băncuță, iar pe băncuță o să mai pun flori; uite, numai să mă mai îmbogățesc și eu puțin! Fedora nu mai poate de bucurie; acum la noi în cameră parcă este un rai, e curat, e lumină! Ei, dar de ce bomboanele? Și, e adevărat, am ghicit imediat după scrisoare că ceva nu este în ordine: și raiul, și primăvara, și miresmele care plutesc în aer, și păsărelele ciripesc. Ce-i asta, îmi spun, oare acum nu sunt și niște versulețe? Că, e adevărat, numai versulețele mai lipseau din scrisoarea dumneavoastră, Makar Alekseevici! Și simțirile sunt delicate, și visele în roz, de toate se află aici! La perdea nici nu m-am gândit; probabil s-a agățat cumva singură, când am mutat ghivecele; na!

Ah, Makar Alekseevici! Orice-ați spune, oricum v-ați face socoteala veniturilor pentru a mă minți, pentru a arăta că le cheltuiți numai pentru dumneavoastră, să știți că de mine nu puteți ascunde și tăinui nimic. E clar că pentru mine vă privați de lucruri necesare. Ce v-a trecut prin minte, de exemplu, să închiriați un asemenea apartament? Acolo nu aveți liniște, sunteți tulburat, deranjat; este strâmt acolo, nu e deloc confort. Vă place singurătatea, ceea ce aici nu aveți! Dumneavoastră ați fi putut trăi mult mai bine, judecând după salariul dumneavoastră. Oare toată viața așa ați dus-o, în singurătate, în privațiuni, fără bucurii, fără un cuvânt prietenos, închiriind câte o cămăruță printre străini? Ah, bunule prieten, ce rău îmi pare de dumneavoastră! Aveți milă măcar de sănătatea dumneavoastră, Makar Alekseevici! Spuneți că vă slăbește vederea, păi nu mai scrieți la lumina lumânării; ce rost are să mai scrieți? Râvna dumneavoastră pentru serviciu este probabil cunoscută superiorilor dumneavoastră.

Vă implor încă o dată să nu mai cheltuiți cu mine așa de mulți bani. Știu că mă iubiți, dar nici dumneavoastră nu sunteți bogat...Și eu m-am trezit veselă azi. Mă simțeam așa de bine! Fedora de mult lucra, și a făcut rost de muncă și pentru mine. M-am bucurat așa de tare; m-am dus să cumpăr numai niște mătase și m-am și apucat de lucru. Toată dimineața mi-a fost sufletul așa de ușor, așa de veselă am fost! Dar acum din nou am numai gânduri negre, sunt tristă; inima toată mă doare.

Doamne, ce va fi cu mine, care va fi soarta mea? Mi-e greu că nu știu aproape nimic, că nu am un viitor, că nici măcar nu pot prevedea ce se va întâmpla cu mine. Mi-e și groază să mă uit în urmă. Acolo e numai durere, că mi se sfâșie inima în două numai când îmi amintesc. Toată viața o să mă plâng din pricina oamenilor care m-au distrus!

Se lasă seara. E timpul să mă apuc de lucru. Voiam să vă scriu despre multe, dar nu am când, trebuie să termin la timp lucrarea. Trebuie să mă grăbesc. Dar de ce nu treceți niciodată pe la noi? De ce, Makar Alekseevici? Doar acum sun-

https://biblioteca-digitala.ro

teți aproape, și uneori se vede că aveți timp liber. Veniți, vă rog! Am văzut-o pe Tereza dumneavoastră. Se pare că e așa de bolnavă; mi-a părut rău de ea; i-am dat douăzeci de copeici. Da! Era cât pe ce să uit: neapărat scrieți tot, cât se poate mai în amănunt, despre viața dumneavoastră. Ce fel de oameni sunt în jurul dumneavoastră și dacă trăiți în armonie cu ei. Vreau foarte mult să știu toate astea. Aveți grijă, neapărat să-mi scrieți! Astăzi o să îndoi intenționat colțul. Să vă culcați mai devreme; ieri am văzut până la miezul nopții lumină la dumneavoastră. Ei, rămâneți cu bine. Astăzi e și dureros, și plictiseală, și tristețe! Ce să facem, dacă așa a fost ziua! Rămâneți cu bine.

A dumneavoastră,
Varvara Dobroselova"

Devușkin întoarce scrisoarea de pe o parte pe alta de câteva ori, apoi o sărută pe toate cele patru colțuri ale foii pe care era scrisă. În acel moment, în spatele lui cade pe un pantalon de fundal un decor ce înfățișa un colț de rai, în care a apărut mai întâi, în pași de balet, Varvara, dintr-o parte într-alta a decorului. Apoi a apărut, în același dans, Sașa, verișoara Varvarei, nepoata Annei Fiodorovna. Dansul lor, cu mișcări de zbor, plutind, ca în „Lacul lebedelor", acoperă scena. În față, pe scaun, ca într-un vis ce seamănă leit cu ceea ce se petrece pe scenă, stă Devușkin în extaz. Scena durează un timp cât să poată Devușkin să-și revină din visare și să se trezească în scena goală, ca la începutul lecturării scrisorii.

Didascalie:
Se poate interpreta și astfel: după ce Devușkin citește primele rânduri, cele cu reproșul făcut de Varvara, acesta se întristează la față vizibil, parcă nu ar vrea să înțeleagă cele ce-i reproșează Varvara. Spune:
– Nu, nu, scumpa mea Varvara, Varenkușka mea, nu, nu mă probozi, că toate câte le fac pentru tine le fac din toată inima mea pentru inimioara ta de îngeraș...Nu, nu mă certa. Și mai ales nu te supăra...
Se apleacă iarăși spre scrisoare. Citește. Se luminează:
– Păi vezi îngerașul meu...Balsaminele, ah, balsaminele, cât îmi plac și mie...Cât îmi plac...
Mai citește:
– Dar și mușcatele, vezi, îngerașul meu, îți plac și ele...Sunt adorabile. Știam că o să-ți placă și ele...
Mai citește, luminându-se la față:
– Ah, îngerașul meu, scumpa mea, cum nu știi tu să minți, cum să îndoi colțul la perdea așa din pură întâmplare, să rămână așa – na! – cum spui, să privești prin el, la cine?, la cine să privești, îngeraș?...Cât te iubesc și așa cu buzele pline de astfel de minciunele...
Continuă lectura, afectuos, spune:
– Săraca de tine...Să-ți faci tu astfel de gânduri despre sănătatea mea... Doamne, cât de bună poți fi!...Sângele tău e la fel de viu și bun ca sângele meu... Sunt sănătos tun...Deh, mai răcesc când aștept trăsura, deh, că merg numai cu același vizitiu, un om care mă așteaptă oricât de mult...Și rămânem la aceeași înțelegere; nu-mi ia o copeică în plus... Nu mai tușesc...Nu, că iau ceaiuri pe care mi le face Tereza...Să știi, că numai ceaiul mi-l face, în rest, eu am grijă de mine, de trupul și sufletul meu, să fie curate doar pentru tine, Varenkușka mea dragă...
Citește în continuare cu o și mai mare bucurie pe chip, chip care se întunecă iarăși la cel ce citește:
– Cum, ce o să se întâmple cu tine, Varvara Alekseevna, cum?!...Atâta timp cât sunt viu, sunt lângă tine, nu-ți va lipsi nimic... Nu-ți fă griji pentru ziua de mâine. Toată fericirea ta e-n mâinile mele, scumpa mea Varenka...
Citește. Se oprește, se uită mai sus, și caută ceva anume în rândurile scrisorii:
– Cum să nu-ți spun toate astea...Că m-am mutat în alt apartament, să fiu mai aproape de tine...Chiar dacă mă costă mai mult...Mi s-a mărit leafa, am ce-mi trebuie; ai ce-ți trebuie...Să nu te îngrijești, tu, cu căpșorul tău de îngeraș, de toate grijile mele. Lasă-le în seama mea, că mă descurc eu... Ce crezi..., mă descurc eu, numai să te știu fericită...
Citește, apoi spune:
– Da, îți scriu și versuri...O să ți le citesc odată, când vom fi numai noi în palatul nostru...
Continuă lectura, spune apoi:
– Și ce frumos scrii: „Se lasă seara." ...Nimeni nu ar fi putut-o spune mai frumos. Nici bunul meu prieten Fiodor Mihailovici, de la care am învățat cum se scrie corect o propoziție...Ce frumos...
Citește cu uimire:
– „De ce nu treceți niciodată pe la noi!" ...Scumpa mea Varenka...O să trec...O să trec, dar să fii și tu acasă...Să nu mă lași pe mâna Annei Fiodorovna, care vrea să-mi facă felul... Am mai trecut, doar știi, că ai găsit pachetul cu daruri de la mine...Și balsaminele, și mușcatele... Și bomboanele...Cum să nu-ți fi dus și bomboane, tu care ești mai dulce decât orice bomboană, îngerașul meu...O să trec...Baldachinul tău e ca o închisoare pentru mine; nu te văd de după perdele, nu-mi răspunzi la insistențele mele...
Citește finalul, apoi spune, luminat la față:
– Da, îngerașul meu, da, o să am grijă de mine...Om sărman cum sunt, numai de grija mea am parte...Și de a ta, cum bine văd...
Pătură scrisoarea, o sărută și o pune în buzunarul de la piept al mantalei.
Cade decorul cu imaginile din rai, cu dansul celor două balerine, Varvara și Sașa.

https://biblioteca-digitala.ro

Cade cortina peste scena a II-a.

3.

Din nou în camera Varvarei. Aceeași atmosferă, același decor.
Devușkin urcă pe scenă din sală. Este altfel îmbrăcat, în haine de vară, o cămașă dintr-o pânză de culoare gri, la fel de ponosită ca mantaua, cu gulerul tip tunică, încinsă la brâu cu aceeași curea lată, pe cap cu o șapcă jerpelită, pantaloni negri, în picioare cu cizme scâlciate. În mână avea legătura voluminoasă plină cu daruri pentru Varvara. Trage un tur cu privirea prin cameră. Liniște. Privirea i se oprește pe perdelele trase ale baldachinului. La un moment dat intră Fedora.

Fedora *(o femeie veselă, frumoasă, îmbrăcată de vară, cu o rochie înflorată, cu o cunună de sânzâiene pe cap, de sub care-i ieșea părul blond și învolburat):*
– Bunicule, bunicule..., iar ai venit?!

Devușkin *(se întoarce cu privirea spre Fedora, oarecum mirat)*:
– Ei, și tu Fedora... Nu sunt chiar așa bătrân...Azi mi-au prelungit contractul, până mă țin puterile... Așa mi-a spus generalul, om milos, de treabă, dar câteodată hain. Nu e de vină el, ci Mâșkin - așa-i zic eu colegului meu intrigant, căruia îi place să mă vadă necăjit; el nu știe asta, că eu îl prețuiesc și așa, că are suflet mare, în care încap și multe păcate...Dar eu nu mă necăjesc dintr-atât...(Mai trage cu privirea în jur, căutând chipul Varvarei)... Dar Varvara unde e? Nu e acasă?

Fedora: – Dacă eu sunt acasă, e ca și cum ar fi și Varvara...Ce zici?

Devușkin: – Ei, ce să zic...Nu e chiar așa...

Fedora: – Sunt și eu o femeie sărmană; n-am mamă, n-am tată și, în plus, față de Varenka, nu am un unchi care să-mi facă daruri...(Se repede la legătura pe care Devușkin o avea în mână)...Ce ai aici? Ce ai?

Devușkin (*se ferește, se îndepărtează chiar de Fedora, în timp ce aceasta nu renunță să-i ia din mână legătura):*
– Nu, nu se cade...O să-ți arate, cu siguranță, Varvara ce i-am adus.

Fedora: – Ce i-ai adus?...Iar mătase? Câtă? Pentru o rochie de mireasă, ai?

Devușkin *(se ferește, își ferește bocceluța de mâinile iuți ale Fedorei):*
– Nu e problema ta...

Fedora (vrând să-l necăjească):
– Dar știi că Varenka ta dragă are un iubit, care a cerut-o de nevastă, știi, asta știi?

Devușkin: – Asta nu mi-a scris până acum...Nu mi-a scris despre așa ceva. (Fața lui se schimbă, devine gânditoare și nu se mai ferește de mâinile Fedorei, care apucaseră legătura cu cadouri)...

Fedora *(cu mâna pe bocceluță, fără să i-o smulgă, ci doar o trage, să vadă dacă Devușkin cedează):*
– Dar ce grea e!...I-ai adus bomboane... Îmi plac și mie...

Devușkin *(se așază pe un scaun, lasă bocceluța din mână, Fedora se uită mirată la el):*
– E băiat bun?

Fedora: – E târcovnic.

Devușkin: – Nici măcar conțepist nu e?

Fedora (*șugubață*):
– Nu e, da, nu e nici măcar conțepist ca dumneata.

Devușkin: – Nu e puțin lucru să fii conțepist...Afli totul din hârțoagele acelea pe care le scrii...

Fedora: – Ce vrei să spui, că dumneata îți minte tot ce scrii când scrii...

Devușkin: – Da, eu când scriu, țin minte tot ce scriu. Dacă cineva mi-ar despica țeasta, ar vedea tot ce am scris timp de o viață... Dar cel mai mult ar vedea ceea ce am scris în scrisorile mele către Varvara Alekseevna.

Fedora: – Asta știu și fără să-ți crăp țeasta...

Devușkin: – Varenka mea ți-a citit toate scrisorile mele?!...

Fedora: – De o sută de ori pe fiecare.

Devușkin: – Nu se poate...Nu cred...Minți.

Fedora: – Să nu-i spui, că se supără.

Devușkin: – Dar și eu sunt deja supărat... (*După un timp de cugetare*)...Dar cum să mă supăr eu pe îngerașul meu, cum?

Fedora *(scoțând ceva de sub scurteica înflorată pe care o avea peste rochie, urmărindu-i privirea):*
– Asta ziceam și eu, cum să te superi pe îngerașul dumitale...Dar să știi mata că Varvara te iubește ca o nebună, așa cum își iubește fiica tatăl...

Devușkin *(apropiindu-și urechea de fața Fedorei, care îngenunchease lângă el pentru a-i arăta plicul pe care-l scosese de sub scurteică):*
– Ei, spune, spune..., așa zici...

Fedora: – Spune și aici în această scrisoare. (*îi bagă scrisoarea sub nas*)

Devușkin (*ia plicul și-l duce la buze și-l sărută*):
– Dar ea, Varenka mea dragă, nu e acasă? Unde e?

Fedora: – S-a dus cu Anna Fiodorovna la pețit... *(și îi caută privirea lui Devușkin)*...Păi ea tot te-a invitat să vii pe la ea, dar dumneata, aici, la doi pași, nu ai venit, s-a dus și ea să caute în altă parte...

Devușkin: – Am tot amânat, iar când am venit, ca un făcut, ea nu era acasă...

Fedora: – A avut grijă de asta Anna Fiodorovna...

Devușkin: – Știam eu că ea e scorpia...Știam... Că tot trage sforile, știam eu, cu moșierul acela, Bîkov, de la care își trage și ea tainul, știu eu...He, he, șarlatanul...Nu avea cum, așa din senin, Varenkuța mea să se ducă să-și caute cu de la sine putere soț...Eu aș fi fost cel care ar fi putut face foarte bine acest lucru, ca un tată adevărat...

Fedora *(se ridică din genunchi și se duce spre baldachin, dă perdeaua la o parte și revine de acolo cu o pânză de mătase înflorată cu cusăturile făcute de Varvara, i-o arată lui Devușkin*):
– Uite ce a lucrat Varvara Alekseevna... Na!...Comandă adusă de mine de la palat, pentru prințul Alexandru...

https://biblioteca-digitala.ro

Devușkin *(ia pânza, o analizează cu atenție):*
– Da, da...Frumos...Și zici că pentru prinț, zici?
Fedora: – O să-i dea treizeci de ruble de aur pe ea...
Devușkin: – Da, da...Frumoasă...Cât zici? Treizeci de ruble de aur?...
Fedora: – Da, treizeci, și o să-i mai dea și împărăteasa să-i brodeze o rochie...Cam cât zici că o să-i dea?
Devușkin (*din ce în ce mai mirat, dar și interesat*):
– Da, mâini de aur are Varenka mea... Mâini de aur...O să-i dea mult?
Fedora: – O să se descurce singură de aici înainte.
Devușkin: – Dar eu tot o să-i fac cadouri, să știi...(*îi dă pânza, după ce o trece pe față, Fedorei și ia plicul din poale, unde-l așezase*)...O s-o citesc acasă...Dacă Varenka nu e acasă, o s-o citesc acasă, în liniște. O să-i scriu că sunt fericit, că o iubesc, să nu-și facă griji pentru mine.
Fedora: – Dar de mine cine o să aibă grijă? (*se rotește de câteva ori, învolburându-și rochia*).
Devușkin: – Găsești tu pe cineva...(*se ridică, ia legătura de jos și o așază lângă patul în care știa că doarme Varvara*).
Fedora: – Om sărman ce ești...Și eu sunt o sărmană..., dar o sărmană fericită, pe care nu o iubește nici un unchi, nici un văr, ci doar a pus ochii pe ea un țârcovnic, pe care-l aștept la noapte...(*iese cântând ceva vesel*).
Devușkin *(ca pentru sine):* – Sărmana de tine. (*Iese, coborând în scenă*).

După un timp, apare în scenă Varvara Alekseevna, însoțită de Anna Fiodorovna.
Varvara *(amușinând parcă):*
– A ce miroase oare?
Anna Fiodorovna: – A Devușkin, a ce să miroasă?!
Varvara: – Iar nu m-a găsit acasă, sărmanul...(*vede legătura lăsată de Devușkin la poalele patului*)...Uite...Și i-am spus să nu-mi mai aducă nimic...Își cheltuiește toată simbria cu mine...
Anna Fiodorovna: – Și ce, nu te bucuri...la să vedem ce ți-a mai adus?
Varvara: – Nu se cade, mătușică...Dar știi că îți spun totul...Poate sunt lucruri pe care nu trebuie să le vezi...Știu și eu.
Anna Fiodorovna: – Cum așa, te ferești de mine?!
Varvara: – Niciodată...Dar...
Anna Fiodorovna: – Nici un dar...Hai, dezleagă bocceaua afurisitului...Că doar i-am spus să nu mai calce pe aici...De ce Fedora l-a lăsat să intre?...(*Tare*)...Fedora!!!
Fedora *(apare în grabă în spatele ei)*:
– Da, cucoană, ce s-a întâmplat?
Anna Fiodorovna *(își scuipă în sân; se speriase la apariția intempestivă a Fedorei)*:
– A fost pe aici Devușkin?
Fedora: – Fost, după cât se vede. (*Arată legătura de la poalele patului*)
Anna Fiodorovna: – Și l-ai primit în casă...
Fedora: – Nu eu l-am primit, ci el a intrat; l-am găsit gură cască aici...
Anna Fiodorovna: – La ce a venit?
Fedora: – La ce a venit!?...Mai de grabă, cu ce a venit, la cine a venit...
Varvara *(face ochii mari la Fedora)...*
Fedora *(către Varvara):*
– Nu te supăra, surioară...Ești tot ce am mai drag pe lume, știi doar...Devușkin, sărmanul...L-am păcălit că te măriți...
Varvara: – Ce?!
Anna Fiodorovna: – Ce, nece, dar va trebui să te măriți...
Varvara: – Doar cu consimțământul lui Makar Alekseevici...Așa e corect.
Anna Fiodorovna: – Adică...Eu te țin în casa mea, te cresc, te educ, te duc în lumea bună a orașului, și tu te tragi tot la amărâtul de Devușkin!...E posibil?!...
Varvara: – Pentru toate astea îți plătesc...Nu e degeaba...
Anna Fiodorovna: – Cea mai bună plată ar fi ascultarea și să nu stai să-ți pierzi timpul cu scrisorile tale către Devușkin...
Varvara: – E singura mea mângâiere, de când i-am pierdut pe Măicuța și pe Tăicuțu...
Anna Fiodorovna: – Da, așa e, din oameni sărmani, tot oameni sărmani se nasc...În zadar mă străduiesc eu să te așez în lumea bună...
Varvara: – De aceea îl iubesc pe Makar Devușkin...
Fedora: – Și el te iubește, sărmanul...Hai să vedem ce ți-a mai trimis...Să știi că i-am dat scrisoarea...
Anna Fiodorovna *(iese din cameră, prin spate, boscorodind ceva)...*

Varvara și Fedora se reped la legătura adusă de Devușkin. Așa apare în scenă dansând, antrenând-o și pe Varvara care se uita la Fedora, care cotrobăia în bocceluța lăsată de Devușkin pentru pupila lui, Varvara.
Cade cortina peste scena a III-a.

4.

Autorul *(voce sau apare în scena goală, pe care se poate vedea doar o masă și un scaun. Pe masă se vede o pană într-o călimară, o carte și câteva coli de hârtie):*
– Sărmanul Devușkin al meu, cum suferă el, rămas la ananghie, că nu poate împrumuta de la cămătarul Markov patruzeci de ruble, pentru a le împărți, douăzeci și cinci de ruble pentru Varvara, dragostea lui, îngerașul lui, rămasă doar cu câteva copeici, cu nevoi mari pentru plata chiriei și altele, cum aleargă el prin noroi, pierzându-și talpa cizmei, înghețând la propriu de frig, dar înghețându-i și inima de spaimă că Markov nu-l va ajuta. Și nu-l va ajuta, nu, nu-l va ajuta, lăsându-l lefter, întârziind și la serviciu, unde, peste ceva timp, salvarea, până la urmă, datorită – da, *datorită*!, nu *din cauza*! – unei greșeli în copierea unui act important, vine de la Excelența Sa, în slujba căruia, la minister, se afla, da, de la Excelența Sa, care, văzându-l așa de sărman, ponosit îi va da o sută de ruble pentru a se întrema. Fericirea lui Devușkin este atât de mare, că își promite că se va ruga în fiecare dimineață la Dumnezeu pentru

https://biblioteca-digitala.ro

sănătatea Excelenței Sale, ceea ce o va ruga și pe Varvara să facă, dimpreună cu Fedora. Împarte și de data asta totul cu Varenka lui, care, pusă în mare încurcătură prin cererea condiționată și în timp făcută de Bîkov de a-i fi soție și de a pleca în stepă, unde el va vâna iepuri, iar ea va fi doamna lui care-l va aștepta privind pustiul stepei pe fereastră, îi va cere sfatul tocmai lui, lui Devușkin, care o iubea mai mult decât pe o fiică, nepoată sau ființă adorată, da, tocmai lui, lui Devușkin, ea, tocmai ea, deși știa sigur că-i va ceda lui Bîkov, tocmai din dorința de a scăpa, prin căsătoria cu aceasta, de nevoi, de sărăcie și de a nu-l mai pune pe Devușkin să facă atâtea sacrificii pentru ea. Și pentru a-l face pe Bîkov să renunțe la ideea căsătoriei, Varvara, cu gândul la Devușkin, care i-ar fi îndeplinit toate mofturile, îi cere mirelui posac tot felul de lucruri scumpe, cu dese deplasări la Gostinîi Dvor, tot felul de bluze, rochii, accesorii, de credeai că ea va fi o mireasă prințesă de la palat. Nu a ținut. Și Devușkin, sărmanul Devușkin se afla în mare încurcătură.

(Și în această mare încurcătură apare marea lui speranță, Fiodor Mihailovici, care ținea în mâini două legături de scrisori, pe care le așază lângă masa la care de ceva timp, pe fondul celor spuse de Autor, stătea foarte concentrat și încruntat Devușkin.)

Fiodor Mihailovici *(se apleacă spre masa la care stătea Devușkin foarte concentrat)*:
– Ce e Devușkin, ce nu merge?

Devușkin *(își freacă tâmplele, dar nu se uită, firește, la Fiodor Mihailovici, care, astfel e doar în închipuirea lui, nu și în realitate):*
Nu merge, nimic nu merge...Nimic...Sunt pierdut...Banii, da, da, banii fac totul, totul: pe unii oameni îi fac bogați, fericiți, așa cum îl fac pe Bîkov, iar pe alții, pentru că nu îi au, îi fac sărmani, nefericiți, așa cum sunt eu acum...Spune, iubitul meu frate, dragul meu Fiodor Mihailovici, spune, așa cum mi-ai spus tot timpul și m-ai scos viu după fiecare necaz, spune-mi ce să fac?

Fiodor Mihailovici: – Scrie Makar Alekseevici, scrie, așa cum ai făcut de fiecare dată, când ai fost la necaz...

Devușkin: – Ce să scriu, ce? Că nu am nicio inspirație. Mi-e capul gol, iar inima însângerată... Varenka mea dragă, pleacă, mă părăsește, se duce în stepă cu Bîkov... Nu mai are scăpare...Se va pierde acolo, știu, se va pierde... Așa și-a încheiat scrisoarea aceea blestemată, pe care nu aș fi vrut să mi-o scrie niciodată mânuțele ei de aur, nu, niciodată (*citește*): „A venit Bîkov; las scrisoarea neterminată. Mai aveam multe să vă spun. Bîkov e deja jos! V.D."... Da, altădată îmi scria „A dumneavoastră Varvara Alekseevna Dobroselova", acum doar inițialele, doar inițialele, doar atât! Ce e de făcut, dragă Fiodor Mihailovici?

Fiodor Mihailovici: – Atunci ce mai stai, scrie...(*Își duce mâna la frunte*)...În ce dată suntem azi?

Devușkin: – În 23 septembrie...Blestemata zi de 23 septembrie...

Fiodor Mihailovici: – Da...Scrie, scrie așa:
„Măicuță Varvara Alekseevna!
Eu, măicuță, mă grăbesc să vă răspund; *(Devușkin scrie în timp ce Fiodor Mihailovici îi dictează)* măicuță, mă grăbesc să vă spun că sunt uimit. Toate astea nu sunt în ordine...Ieri l-am îngropat pe Groșkov. Da, așa e, Varenka, așa e; (*Devușkin își freacă fruntea și oftează; Fiodor Mihailovici este concentrat la ceea ce trebuie să dicteze, relaxat, totuși*) Bîkov s-a comportat nobil; numai că, uite, vedeți dumneavoastră, draga mea, ați căzut în acord (*Devușkin oftează prelung, își șterge fruntea de sudoare*). Desigur, în toate e voința lui Dumnezeu; așa e, neapărat trebuie să fie așa, adică aici neapărat trebuie să fie voința lui Dumnezeu și, desigur, voia creatorului ceresc e și bună, și de nepătruns, și soarta la fel, și ea e tot la fel. Fedora desigur că se implică și ea. Desigur, acum o să fiți fericită, măicuță, o să trăiți din belșug, sufletelul meu, scumpa mea, frumoasa mea, îngerașul meu, numai că uite, vedeți dumneavoastră, Varenka, cum de se întâmplă așa de repede?... (*Fiodor Mihailovici schimbă tonul în voce, spre ironic, în timp ce Devușkin devine mai aspru la față.*) Da, are treburi... domnul Bîkov, are treburi, desigur, cine nu are treabă, și el poate să aibă...l-am văzut când a ieșit de la dumneavoastră (*Devușkin oftează adânc*). Este un bărbat arătos, chiar e un bărbat foarte arătos. Numai că lucrurile nu sunt deloc în ordine, nu e așa cum trebuie, că e un om arătos, și acum nici eu nu mai sunt în apele mele. Uite, cum o să ne mai scriem de acum scrisori? Și eu, eu o să rămân singur? Eu, îngerașul meu, cântăresc toate acestea, toate motivele astea. Terminasem de transcris a douăzecea pagină când s-au întâmplat toate acestea! Măicuță, uite, o să plecați, așa că va trebui să faceți tot felul de cumpărături, tot felul de pantofiori, rochițe, dar uite, știu un magazin pe Gorohovaia; mă țineți minte cum v-am descris toate cele? Dar nu! Cum așa, măicuță, cum așa, dar nu se poate să plecați acum, chiar că nu se poate, nu se poate deloc. (*Devușkin devine agitat, Fiodor Mihailovici îl privește cu milă*). Dar va trebui să faceți mai multe cumpărături, și să vă luați un echipaj. Mai mult, și vremea e acum urâtă: uitați-vă, plouă cu găleata, și e așa de umed, și... și mai ales o să vă fie frig, îngerașul meu; inimioarei dumneavoastră o să-i fie frig! Doar vă temeți de străini, și vă duceți. (*Fiodor Mihailovici schimbă tonul; Devușkin face și el semne de oarecare disperare.*) Dar eu cui o să-i rămân aici? Dar uite, Fedora spune că vă așteaptă o fericire mare...

https://biblioteca-digitala.ro

(*Fiodor Mihailovici devine grav; Devușkin și mai preocupat de ceea ce scrie.*)... dar ea este o muiere nebună și vrea să mă distrugă. O să veniți azi la vecernie, măicuță? Aș veni să vă văd. E adevărat, măicuță, e perfect adevărat că sunteți o fată deșteaptă, virtuoasă, sensibilă, numai că mai bine să se însoare el cu o negustorească? Varenka mea, cum se înserează, o să trec pe la dumneavoastră pentru o oră. Uite, acum îl așteptați pe Bîkov și, cum o să plece, atunci...Uite, să mă așteptați, măicuță, o să trec..." (*Fiodor Mihailovici se oprește și îi spune*):

Fiodor Mihailovici: – Semnează!

Devușkin: – Da...semnez...Cum...cum să închei...

Fiodor Mihailovici: – Simplu, ca ea, fără encomioane, fără, simplu...

Devușkin: – Nu pot numai cu inițialele...Așa... *(scrie apăsat)*... „Makar Devușkin"...O să înțeleagă că sunt afectat, că e fată deșteaptă...Dar nu vreau să o supăr... Nu, nu o pot supăra...Nu...*(suflă peste scrisoare, o sărută, apoi o împachetează, o pune într-un plic și iese să trimită scrisoarea)*...

Fiodor Mihalovici *(așază într-unul din pachetele de lângă masă plicul lui Devușkin pe care i-l întinde o mână nevăzută, după un timp de la ieșirea din scenă a lui Devușkin):*
– Da, vor mai fi șapte scrisori: trei de la Varvara Alekseevna și patru de la Makar Alekseevici... (*dispare din scenă: fie vocea, fie chiar el*).

Didascalie:
În timp ce Devușkin scrie, iar Fiodor Mihailovici dictează, se poate interpreta ca o scenă de sine stătătoare cu dialog între cei doi, folosindu-se textul scrisorii sau următorul dialog:
– Acum numai tu mă poți salva, dragul meu Fiodor Mihailovici.
– Dragul meu Makar Alekseevici, numai Dumnezeu te poate salva...
– Bine zici...Dar cum?
– Lasă totul în grija mea, adică a Lui.
– Așa am făcut tot timpul și uite unde am ajuns...O să rămân singur, n-o s-o mai văd pe draga mea Varenka, îngerașul meu!
– Se întâmplă de cele mai multe ori ca un copil să-și părăsească părintele și să-și vadă de viața lui...Dar mai cu seama Varvara Alekseevna, femeie în toată firea, care te-a invitat de nenumărate ori la ea, iar dumneata te-ai limitat doar la niște scrisori, pe care eu ți le-am dictat, că nu ești..., dar ce să te mai cert și eu...
– Ai dreptate, dragul meu, ai dreptate... Dar ce e de făcut?
– Scrie...*(își freacă fruntea, să-i vină vreo idee)*...Da, scrie. (*începe să-i dicteze scrisoarea. Devușkin scrie, iar din când în când, privește în tavan, de parcă ar privi în ochii miloși ai lui Fiodor Mihailovici. Se fac pauzele explicate mai sus în miezul scrisorii. Fiodor Mihailovici termină de dictat și-i spune să semneze. Indeciziile lui Devușkin apar ca o luptă cu sine, cu mândria din el, și semnează simplu, cum s-a văzut.*)
– Acum, dragul meu Devușkin, trimite scrisoarea, care până la urmă o să ajungă aici, în aceste pachete *(îi arată lui Devușkin cele două colete legate cu panglici colorate, în care se aflau scrisorile lui trimise către Varvara și ale Varvarei trimise către el. Devușkin iese, iar după un timp scrisoarea îi este adusă lui Fiodor Mihailovici de o mână nevăzută, iar acesta o așază într-unul din colete. Apoi, acesta se face nevăzut, scena rămânând goală.)*

Devușkin revine după un timp în scenă, se plimbă ținând în mână o scrisoare din care citește; se aude vocea lui de undeva din of:
– Auzi, auzi, ce-i spune Bîkov îngerașului meu:„...Domnul Bîkov a spus că neapărat trebuie să am o pânză de olandă pentru trei duzini de cămăși." (*face ochii mari și spune*): Nu-i nimic, așa trebuie, trei duzine, da, trei duzine de cămăși din pânză de olandă trebuie să aibă o femeie măritată..., trei, da, trei. O să trec pe la Gostinîi Dvor și o să ți-o cumpăr... Să văd dacă Excelența Sa o să mai fie atât de generos..., că sunt cam lefter... Uite, Varenka mea, port vesta cusută de tine, cea galbenă cu flori de mătase *(desface vestonul, să-și arate vesta)*... Da, e frumoasă...O să merg, desigur, o să merg să-ți fac rost de pânză de olandă...*(citește iar)*: „...Nunta noastră este peste cinci zile." *(Mirat, spune):* Doar cinci zile au mai rămas...Cinci, Doamne Dumnezeul meu, apără-mă și păzește-mă...Și auzi:„Domnul Bîkov se supără, spune că pierdem prea mult timp cu cârpele astea."...*(Tare)*: Cârpe, zice..., hî, cârpe, dar cârpe, pe care mâinile lui o să le dea la o parte, să atingă pielea intimă a îngerașului meu...Doamne, apăr-o și păzește-o pe Varenka mea de așa umilință... *(Citește cu glas încet, apoi spune)*...Da, cum să nu fie „extrem de multe treburi, când se petrece un așa eveniment în viața unei femei..., cum?!...(*mai citește, și spune mirat, ieșit din fire aproape*)...Auzi, nu vrea ca „soția lui să umble ca o bucătăreasă"...*(mai citește, spune)*... O vede deja moșiereasă printre moșieresele lui...Sărmana de ea, Varenka mea, miluiește-o, Doamne... *(citește, spune)*. Și ea sărăcuța e bolnavă... *(citește, spune)*... Măcar bine că Bîkov nu locuiește acolo, că văd că le lasă în frig, că și mătușica lui e bolnavă...Ce om, ce om mai poate fi și acest Bîkov!... Vânător de iepuri și fuste...*(citește, spune)*...Da, desigur, „Domnul Bîkov trece în fiecare dimineață"...*(citește, tare, mirat)*...Mai e și bătăuș; auzi, să-și bată administratorul de față cu Varenka...Așa ceva nu se face... *(citește, tresare, spune)*...Da, spune Varenka, spune, care e lucrul cel mai important, că mai-mai era să-l uiți... *(Citește cu glas tare)*: „Chifon să schimbe neapărat broderiile conform cu modelul de ieri, și să treacă chiar ea pe la mine

https://biblioteca-digitala.ro

pentru a-i arăta noul model. Dar mai spuneți-i că m-am răzgândit în privința bluziței, că trebuie să fie brodată cu nodulețe. Și încă ceva: literele pentru monogramele batistelor să fie făcute cu broderie plină, nu cu druguleț. Aveți grijă să nu uitați. *(sărută scrisoarea, spune)*... Cum să uit, cum să uit așa ceva... Desigur, cu druguleț, nu cu broderie plină..., da așa e mai elegant...*(citește, apoi spune)*... Da și „frunzulițele de pe pelerină să fie brodate în relief, codițele și crenguțele cu șnurulețe, iar mai apoi să brodeze de jur împrejur și gulerul, să aibă pe margine dantelă sau un volan lat." *(cu glas tare)*...O să iau scrisoarea cu mine, să nu uit nimic...*(citește cu glas tare și mieros:* „A dumneavoastră V.D." *(se întristează subit, spune)* ...De ce doar V. D. Varenka, de ce? oare nu mă mai iubești?...(*atent, spune)* ...Dar uite că are și un Post Scriptum. *(îl citește cu glas încet, mișcându-și doar buzele, iar când îl termină spune)*... Dar de ce să-ți fie rușine, îngerașul meu, de ce?...Nu mă chinuiești deloc...Cum să nu presimți ceva, scumpa mea, cum, când vezi că te ia cu forța aproape un barbar, cum să nu presimți răul în care te bagi!... A!, are și al doilea P.S. *(îl citește cu glas tare):* „Pentru Dumnezeu, prietene, să nu uitați ceva din cele pe care vi le-am spus acum. Mă tem să nu faceți vreo greșeală. Țineți minte, cu broderie plină, nu cu druguleț!"...*(ca și cum ar vorbi cu Varvara)*...Iau scrisoarea cu mine, să nu uit nimic, îngerașul meu...*(Iese; după un timp scrisoarea este adusă de aceeași mână nevăzută și este așezată într-unul din coletele de la piciorul mesei).*

5.

În camera Varvarei, același decor, puțin împrospătat, cu un samovar aburind, în jurul căruia se plimbă agitat Bîkov. Se aude vocea Varvarei:

„Mult stimate domn Makar Alekseevici! Pentru Dumnezeu, dați fuga la bijutier. Spuneți-i că nu trebuie să facă cerceii cu perlă și smarald. *(apare în scenă gâfâind Devușkin, prinde din aer rugămintea Varvarei și iese abia trăgându-și sufletul)* ...Domnul Bîkov spune că sunt prea scumpi, că asta îl afectează la buzunar. (*Bîkov își controlează buzunarele, dă din cap)*...Se supără; spune că și așa i s-a ușurat buzunarul și că noi îl jefuim, iar ieri a spus că, dacă ar fi știut dinainte despre ce fel de cheltuieli era vorba, nu s-ar fi legat la cap. Spune că plecăm imediat ce o să ne cununăm, că nu vom avea musafiri și că nici să nu gândesc să țopăi și să dansez, că mai e mult până la sărbători...(...)... Dar Domnul Bîkov a comandat totul de la bun început. Nici nu îndrăznesc să-i răspund nimic: e foarte repede la mânie. Oare ce se va întâmpla cu mine?" *(Bîkov lovește cu o cravașă aerul din cameră, scoțând un șuierat, face câteva tururi prin cameră, apoi iese furios)*...

Cade cortina.

6.

Camera lui Devușkin: scena goală, cu o masă pe mijloc, un scaun, coletele de scrisori la piciorul mesei; într-o parte apare un pat nefăcut, dezordonat, din care a coborât Devușkin; este legat la cap cu un batic gros, îmbrăcat într-un halat matlasat, ponosit; se așază la masă: Apare Fiodor Mihailovici.

Fiodor Mihailovici: – Scrie!

Devușkin (*scrie ceea ce-i dictează cu glas tare Fiodor Mihailovici, fără să crâcnească, ci doar gemând din când în când de durere*)...

Fiodor Mihailovici *(dictează)*:

„Sufletelul meu, Varvara Alekseevna! Eu, adică bijutierul spune că e bine; iar despre mine am vrut mai întâi să-ți spun că m-am îmbolnăvit și nu pot să mă ridic din pat..." *(Devușkin ridică privirea și spune:* Dar eu nu am mințit-o niciodată pe Varenka!; *Fiodor Mihailovici se face că nu-l aude și dictează mai departe*)... „Uite acum, când sunt așa de multe de făcut, lucruri necesare, a dat răceala peste mine, s-o ia necuratul! Vă mai aduc la cunoștință că, pe lângă toate necazurile mele, și Excelența Sa a binevoit să fie foarte sever, și pe Emelian Ivanovici tare s-a mai supărat și a strigat la el și în cele din urmă tare s-a mai chinuit, sărmănelul. Uite, vă aduc și dumneavoastră la cunoștință tot. Și mai voiam să vă mai scriu ceva numai că mă tem să nu vă supăr. Doar, măicuță, sunt un om prost, simplu, scriu și eu tot ce se nimerește, așa ca să nu ziceți ceva, ei, dar ce să mai spun? Al dumneavoastră, Makar Devușkin"... Atât.

Devușkin: – Atât!?...(*pune pana alături, lângă călimară și apoi duce mâinile la capul înfofolit*)...

Fiodor Mihailovici *(dispare, apoi o mână nevăzută ia scrisoarea lui Devușkin, dispare, ca după un timp, cât acesta se freacă la cap de durere, să revină și să o așeze – scrisoarea – într-unul din pachetele de la piciorul mesei).*

Cade cortina.

7.

În camera Varvarei. Același decor, cu tot felul de rochii, materiale, încălțări peste tot.

Devușkin intră ca de obicei din scenă, cu o boccea în mână, atent, să nu dea peste cineva străin, în special peste Bîkov.

Fedora (*încercând să deretice prin cameră*):

– Atât de multe lucruri aruncate...Nu mai știu ce să fac...*(către Devușkin)*...Și mai vii și dumneata cu bocceluța dumitale... Măcar ai bomboane în ea?

Devușkin: – Am, cum să n-am...*(aruncă privirea prin casă, ferește perdelele baldachinului)*...El, domnul, el, Bîkov...e cumva aici?

Fedora: – Nu e, dar e ca și cum ar fi...Că uite, gata, Varenka dumitale mâine își pune cununia, iar poimâine, gata, zdup în

https://biblioteca-digitala.ro

stepă, să vadă cum Bîkov vânează iepuri, zaiki, zaiki, zaiț..., poc, poc!... și la tolbă, să facă gologani pentru nevasta lui, Varenka dumitale, îngerașul dumitale, sufletelul dumitale...

Devușkin *(nu se miră)*:
– Da..., da... Se duce și ea la casa ei...Oare o să-i fie mai bine?

Fedora: – Om trăi și om vedea...Dar ce grijă mai ai și dumneata acum?...Eu rămân aici... Îmi plac bomboanele...Sunt destul de sărmană și eu...(*îi arată sânii*)... Sunt destul de dezbrăcată...Am și eu nevoie de un Devușkin...

Devușkin: – Ești rea Fedora...O să te bată Dumnezeu...

Fedora: – Sunt plină de vânătăile Lui...Nu mai am loc...Vrei să vezi *(încearcă să-și ridice rochia)*...

Devușkin *(pune mâna la ochi)*: Nu, nu...Mai bine nu...Dumnezeu nu bate cu bățul...Știi și tu asta, Fedora.

Fedora: – Da, bate cu bîkovul, știu...Nu am avut și eu norocul ăsta...*(schimbă)*, dar după ce pleacă Varvara, nu te muți tu aici, în locul ei, să-i simți mirosul..., ce zici?

Devușkin (face ochii mari):
– Dacă s-ar putea..., aș veni, desigur...

Fedora: – Poți rămâne toată viața aici, lângă mine...Sunt o femeie cinstită...*(îi face curte, aproape)*...Sunt și harnică...

Devușkin *(interesat)*:
– Da, harnică, strașnic de harnică... Varvara mi-a spus, da, mi-a spus că ai mâini de aur...

Fedora: – Care știu să și mângâie...

Devușkin *(schimbând vorba, privește prin casă, vede lucruri de-ale Varvarei și le atinge, fără să lase desaga jos)*:
– Uite aici și ghergheful Varvarei! *(îl ridică și-l duce la față, oftează)*...Are mirosul ei...

Fedora *(îl privește cu atenție)*...

Devușkin: – Și în el e broderia...*(O atinge cu fața, este în extaz)*...

Fedora: – Ai iubit-o mult, nu-i așa?...

Devușkin: – Mult, mult de tot...Și o s-o iubesc mereu...

Fedora: – Dar pe mine o să mă iubești altfel, nu-i așa...(*face câteva rotocoale prin casă, ca într-un dans de ademenire*)...

Devușkin: Asta rămâne de văzut...(*se uită după perdelele baldachinului*)... Dar e doar un pătuț...Sărmana, s-a chinuit în acest pătuț...

Fedora: – O să-i ofere Bîkov altul mai mare...

Devușkin: – Taci, femeie, nu mă chinui...Taci...

Apare Anna Fiodorovna.

Anna Fiodorovna: – Ce e Devușkin..., ce e cu tine aici?

Devușkin: – Dar dumneavoastră Anna Fiodorovna, nu aveți de pus altă întrebare?!

Anna Fiodorovna: – Dacă te prinde Bîkov aici, mâine te văd în Piața cu Fân, plin de sânge, după duel...

Devușkin: – Pentru Varenka mea aș muri oricând, numai să o știu fericită...

Anna Fiodorovna: – Hai, ușa, că trebuie să vină mirele...

Devușkin: – Tatăl fetei are dreptul să stea la dreapta fetei...

Anna Fiodorovna: – Vrei să spui că vei sta mâine în fața altarului alături de mine, la cununia Varvarei?

Devușkin: – Dacă nu vă e cu supărare... *(îi dă bocceluța Fedorei și iese)*
Cade cortina.

8.

Camera pustie, a lui Devușkin: masa, scaunul, fără pat de data aceasta; cu cele două pachete de scrisori la piciorul mesei.
Se aude vocea Varvarei:
„Sufletelul meu e așa de plin, așa de plin de lacrimi...
Lacrimile mă înecă, mă sfâșie. Rămâneți cu bine!
Doamne ce tristețe!
S-o țineți mine, s-o țineți minte pe sărmana
Varenka!"

Se aude vocea lui Devușkin:
„Măicuță Varenka, sufletelul meu, neprețuita mea! Sunteți luată de aici, plecați! Acum mai bine mi-ar scoate inima din piept decât să vă ia pe dumneavoastră! Cum se poate așa ceva? Plângeți, și totuși plecați?"... Și în sfârșit ați semnat „A dumneavoastră mereu iubitoare, V." ...Doar V., Varenka mea dragă!

Apare în scenă, din sală, Devușkin, răvășit, dezorientat, se plimbă prin camera pustie:
– Sărmana de tine, Varenka!... „Prin urmare, sunteți luată cu forța, prin urmare vă pare rău de mine, prin urmare mă iubiți"...
Se așază la masă și scrie. Scrie și oftează. Apare, spre finalul scrierii, Fiodor Mihailovici, spune:
– ...„Fiindcă acum și stilul mi se formează... *(Devușkin scrie fără să se miște, să întoarcă privirea la cel ce-i vorbește)*...Ah, draga mea, ce stil! Uite, acum nici nu știu ce scriu, habar nu am, habar nu am, și nici nu recitesc, și nici nu-mi îndrept stilul, scriu numai pentru a scrie, numai pentru a vă scrie mai mult...Sufletul meu, draga mea, măicuța mea!"
Devușkin împăturește scrisoarea și iese să ducă scrisoarea celui care i-o va înmâna Varvarei. Fiodor Mihailovici iese și el, ca după scurt timp să apară cu ultima scrisoare a lui Devușkin către Varvara, și o așază într-unul din pachetele de la piciorul mesei. Rămâne pe loc. Într-un colț al scenei apare **Autorul**, *care spune:*

Dragă Fiodor Mihailovici,
pe cine mai interesează azi grăuntele mic, verde,
ca un ou de omidă păroasă pe frunza de dud,
căzând în paharul gol
din care poezia nu vrea să iasă nici trasă cu forcepsul,
îți așezi coatele pe masă și privești până ce golul se

https://biblioteca-digitala.ro

umple
cu ouă multe de omizi păroase,
nu arunci paharul în care plutesc o mie de ochi,
îți zici,
într-o zi o să renunți la toate,
n-o să-ți mai pese de nimic, de absolut nimic,
n-o să mai ai nici trecut,
prezentul n-o să mai fie atât de nesuferit
pentru că, hăcuit în mii și mii de bucățele,
îl va lua vântul, vânătoare din care
viitorul nu va mai putea fi decât trecut anterior,
și ce bine e când va fi fost să fie,
și din acel moment
nici tu casă,
nici tu masă,
nici tu pernă pe care să-ți așezi capul,
nici tu cămașă,
nici tu piele,
nimic,
nimic,
pentru că sângele se va odihni în venele altora
care abia atunci descoperă că
pentru a avea prezent
trebuie să fi avut trecut
care n-ar fi fost posibil fără viitorul care
nu vine așa la întâmplare,
din senin,
că dacă n-are la cine să vină,
la ce să vină,
se duce la altul
unde-i frumos și bine,

da, mă întreb și eu, pe cine mai interesează
grămăjoara asta de cuvinte
care încearcă să transforme
nimicul în poezie,
mă întreb și eu așa, pur și simplu,
nu că aș aștepta vreun răspuns de la cineva anume,
pentru că cineva anume nici nu mai există,
toți cei care știu să-mi răspundă
au numai trecut,
prezent, deloc,
viitor, nici atât,

și atunci la ce bun să privești din senin grăuntele
acela mic
și verde căzând de pe frunza de dud
direct în paharul tău
din care tragi cu forcepsul o ființă nefolositoare,
dar frumoasă, atât de frumoasă
că nu va mai avea cum să salveze lumea,
care, plecată de acasă, este spulberată de vânt,
n-are ea grijă de frumuseți care să o salveze,

da, Fiodor Mihailovici,
totul este deșertăciune,
totul este așa cum a spus Ecleziastul,
și prin paharul tău, secetă,
prin trupul tău, arșiță,
încât cele nevăzute devin și mai nevăzute,
cele uitate și mai uitate,
cei fericiți și mai fericiți,
cei triști și mai triști,
cei umiliți și mai umiliți,
cei obidiți și mai obidiți,
cei sărmani și mai sărmani,
doar grăuntele mic și verde se face omidă pe care
oricine o poate călca în picioare,
și nici tu trecut,
nici tu prezent,
nici tu viitor –

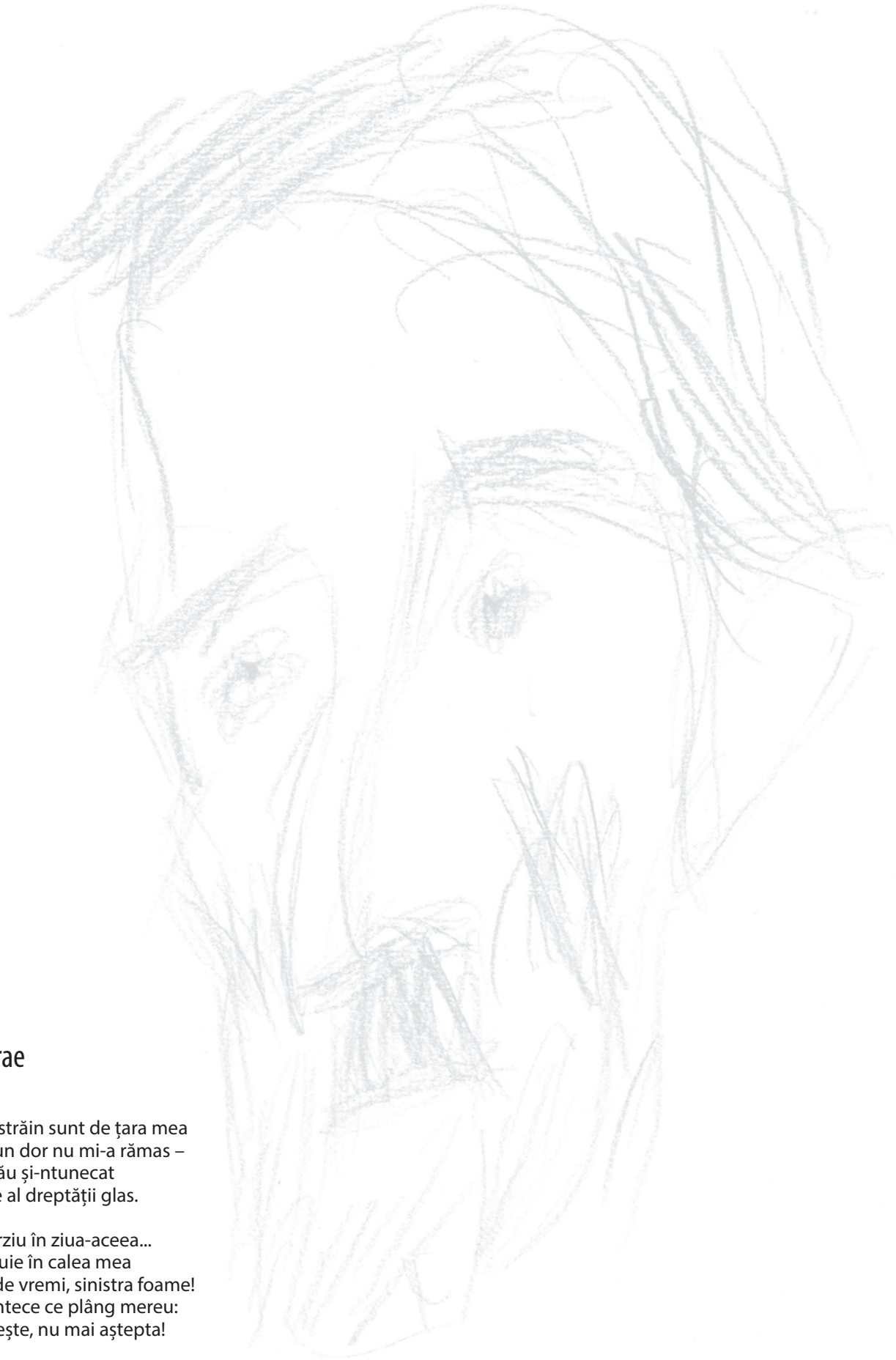
da,
cine mai are ochi să se uite la o grămăjoară de cuvinte
pe care mâinile tale le adună din puzderia de resturi
lăsate în urmă de hoarde nemiloase,
și cred că, adunate sub ochi,
cu ele vor putea salva lumea...

Cade cortina.

Notă:

Toate preluările din acest eseu dramatic sunt extrase din ediția *Dublul; Oameni sărmani,* de F. M. Dostoievski; traducere de Antoaneta Liliana Olteanu (București, Adevărul Holding, 2011).

https://biblioteca-digitala.ro



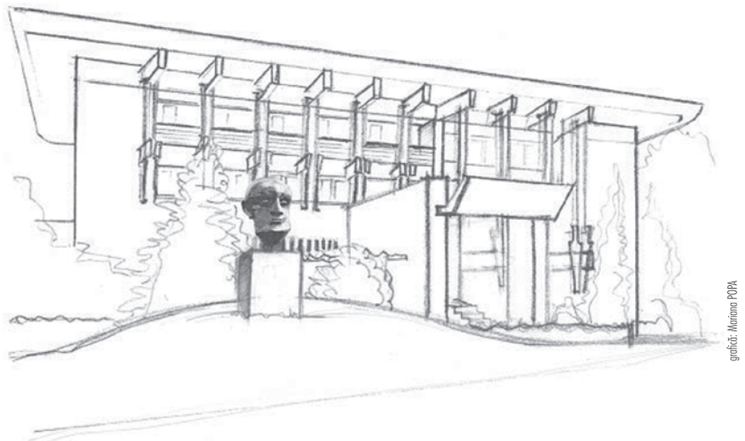
Dies Irae

Cât de străin sunt de țara mea
Și nici un dor nu mi-a rămas –
Gând rău și-ntunecat
Închide al dreptății glas.

Va fi târziu în ziua-aceea...
Și bântuie în calea mea
Tăceri de vremi, sinistra foame!
Sau cântece ce plâng mereu:
– Grăbește, nu mai aștepta!

George Bacovia

https://biblioteca-digitala.ro


grafică: Mariana POPA

Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu”

Instituție publică de spectacole de importanță națională, înființată în anul 1990, aflată în subordinea Ministerului Culturii din România. Centrul contribuie activ la promovarea şi valorificarea patrimoniului cultural şi stimularea creativității contemporane prin diseminarea fenomenului cultural şi derularea de proiecte şi programe culturale în concepție integratoare şi pluridisciplinară.

• **Muzeul de Artă Contemporană** care, pe lângă numeroase expoziții temporare, găzduieşte o bibliotecă publică cuprinzând peste 15.000 de volume de artă şi beletristică;

• **Parcul** sau **Grădina cu statui**, cu sculpturi monumentale din lemn, piatră şi marmură realizate, în decursul timpului, de artişti reprezentativi din țară şi din străinătate;

• **Sala de marmură**, situată în clădirea principală a Centrului, este destinată, de asemenea, evenimentelor culturale: spectacole, concerte, întruniri, reprezentații, simpozioane etc.;

• **Hotelul** şi **restaurantul**, menite să asigure cele mai bune condiții de cazare atât artiştilor, cât şi vizitatorilor.

Activitatea culturală a Centrului cuprinde o gamă largă de manifestări artistice:

• Reprezentații teatrale, literare, muzicale, coregrafice;

• Simpozioane pe cele mai complexe teme, expoziții de pictură, grafică, sculptură, fotografie, arte decorative;

• Concerte de muzică clasică şi contemporană;

• Decernarea Marelui Premiu „George Apostu”;

• Revista „Vitraliu” editată de Centru reflectă periodic sinteza interferenței artelor şi caracterul pluralist al activității Centrului;

• Proiect cultural „Mirabila Sămânță” (2018) – proiect desfăşurat între Bacău şi Chişinău, în cadrul căruia Centrul de Cultură „George Apostu” Bacău, în calitate de leader de proiect, alături de Muzeul Național de Artă al Moldovei și Muzeul de Artă Comparată Sângeorz-Băi, a realizat expoziția de artă contemporană „Acum și în veac”, care a reunit lucrările artiştilor Maxim Dumitraş - sculptură și Mihai Perca - pictură;

• Centrul de Cultură „George Apostu” este unul dintre inițiatorii programului cultural „Saloanele Moldovei” (1991 – prezent) organizat împreună cu Uniunea Artiştilor Plastici din Republica Moldova și Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” Bacău, în parteneriat cu Uniunea Artiştilor Plastici din România, Filiala U.A.P. Bacău şi Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chişinău;

• Centrul de Cultură „George Apostu” este partener, alături de Universitatea Tehnică „Gheorghe Asachi” din Iaşi și Universitatea Tehnică a Moldovei, la Simpozionul Internațional: „CUCUTENI – 5000 Redivivus: ştiințe exacte şi mai puțin exacte”. Evenimentul reuneşte în fiecare an academicieni, profesori universitari, poeti, scriitori, muzicieni, artişti și oameni de cultură de pe cele două maluri ale Prutului;

• Programul de rezidență artistică „ArtistNe(s)t” pentru tineri interpreți și coregrafi din domeniul dans contemporan;

• S.C.I.P.T. (Studioul de Cercetare, Inovare și Practică Teatrală), în cadrul căruia s-au realizat numeroase spectacole, dintre care amintim „O rugăciune de prisos”, de George Astaloş, regia Mircea Marin (Premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor din Moldova Mare, Botoşani, 1992), „Victimele datoriei”, de Eugen Ionescu, „Cortina”, de D.R. Popescu, regia Gheorghe Geo Popa și „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino;

• Programul „Rezidențe Artistice – Albastru” care cuprinde proiectele:

- Proiectul „Rezidența Internațională de Sculptură – Albastru” (2017-2019), la care au participat artişti renumiți din țară și străinătate (România, Spania, Japonia, Bulgaria, Serbia, Taiwan, Franța);

- Proiectul „Rezidența Internațională de Teatru” care vizează susținerea activităților din domeniul artelor spectacolului. În cadrul proiectului s-a realizat producția teatrală „America de-Acasă”, de Mircea M. Ionescu, regia Geirun Tino, la care au participat actori români din regiunile istorice în care se mai vorbeşte încă limba română (Republica Moldova, Republica Serbia), alături de actori din țară și conaționali ce trăiesc în Republica Austria.

- Proiectul „Rezidența de muzică și dans contemporan” care urmăreşte perfecționarea și promovarea tinerelor talente din România („Master class de pian”, „Cursurile de măiestrie – Dorel Baicu”, „Rezidența de muzică clasică - Grandissimo” s.a.).

Centrul Internațional de Cultură şi Arte „George Apostu” este membru al Consiliului Internațional al Muzeelor (ICOM), e înscris în Registrul Artelor Spectacolului, şi este membru fondator al Asociației ArtistNe(s)t, Rețeaua Centrelor de Rezidență pentru Artişti din România.

MINISTERUL CULTURII
Centrul de Cultură “George Apostu”

Vitraliu

Publicație periodică • numărul 55, octombrie 2021
ISSN: 1583-3151

Director: **Gheorghe Geo Popa**

Colegiu de redacție: **Alin Sebastian Popa, Gheorghe Iorga, Daniel Ștefan Pocovnicu, Ion Fercu, Dan Petruşcă, Adrian Jicu**

Secretar general de redacție: **Victor Eugen Mihai - VEM**
Concept grafic: **Gheorghe Geo Popa, Victor Eugen Mihai - VEM**
Secretariat / Culegere texte: **Irina Șerban, Maia Ignătescu**
Foto / procesare foto: **Anca Mihăilă, Mari Bucur**

Tiparul:
Master Print Super Offset prin Print Partner SRL
Octombrie 2021

https://biblioteca-digitala.ro

„Bacovia", Ilie Boca

https://biblioteca-digitala.ro